

Jantra

Jurnal Sejarah dan Budaya

Keanekaragaman Budaya

- ▶ Nilai Luhur dari Masyarakat Megalitik dalam Tatahan Kepemimpinan, Masyarakat, dan Solidaritas
- ▶ Nilai-nilai yang Terkandung dalam Perayaan Sekaten di Yogyakarta
- ▶ Perlunya Belajar Wayang dalam Kehidupan Budaya Jawa
- ▶ Pluralisme dan Pendidikan Multikultural di Indonesia
- ▶ Keberadaan Topeng Panji Jabung : Fenomena Suatu Pertunjukan Kesenian Tradisional
- ▶ Bedhaya Semang : Pusaka Keraton Yogyakarta yang (kembali) Dipentaskan
- ▶ Tanggapan Masyarakat Terhadap Sebuah Tari Pertunjukan Rakyat "Tayub" di Daerah Kabupaten Pati, Jawa Tengah
- ▶ Cara Pandang Pengetahuan Lokal Masyarakat Kawasan Merapi Sebagai Komunitas Ekologis
- ▶ Orang Jawa di Rantau Minangkabau
- ▶ Macam-macam Bentuk Rumah Komunitas Using Desa Kemiren Banyuwangi
- ▶ Rumah Adat Melayu Kepulauan Riau : Suatu Bentuk Keanekaragaman Budaya

| | | | | | |
|---------------|----------------|--------------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| Jantra | Vol. IV | No. 7 | Hal. 501 - 620 | Yogyakarta Juni 2009 | ISSN 1907 - 9605 |
|---------------|----------------|--------------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------------|

Terakreditasi B, Nomor : 152/Akred-LIPI/P2MBI/03/2009



Jantra dapat diartikan sebagai roda berputar, yang bersifat dinamis, seperti halnya kehidupan manusia yang selalu bergerak menuju ke arah kemajuan. Jurnal **Jantra** merupakan wadah penyebarluasan tentang dinamika kehidupan manusia dari aspek sejarah dan budaya. Artikel dalam Jurnal **Jantra** bisa berupa hasil penelitian, tanggapan, opini, maupun ide atau pemikiran penulis. Artikel dalam **Jantra** maksimal 20 halaman kuarto, dengan huruf *Times New Romans*, font 12, spasi 2, disertai catatan kaki dan menggunakan bahasa populer namun tidak mengabaikan segi keilmiahannya. Dewan Redaksi **Jantra** berhak mengubah kalimat dan format penulisan, tanpa mengurangi maksud dan isi artikel. Tulisan artikel disampaikan dalam bentuk *file Microsoft Word* (disket, CD), dialamatkan kepada: Dewan Redaksi **Jantra**, Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, Jalan Brigjen Katamsa 139 (nDalem Joyodipuran), Yogyakarta 55152, Telp. (0274) 373241 Fax. (0274) 381555 E-mail: jantra@bpsnt-jogja.info.

| | |
|------------------------|--|
| Pelindung | Direktur Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film Departemen Kebudayaan dan Pariwisata |
| Penanggung Jawab | Kepala Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta |
| Penyunting Ahli | Prof. Dr. Djoko Suryo Prof. Dr. Suhartono Wiryopranoto Dr. Lono Lastoro Simatupang Dr. Y. Argo Twikromo |
| Pemimpin Redaksi | Dra. Sri Retna Astuti |
| Sekretaris Redaksi | Dra. Titi Mumfangati |
| Anggota Dewan Redaksi | Drs. Salamun Suhatno, BA. Drs. Darto Harnoko Dra. Endah Susilantini |
| Distribusi | Drs. Sumardi |
| Dokumentasi/Perwajahan | Wahjudi Pantja Sunjata |

Alamat Redaksi :

BALAI PELESTARIAN SEJARAH DAN NILAI TRADISIONAL YOGYAKARTA
Jalan Brigjen Katamsa 139 (nDalem Joyodipuran), Yogyakarta 55152
Telp. (0274) 373241 Fax. (0274) 381555
E-mail: jantra@bpsnt-jogja.info
Website: <http://www.bpsnt-jogja.info>

PENGANTAR REDAKSI

Puji syukur kami panjatkan kehadiran Tuhan Yang Maha Esa karena atas perkenannya *Jantra* Volume IV, No. 7, Juli 2009, dapat hadir kembali di hadapan para pembaca. Dewan Redaksi mengucapkan terima kasih kepada para mitra bestari yang telah bekerja keras membantu kami dalam menyempurnakan tulisan para penulis naskah sehingga *Jantra* edisi kali ini bisa terbit.

Seperti diketahui bahwa di Indonesia terdapat beberapa sukubangsa dengan budayanya masing-masing yang tersebar di seluruh kepulauan nusantara. Hal ini memunculkan adanya keanekaragaman budaya yang tentunya selalu menarik untuk dikaji dari sudut manapun. Sehubungan dengan itu, pada edisi kali ini akan disajikan topik yang dirasa cukup menarik yaitu masalah keanekaragaman budaya.

Dalam edisi kali ini beberapa naskah yang masuk cukup menarik untuk dipublikasi, baik itu masalah tradisi, wayang dan tari, pendidikan multikultur, rumah-rumah adat, dan lain sebagainya.

Tulisan Lutfi Yondri menguraikan tentang nilai-nilai lama dalam tradisi megalitik seperti persatuan dan gotong royong, ternyata masih sangat relevan untuk kehidupan saat ini. Taryati mengupas tentang nilai-nilai luhur yang ada dalam tradisi Grebeg Maulud di Yogyakarta, sedangkan Kasidi dan Anom Kombara mengupas tentang pentingnya pendidikan melalui wayang dan pendidikan multikultur yang sangat diperlukan sebagai salah satu cara untuk menghindari konflik. Kekayaan seni di Indonesia antara lain dikupas oleh Yustina HN yaitu tentang sejarah wayang Topeng Panji Jabung yang saat ini masih belum mendapat perhatian dari pemerintah akan perkembangannya, kemudian Tari Bedaya Semang yang merupakan tari bedaya Kraton Yogyakarta yang sangat kental dengan religi diuraikan oleh Dwi Ratna Nurhajarini. Tari Tayub yang merupakan tarian rakyat sampai saat ini masih dipertahankan oleh masyarakat di wilayah Pati diuraikan oleh Sukari secara lengkap. Niken Wirasanti mengupas tentang bagaimana pandangan masyarakat sekitar Gunung Merapi akan adanya tanda-tanda ekologi yang timbul berkaitan dengan aktivitas Gunung Merapi. Bagaimana orang Jawa di Padang yang disebut sebagai orang Pasaman dijabarkan oleh Undri secara jelas dan kronologis. Rumah merupakan hal penting dalam suatu keluarga, maka tidak mengherankan bila masing-masing sukubangsa mempunyai rumah dengan ciri khas masing-masing, sehubungan dengan itu Siti Munawaroh dan Ernawati Purwaningsih mengupas tentang hal itu.

Selamat Membaca

Redaksi

DAFTAR ISI

| | <i>Halaman</i> |
|--|----------------|
| <i>Pengantar Redaksi</i> | ii |
| <i>Daftar Isi</i> | iii |
| <i>Nilai Luhur dari Masyarakat Megalitik dalam Tatahan Kepemimpinan, Masyarakat, dan Solidaritas</i> Lutfi Yondri | 501 |
| <i>Nilai-nilai yang Terkandung dalam Perayaan Sekaten di Yogyakarta</i> Taryati | 506 |
| <i>Pertunya Belajar Wayang dalam Kehidupan Budaya Jawa</i> Ki Kasidi Hadiprayitno | 523 |
| <i>Pluralisme dan Pendidikan Multikultural di Indonesia</i> A.A. Ngr Anom Kumbara | 531 |
| <i>Keberadaan Topeng Panji Jabung: Fenomena Suatu Pertunjukan Kesenian Tradisional</i> Yustina Hastrini Nurwanti | 540 |
| <i>Bedhaya Semang : Pusaka Keraton Yogyakarta yang (kembali) Dipentaskan</i> Dwi Ratna Nurhajarini | 552 |
| <i>Tanggapan Masyarakat Terhadap Sebuah Tari Pertunjukan Rakyat "Tayub" di Daerah Kabupaten Pati, Jawa Tengah</i> Sukari | 563 |
| <i>Cara Pandang Pengetahuan Lokal Masyarakat Kawasan Merapi Sebagai Komunitas Ekologis</i> Niken Wirasanti | 572 |
| <i>Orang Jawa di Rantau Minangkabau</i> Undri | 584 |
| <i>Macam-macam Bentuk Rumah Komunitas Using Desa Kemiren Banyuwangi</i> Siti Munawaroh | 598 |
| <i>Rumah Adat Melayu Kepulauan Riau: Suatu Bentuk Keanekaragaman Budaya</i> Ernawati Purwaningsih | 609 |
| Biodata Penulis | 617 |

BIODATA PENULIS

LUTFI YONDRI, Drs.M.Hum., lahir di Bukittinggi, 21 Mei 1965, Pendidikan Dasar sampai Menengah Atas di tempuh di Bukittinggi, Sumatera Barat. Meraih gelar Sarjana Arkeologi dari Fakultas Sastra, Universitas Indonesia, Tahun 1989, dan Magister Huniora Program Studi Arkeologi, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, Tahun 2005. Saat ini menjabat sebagai Peneliti Utama Bidang Prasejarah di Balai Arkeologi Bandung. Aktif sebagai pengurus organisasi profesi Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia (IAAI) Komda Jawa Barat, serta sebagai anggota Asosiasi Prehistorisi Indonesia (API). e-mail:lutfi_yondri@yahoo.co.id

TARYATI, lahir di Kebumen 31 Agustus 1950, Sarjana Geografi IKIP tahun 1978. Sejak tahun 1979 mengabdikan diri sebagai PNS, staf peneliti di Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya, Direktorat Jenderal Kebudayaan Jakarta. Tahun 1980 pindah ke Yogyakarta menjadi staf Peneliti di Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta. Aktif dalam berbagai kegiatan ilmiah seperti penelitian, diskusi, maupun seminar kesejarahan dan kebudayaan. Tahun 1987 menjabat sebagai Kasi Dokumentasi dan Perpustakaan, tahun 2000 - 2006 menjabat Kepala Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional. Tahun 2006 hingga saat ini menjadi peneliti madya. Hasil karya yang telah dipublikasikan antara lain: *Budaya Masyarakat di Lingkungan Kawasan Industri (Kasus: Desa Donoharjo Ngaglik Sleman); Keberadaan Paguyuban dan Etnis di Daerah Perantauan Dalam Menyongsong Persatuan dan Kesatuan (Kasus Paguyuban Keluarga Putra Bali) di Yogyakarta; Persepsi Masyarakat Terhadap Program Transmigrasi (Studi Kasus RW 04 Dusun Sidomulya, Bener, Tegalreja, Kodya Yogyakarta); Implikasi TKW Terhadap Kehidupan Sosial Ekonomi Budaya Rumah Tangga di Kecamatan Dolopo Madiun Jatim; Kabupaten Semarang Dalam Perjalanan Sejarah; Penggalan dan Kajian Cerita Rakyat di Kabupaten Blora; Sejarah dan Budaya Dalam Pengembangan Pariwisata di Kabupaten Blora; Pandangan Masyarakat Terhadap Upacara Perlon Unggahan di Kecamatan Jatilawang Kabupaten Banyumas; Sistem Pengetahuan Masyarakat Pulau Bawean Terhadap Hutan Bakau.*

KI KASIDI, dilahirkan di Bantul Yogyakarta 28 Mei 1959. Meraih gelar doktor filsafat dari Universitas Gadjah Mada Yogyakarta 2009 dengan disertasi berjudul: *Estetika Suluk Wayang Kulit Purwa Gaya Yogyakarta: Relevansinya bagi Etika dan Moralitas Bangsa*. Lulus Sarjana Sastra Nusantara (1985) dan S2 pada program studi ilmu sastra Indonesia dan Jawa tahun 1995. Sejak tahun 1987 sebagai dosen tetap di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Fakultas Seni Pertunjukan, Jurusan Seni Pedalangan sampai sekarang. Beberapa buku pernah dihasilkan: *Inovasi dan Transformasi Baratayuda Wayang Kulit Purwa* (1999), *Bharatayuda dalam Dimensi Religi dan Budaya* (2004), *Pakem balungan Ringgit Purwa* (2005), *Wayangku Idolaku* (2006), *Wayang Lindhu* (2007), *Wayang China Jawa* (2008). Penulis tinggal di Jalan Parangtritis Km. 14,5. Panjangjiwo, Patalan, Jetis, Bantul, Yogyakarta.

A.A. NGURAH ANOM KUMBARA, lahir di Klungkung 14 Februari 1957. Menamatkan sarjana S1 bidang Antropologi tahun 1982. Tahun 1983 diangkat sebagai tenaga edukatif di Universitas Udayana,. Menyelesaikan studi magister di Universitas Indonesia tahun 1990, dan program Doktor tahun 2008 di Universitas Gajah Mada. Sebelum mengikuti program di Universitas Indonesia, penulis pernah sebagai *fellowship* bidang *community medicine* di East West Center University of Hawaii November 1995 - Februari 1996. Sejak diangkat sebagai tenaga edukatif, penulis aktif mengikuti berbagai kegiatan seminar dan penelitian baik tingkat regional maupun internasional. Pernah menjabat sebagai ketua jurusan Antropologi Unud, dan sekarang sebagai ketua Program doktor Bidang Agama dan Kebudayaan Universitas Hindu Indonesia Denpasar.

YUSTINA HASTRINI NURWANTI, lahir di Sleman 4 Desember 1966. Sarjana Sastra Jurusan Sejarah Universitas Gadjah Mada, lulus tahun 1997. Bekerja sebagai staf peneliti Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta sejak tahun 1997. Sebagai peneliti aktif terlibat dalam penelitian, seminar dan diskusi. Beberapa hasil penelitian yang telah dilakukan antara lain: *Peranan Tentara Pelajar Di Sleman Tengah Pada Masa Revolusi 1948 - 1949*. (1997/1998); *Kethoprak PS. Bayu di Sleman: Suatu Kajian Sejarah Seni Pertunjukan*. (1998/1999); *Masyarakat Tengger di Probolinggo Pada Tahun 1966 -2000: Kajian Perkembangan Keagamaan*. (2000/2001); *Peranan Pasar Srowolan di Sleman Masa Revolusi 1948 - 1949*. (1999/2000); *Tari Seblang di Banyuwangi: Kajian Sejarah Seni Pertunjukan*. (2000/2001); *Ludruk RRI Surabaya Masa Orde Baru 1966 - 2002 Sebagai Media Komunikasi*. (2001/2002); *Pesta Demokrasi: Studi Kasus Pemilihan Lurah Desa Donoharjo Tahun 2004*. (2003/2004); *Topeng Panji Jabung: Kajian Sejarah Seni Pertunjukan Masa Orde Baru*. (2005); *Rusli: Seniman Yang Pejuang*. (2002/2003); *Seni Kentrung: Kajian Sejarah Seni Pertunjukan Akhir Abad ke-20*. (2006).

DWI RATNA NURHAJARINI, lahir di Yogyakarta 1966, sarjana Sejarah UGM, memperoleh gelar Magister Humaniora Ilmu Sejarah UGM tahun 2003. Sebagai Staf Peneliti di Balai Kajian Jarahnitra Yogyakarta, aktif melakukan penelitian kesejarahan serta duduk sebagai sekretaris I di dalam organisasi profesi kesejarahan Masyarakat Sejarahwan Indonesia (MSI) cabang Yogyakarta tahun 2006 – 2010. Hasil karya yang telah diterbitkan antara lain: *ORI, Peranannya Dalam Perjuangan Bangsa (1946 – 1950)*; *Sanering Uang Tahun 1950: Studi Kasus “Gunting Syafrudin” Akibatnya dalam Bidang Sosial Ekonomi di Indonesia* (1997/1998); *Peranan Masyarakat Sumbertirto Pada Masa Perjuangan Kemerdekaan 1948 – 1949* (1998/1999); *Pertanian dan Ekonomi Petani: Studi Ekonomi Pedesaan di Yogyakarta 1920 -1935* (1999/2000); *Dinamika Industri Batik Pekalongan 1930 - 1970* (2001); *Diversifikasi Pakaian Perempuan: Studi Tentang Perubahan Sosial di Yogyakarta 1940 – 1950* (2002); *Batik Belanda: Wanita Indo Belanda dan Bisnis “Malam” di Pekalongan 1900 – 1942* (2003); *Petani Versus Perkebunan Pada Masa Reorganisasi Agraria: Studi Kasus di Klaten* (2004).

SUKARI, lahir pada tanggal 5 Juli 1960 di Pati, Jawa Tengah. Sarjana Geografi UGM, Jurusan Geografi Manusia, lulus tahun 1986. Sejak Tahun 1988 mengabdikan sebagai PNS di Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta dan saat ini menjabat sebagai Peneliti Madya. Tahun 1986 menjadi Asisten peneliti di Litbang UMY, dan pada tahun yang sama sebagai Tenaga Ahli Demografi untuk Perencanaan Kota di PT. Mirash Konsultan. Pada tahun 1991 pernah mengikuti Pelatihan Metodologi Penelitian yang diselenggarakan LIPI (Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia) bekerjasama dengan LPIST (Lembaga Pengembangan Ilmu Sosial Transformatif). Aktif mengikuti kegiatan ilmiah seperti seminar dan diskusi yang berhubungan dengan kesejarahan dan kebudayaan. Hasil karya yang telah dipublikasikan antara lain: *Kehidupan Sosial Ekonomi Budaya Pengodol Kapuk di Desa Karaban, Gabus, Pati Jawa Tengah; Peranan Wanita Dalam Rumah Tangga Nelayan di Desa Bendar, Juwana, Pati, Jawa Tengah; Kearifan Lokal di Lingkungan Masyarakat Tengger, Pasuruan, Jawa Timur; Interaksi Sosial Budaya Antara Sukubangsa Bugis, Makasar dengan Sukubangsa Jawa di Desa Kemujan Kepulauan Karimunjawa, Jepara, Jawa Tengah; Peninggalan Sejarah Purbakala Kabupaten Kudus Jawa Tengah; Kearifan Lokal di Lingkungan Masyarakat Nelayan Madura, Jawa Timur; Makam Sunan Muria: Pengaruhnya Terhadap Pariwisata dan Masyarakat Sekitarnya, di Kudus, Jawa Tengah.*

NIKEN WIRASANTI, lahir di Yogyakarta, menamatkan sarjana S-1 Bidang Arkeologi Tahun 1985 di UGM Yogyakarta. S-2 Jurusan Antar Bidang program Studi Ilmu Lingkungan PS-Lingkungan Tahun 1999 di UGM. Saat ini bekerja sebagai staf pengajar S-1 Jurusan Arkeologi FIB UGM dan di Pasca Sarjana UGM. Sering mengikuti pertemuan ilmiah dan pengabdian masyarakat serta mengikuti kegiatan penelitian, a.l. : sebagai pemakalah dalam seminar-seminar, penelitian tentang Arkeologi dan Studi Lingkungan.

UNDRI, lahir tanggal 1 Juli 1977 di Koto Tinggi Kabupaten Pasaman Sumatera Barat. Menamatkan SD sampai SMA di Pasaman. Tahun 1996 diterima di Universitas Andalas dan tamat tahun 2000 dengan predikat *Cum-Laude*. Melanjutkan Program Pascasarjana di Universitas Andalas, pada Program Studi Pembangunan Wilayah dan Pedesaan tamat tahun 2005. Tahun 2003-2006 bergabung pada proyek penelitian sejarah kerjasama *Nederlands Instituut voor Oorlogdocumentatie* (NIOD) Belanda dengan Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia (LIPI) dalam program "*Indonesia across orders : Reorganization of Indonesian Society 1930-1960*". Sekarang bekerja pada Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional Padang Departemen Kebudayaan dan Pariwisata.

SITI MUNAWAROH, lahir di Bantul 26 April 1961. Sarjana Geografi manusia, UGM tahun 1991. Sejak tahun 1992 berstatus sebagai PNS, di Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta. Sebagai peneliti sering melakukan penelitian yang berkaitan dengan bidang keilmuannya. Aktif mengikuti berbagai seminar kebudayaan. Beberapa hasil penelitian yang telah dipublikasikan antara lain: *Kehidupan Sosial Ekonomi Budaya Masyarakat Pembuat Gula Jawa di Desa Karangtengah Imogiri (1993/1004); Pergeseran Tatanan Tradisional Sebagai*

Akibat Modernisasi di Desa Palbapang Bantul (1994/1995); Pengaruh Program IDT Terhadap Kehidupan Rumah Tangga di Desa Girirejo, Imogiri (1996/1997); Manifestasi Gotongroyong Pada Masyarakat Tengger (2000); Masyarakat Using di Banyuwangi Studi Tentang Kehidupan Sosial Budaya (2001); Masyarakat Cina: Studi Tentang Interaksi Sosial Budaya di Surabaya (2002).

ERNAWATI PURWANINGSIH, lahir di Yogyakarta 21 Agustus 1971. Memperoleh gelar S.Si Jurusan Geografi Manusia, Fakultas Geografi, Universitas Gadjah Mada (1996). Sejak tahun 1997 sebagai peneliti di Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, sebagai Asisten Peneliti Madya, bidang Sejarah dan Nilai Tradisional. Seringkali mengikuti kegiatan seminar, penelitian, diskusi. Hasil-hasil penelitian yang telah dilakukan antara lain: *Strategi Adaptasi Petani di Kulon Progo (2004); Aktivitas Penambangan Breksi Batu Apung di Desa Sambirejo, Prambanan (2005); Aktivitas Budidaya Udang di Tambak: Sebagai Alternatif Bagi Petani Desa Karanganyar (2005); Budaya Spiritual Petilasan Parangkusuma dan Sekitarnya (2003), dan sebagainya.*

NILAI LUHUR DARI MASYARAKAT MEGALITIK Dalam Tataan Kepemimpinan, Masyarakat, dan Solidaritas

Lutfi Yondri

Abstracts

Based from researches about megalithic traditions remains, the archaeologist can find such kind of ideal norms likes the spirit of the unity and diversity, networking and spirit servant and saluted to the leader. Relations with our nation condition today, all of the ideals norm from megalithic must be recovered and can be used to solve the national problem today. Perhaps from doing socialization, the society can absorb it norm and hopping the life will be in harmony.

Kata kunci: pemimpin, musyawarah, gotong royong, solidaritas

Latar Belakang

Sangat menarik untuk diulas kembali tentang makna satu kebudayaan di tengah masyarakat yang sudah banyak berubah ini. Hal ini perlu dilakukan karena selama ini seringkali diungkapkan bahwa kebudayaan dipandang sebagai modal dasar pembangunan, sumber penggalan jati diri bangsa, serta memiliki peran yang dapat mempersatukan masyarakat dalam hal pengamalan terhadap ajaran agama, pelestarian lingkungan hidup, pendidikan dan juga sebagai pedoman dalam kepemimpinan.¹

Di antara berbagai warisan budaya yang sangat menarik untuk dikaji dan dijadikan sebagai bahan renungan bagi masyarakat sekarang untuk menata dan introspeksi diri adalah apa yang telah diwariskan oleh masyarakat pendukung tradisi budaya megalitik. Jauh sejak masa lalu nenek moyang bangsa telah memberikan berbagai nilai luhur yang tercermin dalam bentuk monumen megalitik. Ada beberapa alasan kenapa

budaya megalitik sangat menarik untuk dijadikan sebagai bahan kajian, karena pertama, budaya megalitik merupakan corak budaya produk masa prasejarah yang mampu berkembang menembus kurun waktu yang tidak terbatas. Bahkan di beberapa suku bangsa di kawasan Nusantara, nilai-nilai budaya tersebut masih dipertahankan.

Kedua, waktu perkembangan yang sangat panjang, megalitik menunjukkan adanya daya elastisitas budaya. Di samping mampu menyesuaikan diri dengan berbagai bentuk budaya yang ada, juga mampu menyesuaikan diri dengan berbagai bentuk keterbatasan lingkungan fisik yang ada. Ketiga, luasnya daerah persebaran tradisi budaya megalitik di Indonesia, dengan beragam bentuk perwujudannya, membuktikan bahwa budaya megalitik ikut memberikan corak budaya bangsa kita sekarang ini, telah memberikan contoh tentang kebebasan bagi para pengikutnya, serta memiliki toleransi terhadap bentuk-bentuk kepercayaan

¹ Ida Bagus Rata. 1996, hal 100

lain. Ke empat, dari berbagai bentuk tinggalan budaya materinya tidak sedikit yang memiliki ukuran cukup besar serta memiliki tonase yang sangat besar, dan bila diukur dengan tenaga manusia biasa, tentunya monumen tersebut tidak akan dapat didirikan tanpa adanya kekompakan kerja dari kelompok orang yang bekerja mendirikan monumen tersebut.

Ke lima, bila data ini dikaitkan dengan keberadaan bangsa kita yang sudah sangat majemuk dengan berbagai masalah dewasa ini, tentunya dari tinggalan megalitik yang demikian tentunya dapat dijadikan sebagai bahan kajian dalam rangka menggali nilai-nilai luhur terutama yang menyangkut tentang bagaimana kebersamaan yang terjadi di masa lalu. Hal ini selaras dengan arah kebijakan pembangunan nasional yang menyebutkan bahwa arah kebijakan di bidang kebudayaan adalah mengembangkan dan membina kebudayaan nasional bangsa Indonesia yang bersumber dari warisan budaya leluhur bangsa, budaya nasional, yang mengandung nilai-nilai universal termasuk kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa dalam rangka mendukung terpeliharanya kerukunan hidup bermasyarakat dan membangun peradaban bangsa.

Nilai-Nilai Luhur Penggalang Persatuan dan Kesatuan

Dari hasil kajian terhadap beberapa bentuk tinggalan megalitik dengan dikorelasikan dengan hasil kajian etnoarkeologis yang telah dilakukan oleh beberapa ahli, dari keberlangsungan tradisi budaya megalitik dapat diambil beberapa nilai luhur yang perlu

dibumikan kembali. Nilai-nilai luhur itu merupakan sumbangsih arkeologi dalam mencari solusi untuk memecahkan masalah bangsa serta dalam rangka menata masyarakat mendatang yang penuh kedamaian dalam suasana persatuan dan kesatuan.

Dari budaya megalitik tersebut, terdapat beberapa poin yang dapat dijadikan acuan dalam membentuk masyarakat hingga nantinya dapat lebih rukun, damai tanpa saling mempertentangkan dan saling mencurigai sehingga akhirnya menimbulkan desintegrasi.

a. Pemilihan Pemimpin

Menurut Koentjaraningrat, ada beberapa alasan untuk menentukan atau memilih seorang anggota masyarakat untuk diangkat menjadi seorang pemimpin. Alasan-alasan tersebut dapat ditimbulkan oleh : a). kualitas dan kepandaian, b). tingkat umur yang senior, c). sifat keaslian, d). keanggotaan kaum kerabat kepala masyarakat, e). pengaruh dan kekuasaan, f). pangkat, dan g). kekayaan dan harta benda.²

Menilik bentuk perkampungan masyarakat megalitik yang telah dilansir sebelumnya oleh E.M. Loeb, seperti yang dikutip oleh Soejono bahwa pola perkampungan pada waktu itu diperkirakan berbentuk desa-desa kecil semacam perdukahan.³ Tentunya dalam masyarakat kecil yang demikian, seseorang yang diangkat sebagai pemimpin kecil kemungkinannya berasal dari seseorang yang memiliki faktor keanggotaan kaum kerabat kepala masyarakat. Dengan membandingkan perkampungan-perkampungan kecil tradisional yang masih ada di beberapa

² Koentjaraningrat. *Pengantar Ilmu Antropologi*. (Jakarta: Penerbit Aksara Baru 1981), hal. 178

³ Soejono. 'Jaman Prasejarah di Indonesia', dalam *Sejarah Nasional Indonesia, jilid I*. (Jakarta: PN. Balai Pustaka. 1984), hal. 196 - 201

tempat, besar kemungkinan dari beberapa faktor yang dikemukakan oleh Koentjaraningrat, hanya orang yang memiliki kualitas, kepandaian, tingkat umur yang senior, pengaruh dan kekuasaan yang muncul sebagai seorang pemimpin. Dalam pelaksanaannya pemimpin-pemimpin yang demikian dapat saja muncul sebagai pemimpin yang kharismatik atau otoriter. Akan tetapi dalam kesehariannya dia dihormati dan disegani oleh segenap anggota masyarakatnya. Hal ini dibuktikan dengan menyatunya masyarakat dalam kegiatan pendirian *menhir* yang dilakukan oleh penguasa di masa lalu.

b. Sikap Musyawarah Dalam Mengambil Keputusan

Sikap musyawarah dalam mengambil keputusan dalam masyarakat megalitik ditunjukkan oleh tinggalan arkeologis berupa tinggalan tahta batu (*stone seat*) dan batu melingkar (*stone enclosure*) yang merupakan batu-batu monolit yang disusun dengan pola peletakan membentuk lingkaran, oval atau persegi, seperti halnya peletakan tempat-tempat duduk apabila satu kelompok orang melaksanakan diskusi atau musyawarah. Di antara tahta-tahta batu tersebut diantaranya ada yang ditempatkan lebih tinggi, seperti yang terdapat di beberapa situs tahta batu yang terdapat di Batusangkar, Sumatera Barat, dan juga ada yang ditempatkan dalam posisi sama tinggi dengan pola peletakan membentuk lingkaran seperti yang ditemukan di situs Kenyangan, Kabupaten Lampung Barat.⁴

Data itu selain dapat ditafsirkan sebagaimana yang dikemukakan oleh para ahli sebelumnya yang mengatakan

bahwa *stone enclosure* dipergunakan untuk pemakaman. Oleh karena di beberapa situs temuan ini tidak disertai oleh temuan berupa sisa-sisa penguburan, maka muncul penafsiran lain yang mengatakan tinggalan ini di masa lalunya dimanfaatkan sebagai sarana ritual atau dipergunakan sebagai tempat pelaksanaan acara tertentu (*ceremonial purpose*). Dari data ini dapat ditafsirkan bahwa masyarakat megalitik di masa lalu telah mempraktekkan tata cara bermusyawarah pada saat pengambilan keputusan. Oleh karena tahta-tahta batu dalam satu kelompok tinggalan tidak dalam jumlah banyak, tentunya itu mengindikasikan bahwa tidak semua anggota masyarakat ikut serta dalam musyawarah tersebut, melainkan hanya diwakili oleh beberapa orang yang dianggap sebagai wakil dari anggota masyarakat.

c. Sikap Kerjasama (Gotong Royong)

Sikap kerjasama atau gotong royong dalam masyarakat megalitik, dapat ditafsirkan dari kegiatan pendirian monumen-monumen baik untuk tempat upacara maupun sebagai tanda penghormatan bagi para arwah leluhur. Apabila diperhatikan, monumen megalitik itu diantaranya ada yang memiliki ukuran sangat besar, dan bahkan ada yang memiliki bobot ratusan bahkan ribuan kilogram. Bila diukur dengan tenaga manusia biasa sangat sulit untuk memindahkannya. Faktor kesulitan itu ditambah lagi oleh lokasi pendirian monumen yang seringkali berada di tempat-tempat yang tinggi, seperti puncak-puncak bukit, dan lereng gunung.

Permasalahan pendirian bangunan/monumen megalitik di tengah

⁴ Lutfi Yondri., 'Laporan Penelitian Prasejarah di Kabupaten Lampung Barat'. Balai Arkeologi Bandung (tidak diterbitkan) 1977

satu perkampungan yang memiliki jumlah penduduk yang relatif kecil, tentunya dalam kegiatan tersebut rasa kerjasama (gotong royong) sangat dibutuhkan, sehingga seluruh masyarakat dapat saling bekerjasama dalam memindahkan dan mendirikan monumen megalitik itu. Cara pemindahan batu dengan tonase besar pernah diungkapkan oleh Rumbi Mulia dalam tulisannya *Nias: The Only Older Megalithic Tradition In Indonesia*. Dalam tulisan tersebut diperlihatkan cara membawa batu (*menhir*) secara bekerjasama seluruh rakyat yang dipimpin oleh seseorang yang berdiri di atas batu sambil mengayun-ayunkan pedangnya ke udara.⁵ Percobaan pemindahan batu dengan teknologi sederhana dengan jumlah manusia yang terbatas juga pernah dilakukan di Bougon, Perancis Barat pada tahun 1979, dengan menggunakan tiga buah potongan kayu besar yang masing-masing digerakkan oleh tenaga sebanyak 20 orang, mampu memindahkan batu seberat 32 ton.⁶

d. Saling Menghargai Antar Sesama (Toleransi dalam Bereligi)

Sikap toleransi berkepercayaan dari masyarakat pendukung tradisi budaya megalitik, dapat dilihat pada masa perkembangan kemudian, terutama pada saat sudah masuknya pengaruh asing (Hindu-Buda) ke wilayah Nusantara. Salah satu contoh dari keadaan ini adalah berita asing yang dikemukakan oleh pendeta Fahsien yang singgah di kerajaan Taruma (To-lo-mo) sekitar abad ke-5 M. Walaupun disebutkan oleh Fahsien mereka merupakan penganut

agama “kotor”.⁷ Dengan ditemukannya beberapa tinggalan arkeologi yang berasal dari dua jenis kepercayaan yang berbeda yang terletak tidak berjauhan di sekitar wilayah kekuasaan Purnawarman, dapat disimpulkan bahwa pada saat itu sudah berlangsung satu keadaan yang sangat harmonis dalam bidang keagamaan, maupun dalam bidang kemasyarakatan.

Penutup

Dengan melihat kembali ke belakang, diharapkan dapat menjadi cermin untuk masa-masa yang akan datang bagi bangsa kita yang penuh gejolak saat ini. Ada 4 point positif dari masyarakat megalitik itu yang perlu disosialisasikan atau dibumikan kembali di bumi persada ini.

Pertama, dalam menentukan atau memilih pemimpin bangsa yang majemuk ini. Untuk masa mendatang dengan berkaca pada nilai-nilai luhur, seorang pemimpin diharapkan benar-benar terseleksi sehingga dapat dimunculkan seorang pemimpin yang bijaksana, kharismatik dan dimiliki oleh seluruh bangsa.

Ke dua, untuk memecahkan permasalahan bangsa, diharapkan para wakil rakyat dapat meniru ke masa lalu dengan selalu mengembangkan sikap musyawarah, tidak saling tuding atau hanya mementingkan kepentingan diri dan kelompok.

Ke tiga, rasa saling tolong menolong dan sikap bekerja sama (gotong royong) yang selama ini terabaikan, hendaknya dapat dipupuk kembali. Dalam pelaksanaannya seorang pemimpin diharapkan tidak hanya

⁵ Rumbi Mulia. *Nias: The Only Older Megalithic Tradition In Indonesia*. (Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, 1980), hal. 22

⁶ Renfrew Colin and Paul Band. *Archaeology, Theories, Methods and Practice*. (London: Thames and Hudson Ltd, 1996), hal. 301

⁷ Sumadio. 1984, hal. 48

pandai memerintah, tetapi juga memiliki kemampuan untuk menata dan mau memberi contoh yang baik bagi bawahan ataupun rakyat yang dipimpinnya.

Daftar Pustaka

- Asmar, Teguh, 1975 'Megalitik di Indonesia: Ciri dan Problemanya' *Bulletin Yaperna, II (7)*, Jakarta.
- Criado, Felipe, 1991 'We, The Post-Megalithic People...', I. Hodder (edt.) *The Meanings of Things, Material Culture and Symbolic Expression*. One World Archeology.
- Koentjaraningrat, 1972. *Beberapa Pokok-Pokok Antropologi Sosial*. Jakarta; Penerbit Dian Rakyat.
- _____, 1983 *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta; Penerbit Aksara Baru.
- Mulia, Rumbi, 1980 *Nias: The Only Older Megalithic Tradition In Indonesia*. Jakarta : Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.
- Renfrew, Colin and Paul Band, 1996 *Archaeology, Theories, Methods and Practice*. Thames and Hudson Ltd. London.
- Roberts, Keith A., 1990 *Religion in Sociological Perspective*. Belmont, California; Wadsworth Publishing Company, A Division of Wadsworth, Inc.
- Republika, 1997 'Eksotisme Pesta Kematian Di Tana Toraja', dalam *Republika Minggu*, 27 Juli 1997.
- Soejono, R.P, 1984 'Jaman Prasejarah di Indonesia,' dalam *Sejarah Nasional Indonesia*, jilid I. Jakarta : PN. Balai Pustaka.
- Smart, Ninian, 1995 *The World's Religion: Old Traditions and Modern Transformation*. Cambridge University Press.
- Sutaba, I Made, 1996 *Masyarakat Megalitik Di Indonesia*. Evaluasi Hasil Penelitian Arkeologi, Ujungpandang, 20-26 September 1996.
- Sukendar, Haris, 1985 *Peninggalan Tradisi Megalitik Di Daerah Cianjur, Jawa Barat*. Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.
- _____, 1996 Dinamika Dan Kepribadian Bangsa Yang Tercermin Dari Tradisi Megalitik Di Indonesia, dalam *Jurnal Arkeologi Indonesia* No.2. Jakarta: Pusat Penelitian Arkeologi Nasional.
- Thomas, Julian, 1996 *Time, Culture, and Identity an Interpretive Archaeology*. London and New York: Routledge
- Yondri, Lutfi, 1997 'Laporan Penelitian Prasejarah di Kabupaten Lampung Barat.' Balai Arkeologi Bandung (tidak diterbitkan)

NILAI-NILAI YANG TERKANDUNG DALAM PERAYAAN SEKATEN DI YOGYAKARTA

Taryati

Abstrak

Perayaan sekaten hanya ada di Indonesia, khususnya Jawa. Kegiatan ini diselenggarakan untuk memperingati kelahiran Nabi Muhammad SAW, yang dilakukan oleh raja sebagai penguasa setempat dalam rangka menyiarkan agama Islam dan melestarikan tradisi yang diwarisinya. Dari hasil penelitian ini dalam situasi ekonomi global yang memprihatinkan termasuk Indonesia (juga masyarakat suku Jawa di Yogyakarta), namun perayaan sekaten tetap diselenggarakan dan mendapat sambutan hangat masyarakat setempat. Hal ini karena kegiatan tersebut mengandung nilai-nilai yang cukup penting dalam kehidupan masyarakat Yogyakarta, yaitu nilai keagamaan, nilai budaya dan pariwisata, nilai sosial dan ekonomi.

Kata kunci : Sekaten, Nilai-nilai, Yogyakarta

Pendahuluan

Penyelenggaraan perayaan sekaten di Yogyakarta dilakukan setiap tahun. Dahulu penyelenggara adalah Keraton Yogyakarta. Dalam situasi ekonomi yang semakin sulit ini, penyelenggaraan kegiatan sekaten tidak lagi hanya Keraton, namun juga dibantu oleh Pemerintah Kota Yogyakarta dan swasta. Yang menjadi permasalahan di sini dalam krisis ekonomi saat ini, kraton memang merasa berat apabila harus melakukan kegiatan ini sendiri. Namun ketika bantuan dari luar dibuka dalam penyelenggaraan kegiatan ini, berdampak pada pelaksanaannya yang dinilai agak melenceng dari tujuannya. Pada tahun 2005 perayaan sekaten dianggap kurang memperhatikan esensinya bahkan banyak yang mengatakan sudah melenceng dari tujuan penyelenggaraan. Hal ini karena pasar malam dari perayaan sekaten ini

sudah tidak berorientasi pada rakyat, keraton maupun syiar Islam. Pada tahun tersebut Pasar Malam Sekaten diberi nama JES (*Jogja Exspo Sekaten*), terkesan *glamor* dan menanggalkan unsur berbisnis, stand dan tiket mahal, bangunan tinggi tanpa memperhatikan norma keraton. Bangunan tersebut selain tingginya melebihi bangunan keraton juga menghalangi jalannya iring-iringan prajurit keraton dalam melakukan upacara. Disamping itu kegaduhan musik dari JES tersebut sangat mengganggu karena suara gamelan sekaten sendiri menjadi tidak terdengar sama sekali. Bahkan keberadaan pagar sebagai sekat untuk menarik tiket masuk, seolah-olah tidak lagi menggubris hubungan keraton dan *kawulanya* (rakyat).

Kondisi yang demikian, memang disatu sisi dapat memposisikan pesta rakyat tersebut menjadi lebih layak dan

terhormat serta tidak monoton dan menjemukan/membosankan atau bernuansa kehilangan greget. Namun demikian rupa-rupanya yang diharapkan adalah hal tersebut tidak lepas dari tujuan dan konteks permasalahan tradisinya. Kejadian semacam itu menimbulkan pertanyaan masih perlukah perayaan sekaten itu dilakukan? Sebenarnya cukup pentingkah perayaan sekaten itu bagi masyarakat Yogyakarta dan nilai-nilai apa saja yang terkandung dalam perayaan sekaten tersebut, sehingga kegiatan ini penting untuk selalu diselenggarakan?

Selayang Pandang Perayaan Sekaten

Berbicara tentang Sekaten dan sejarahnya tentu tidak lepas dari penyebaran agama Islam di Jawa atau dengan kata lain bagaimana awal mula agama Islam dipeluk oleh penduduk di Pulau Jawa.

Pada masa Kerajaan Majapahit, (beragama Hindu), di wilayah pantai utara Jawa banyak pendatang asing yang berdagang, diantaranya berasal dari Gujarat, Samudra Pasai yang umumnya beragama Islam. Sambil berdagang, mereka menyebarkan agama kepada penduduk asli dan saat itu Kerajaan Majapahit bersikap penuh toleransi, sehingga tidak begitu ada gejolak di pemerintahan.

Pada tahun 1498, Demak merupakan salah satu wilayah Kerajaan Majapahit yang ada di pantai utara Jawa. Adapun yang memimpin wilayah ini adalah Raden Patah yang sudah memeluk agama Islam. Ia ingin memisahkan diri dari Kerajaan Majapahit yang semakin melemah akibat perebutan kekuasaan yang tiada hentinya. Dengan dibantu oleh para tokoh daerah pesisir utara Jawa dan para tokoh agama Islam (wali) akhirnya

Raden Patah dinobatkan menjadi raja (sultan) Demak. Hal ini menjadikan agama Islam bisa menyebar dengan pesat, di bawah kepemimpinan para ulama (wali) hingga kemudian dikenal adanya 9 wali atau biasa disebut dengan Walisanga.

Para wali ini dalam menyebarkan agama Islam tidak lupa selalu menggunakan pendekatan, melalui adat dan tradisi yang dilakukan oleh penduduk setempat. Sehingga dapat menarik perhatian dan minat penduduk setempat untuk mengikuti ajarannya. Salah satunya yaitu dengan menggunakan gamelan dan tembang Jawa. Gamelan dan tembang Jawa memang telah lama disenangi oleh penduduk asli, oleh karena itu maka para wali menggunakannya sebagai sarana untuk penyebaran agama Islam, agar bisa lebih mudah dipahami.

Dalam agama Islam yang berkembang di Indonesia, ada beberapa hari besar yang selalu diperingati. Salah satunya yaitu Maulud nabi atau hari lahir Nabi Muhammad yang jatuh pada tanggal 12 *Rabiulawal/Maulud*. Hari besar ini ternyata mendapat perhatian besar, khususnya di wilayah kerajaan Jawa (kasultanan dan kasunanan). Pada waktu itu rakyat berkumpul mendengarkan ceramah agama Islam dan dibacakan riwayat Nabi Muhammad. Di samping itu para raja juga memberikan berkahnya melalui gunungan yang dibuat dari hasil pertanian rakyatnya dan ini merupakan simbol kesejahteraan masyarakat. Pelaksanaan upacara ini biasa disebut dengan *garebeg*. Kemudian dalam pelaksanaan peringatan Maulud Nabi ini diikuti dengan keluarnya dua perangkai gamelan. Pada perkembangannya kegiatan ini kemudian dikenal dengan sekaten atau perayaan sekaten, yang selanjutnya diikuti dengan

pasar malam. Kegiatan ini tentu saja melibatkan banyak orang dan mendatangkan banyak orang pula untuk melihat, dengan demikian hal ini merupakan salah satu cara untuk menyebarkan agama Islam pula.

Berdasarkan hal tersebut di atas maka dapat dikatakan bahwa perayaan sekaten adalah perpaduan antara kegiatan dakwah, seni dan sosial ekonomi dalam rangka memperingati hari lahir Nabi Muhammad SAW. Ada tiga kegiatan yang berkaitan dalam perayaan sekaten tersebut yaitu: Keluarnya Gamelan Kanjeng Kyai Gunturmadu dan Kanjeng Kyai Nagawilaga, Upacara *Garebeg Mulud* dan Keramaian Sekaten (Pasar Malam Sekaten).

Upacara Keluar dan Masuknya Gamelan Sekaten,

Diawali dengan dikeluarkannya gamelan sekaten Kyai Guntur Madu dan Kyai Nagawilaga dari Keraton ke Pagongan di halaman Masjid Besar. Selama 7 hari 7 malam, gamelan tersebut dibunyikan, kecuali hari Kamis malam atau malam Jum'at hingga sehabis sholat Jum'at. Dalam satu hari gamelan sekaten dibunyikan selama 3 kali yaitu pagi (08.00 - 11.00 WIB), siang (14.00 - 17.00 WIB), dan malam (20.00 - 23.00 WIB). Cara membunyikannya secara bergantian, dari Kanjeng Kyai Guntur Madu kemudian Kanjeng Kyai Nagawilaga, dengan lagu atau gending yang sama. Gending-gending yang dibunyikan merupakan gending khusus yang tidak pernah dibunyikan pada acara lain. Ada sekitar 16 gending dan konon merupakan hasil ciptaan para wali (walisanga) pada zaman Kerajaan Demak. Lagu-lagu atau gending-gending tersebut antara lain adalah: *ladrang rambu pelog pathet lima,*

ladrang rangrung pelog pathet lima, atur-atur pelog pathet nem, ladrang andhong-andhong pelog pathet lima, dan lain sebagainya.

Upacara *Garebeg Mulud*

Kegiatan ini berujud keluarnya *hajad dalem* yaitu berjenis-jenis *gunungan* dari keraton ke masjid. *Gunungan (pareden)* dalam perayaan *Garebeg* merupakan perwujudan dari *kucah dalem* (sedekah raja) untuk rakyat. Pada upacara *Garebeg Mulud*, *gunungan* yang disediakan sedikitnya 6 buah terdiri dari 2 buah *gunungan kakung*, satu buah *gunungan putri*, satu buah *gunungan darat*, satu buah *gunungan pawuhan*, dan satu buah *gunungan gepak*. Apabila bertepatan dengan tahun *Dal*, maka jumlah *gunungan* yang dikeluarkan dalam upacara *Garebeg* ini bertambah satu buah, yaitu *gunungan kutuq/gunungan brama*, sehingga semuanya berjumlah 7 buah.

Gunungan kakung berbentuk kerucut besar, menyerupai *gunungan* asli, *gunungan putri* berbentuk menyerupai *bokor*, *gunungan darat* bentuknya menyerupai *gunungan putri*, tetapi dibagian puncak/*mustaka* berhamparkan kue besar berbentuk lempengan warna hitam. *Gunungan pawuhan* bentuknya menyerupai *gunungan putri* namun tidak memiliki *mustaka*, bagian puncak ditancapi bendera kecil berwarna putih. *Gunungan gepak* tidak berbentuk *gunungan*, melainkan deretan tonjolan-tonjolan tumpul (*gepak*). *Gunungan brama/gunungan kutug* bentuknya mirip dengan *gunungan putri*, namun pada bagian puncaknya diberi lubang untuk tempat *anglo* (pedupaan) dengan bara api yang membakar kemenyan sehingga terus menerus mengepulkan asap tebal.

Keluarnya *Hajad Dalem Gunungan* dibagi menjadi dua bagian yaitu untuk diserahkan ke Masjid Besar Kauman dan ke Pura Pakualaman. *Gunungan-gunungan* tersebut semuanya diserahkan ke Masjid Besar untuk diperebutkan pengunjung kecuali *Gunungan kutug/Gunungan brama*. Lima *gunungan* diperebutkan pengunjung di Masjid Besar Kauman dan satu *Gunungan kakung* di Masjid Pakualaman. Untuk *Gunungan kutug* setelah didoakan dibawa masuk kembali ke keraton untuk diperebutkan/dibagikan kepada keluarga keraton baik untuk Sultan, permaisuri, para putra, kerabat serta *abdi dalem*.

Urutan iring-iringan gunungan dari keraton menuju halaman Masjid Besar dan Pura Pakualaman, adalah sama dengan rute lintasan yang dilalui keluarnya gamelan sekaten. Dari Bangsal Pancaniti ke utara masuk Regol Brajanala, melewati halaman Siti Hinggil, Tarub Agung, Pagelaran, sesampai di selatan beringin kurung ke barat menuju Masjid Besar. Sedangkan *gunungan* yang akan diserahkan ke Pura Pakualaman, dari beringin kurung langsung berjalan ke utara, sampai di perempatan Kantor Pos belok ke timur menuju ke Pura Pakualaman.

Dalam upacara sekaten, iringan prajurit keraton selalu digunakan baik dalam acara keluarnya gamelan (*miyos gongso*) ataupun kembalinya gamelan ke keraton (*kondur gongso*) dan keluarnya *hajad dalem gunungan*. Ada 10 *bregodo* (peleton) prajurit keraton yang bertugas. Di samping prajurit yang menyertai dalam upacara, tidak lupa disertai pula benda-benda pusaka, benda-benda upacara, benda-benda ampilan, dan alat untuk menyiapkan sesaji.

Keramaian Sekaten (Pasar Malam)

Wujud dari keramaian sekaten adalah tempat jual beli berbagai jenis makanan, pakaian, berbagai macam barang lainnya serta beraneka ragam hiburan yang dibuka selama satu bulan dan berakhir pada tanggal 12 *Rabiulawal (Mulud)*.

Keramaian sekaten yang lebih dikenal dengan nama Pasar Malam Sekaten sebenarnya memberi peluang untuk berdagang, berusaha, menjual jasa, dan sebagainya. Ciri khas dari Pasar Malam Sekaten ini adalah banyaknya orang yang menjual *kinang* (kapur sirih), nasi uduk (*sega wuduk*), *ani-ani* (pemotong padi), *pecut* (cemeti). Di antara sekian banyak penjual dan pembeli barang-barang tersebut, mereka meyakini adanya pengaruh magis dari barang-barang tersebut. Sebagian dari mereka percaya bahwa apabila mengunyah *kinang* bersamaan dengan pertama kali dibunyikannya gamelan sekaten akan menjadikan awet muda. Kemudian membunyikan *pecut-pecut* bersamaan dengan *drel* (bunyi tembakan salvo) prajurit keraton, dan perempuan menyelipkan *ani-ani* pada sanggul mereka masing-masing, maka dipercaya akan dapat melipat gandakan hasil ternak akan berkembang biak dan hasil panen akan berlimpah.

Dalam perkembangannya Pasar Malam Sekaten menjadi ajang promosi dari segala macam jenis produk. Ajang promosi ini sepertinya kebablasan sehingga tidak mengingat lagi esensi dari penyelenggaraan keramaian ini. Pasar Malam ini dimaksudkan untuk menyemarakkan Upacara Sekaten atau Upacara Garebeg Mulud. Oleh sebab itu kegiatan ini jangan sampai menyaingi apalagi mengalahkan tujuan utama. Seperti yang terlihat saat ini yang seharusnya suara gamelan sekaten mendominasi, tetapi kenyataannya

malah kalah dengan hiruk pikuk suara musik di Pasar Malam. Kemudian bangunan pada pasar malam seharusnya dibuat jangan sampai mengganggu kegiatan upacara sekaten dan juga harus menghormati keberadaan keraton dengan "tata cara aturan-aturannya".

Nilai-nilai Yang Terkandung Dalam Perayaan Sekaten

Nilai Keagamaan

Penyelenggara Upacara Sekaten pada masa lalu adalah pihak keraton/raja. Hal ini dilakukan sesuai dengan kewajiban raja untuk menyiarkan dan melindungi agama Islam dalam kerajaannya sesuai dengan kedudukan dan peranannya sebagai *sayidin panatagama kalifatullah*, yaitu seseorang yang dipercaya untuk mengatur dan melindungi agama Islam.¹ Jadi bagi Keraton Yogyakarta Hadiningrat, sekaten merupakan upacara tradisional yang bersifat resmi dalam rangka raja melaksanakan kewajibannya, untuk menyiarkan dan melindungi agama Islam khususnya di dalam wilayah kerajaannya.

Dalam berdakwah menyiarkan agama Islam, agar dapat berhasil dengan baik sudah barang tentu diharapkan datangnya pengunjung yang banyak. Untuk dapat menarik masyarakat banyak tersebut maka pelaksanaan dakwah ini perlu dibalut dengan hal-hal yang disenangi orang. Keadaan seperti itu telah dilaksanakan sejak masa Kerajaan Demak. Demi keberhasilan penyebaran agama Islam, maka para wali mengatur agar syiar Islam dilaksanakan pada hari kelahiran Nabi Muhammad SAW dan disesuaikan dengan tradisi masyarakat yang sudah mendarah daging dalam

kehidupannya. Hal ini karena sejak lama atau pada waktu pemerintahan Brawijaya V (terakhir) dalam upacara tahunan selalu dimeriahkan dengan membunyikan seperangkat gamelan keramat yaitu Kanjeng Kyai Sekar Delima. Tradisi menyenangkan gamelan tersebut kemudian digunakan oleh para wali untuk menarik masyarakat, sehingga pada Upacara Maulid Nabi, tidak lagi dengan musik rebana tetapi dengan bunyi gamelan dan gending. Gamelan yang dipergunakan adalah hasil buatan Sunan Giri yang kemudian dinamakan Kyai Sekati, sedang seperangkat lain yang diambil dari Majapahit (Kanjeng Kyai Sekar Delima) dinamakan Nyai Sekati. Dengan terdengarnya bunyi gamelan dan gending terus menerus masyarakat yang memang menyenangkan pada keramaian tersebut berduyun-duyun mendatangi halaman Masjid Demak, sehingga memenuhi alun-alun depan masjid tersebut. Memang suara yang lembut dari 2 perangkat gamelan ini sangat berkesan dihati setiap pendengarnya, nuansa itulah yang diinginkan oleh para wali untuk melakukan da'wah. Oleh karena itu pada saat inilah secara bergantian para wali memanfaatkan momen tersebut dengan memberikan wejangan dan ajaran tentang Islam di mimbar yang didirikan di "depan Gapura Masjid".

Pada waktu itu pengunjung diperbolehkan memasuki serambi masjid, namun harus mengucapkan terlebih dahulu *Syhadatain* dan sebelum masuk masjid mereka harus membasuh tangan, muka, dan kakinya dengan air kolam luar serambi (*jagang*). Metode menggunakan media seni tradisional rakyat ini, ternyata sangat

¹ Irwan Abdulah. *Simbol, Makna dan Pandangan Hidup : Analisis Gunungann pada Upacara Garebeg*. (Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, 2002), hal. 32

efektif dalam mengembangkan religius rakyat apalagi didukung oleh pengaruh kewibawaan raja. Keramaian sekaten ini diselenggarakan tanggal 6 sampai 12 *Rabiulawal*, dan hingga saat ini tradisi tersebut tetap berlaku. Oleh karena tradisi yang dilakukan saat ini adalah dalam rangka raja/sultan melaksanakan kewajiban untuk menyiarkan dan melindungi agama Islam maka sudah barang tentu sampai kapanpun upacara sekaten ini tetap relevan dilaksanakan oleh raja / sultan.

Menurut Suparmo, perayaan sekaten hanya ada di Indonesia, khususnya Jawa, sehingga nuansa yang dirasakan lebih bersifat *njawani* dari pada Islami. Masyarakat Jawa dulu ketika keadaannya masih homogen, dalam bersikap terhadap perayaan sekaten, pola pikirnya masih tradisional yaitu kehadiran mereka untuk *ngalap berkah* sesuai dengan pemahaman Dewa Raja.² Namun masyarakat DIY, saat ini penduduknya sudah heterogin, baik dalam beragama maupun etnisnya, sehingga tidak semua anggota masyarakat yang berkunjung ke sekaten pasti orang muslim, dan yang muslimpun tidak seluruhnya orang Jawa, dan yang Jawapun tidak seluruhnya menerima tradisi *ngalap berkah*. Oleh karena itu kesakralan sekaten memang bersifat khusus tradisional keraton di Jawa, dan nilainya tidak berlaku pada semua pihak. Selain itu nilai kesakralan sekaten juga dipengaruhi oleh keanekaragaman pandangan hidup masyarakat serta pola pikir modern. Kondisi masyarakat kita sekarang bukan lagi seperti masyarakat jaman Demak dan Mataram tempo dulu. Dikatakannya pula bahwa yang penting disini adalah bagaimana Upacara Sekaten yang merupakan peringatan atau kelahiran Nabi Muhammad SAW dapat

mengajak masyarakat untuk meneladani nilai-nilai dan perilaku luhur Nabi Muhammad. Di samping itu Upacara Sekaten yang merupakan medium bertemunya penguasa dengan rakyat, dan rakyat dengan sesamanya ini, pihak penguasa (keraton/ yang diikuti rakyat) tidak hanya menunjukkan, melainkan juga meneladani baik dalam berbudaya (ekonomi, politik, hukum, seni, dan sebagainya) maupun dalam beragama (Islam, Iman dan Iksan). Dengan keteladanannya, sekaligus seorang penguasa harus mampu mengarahkan rakyatnya kepada kebaikan dan kebenaran. Yang terpenting dari sekaten saat ini adalah implementasinya *syahadatain* dalam konteks bermasyarakat, aura-aura Ketuhanan dan Ke-Muhammad-an menjadi diri dalam masyarakat, baik dalam perpolitikan, perekonomian, kesenian dan kebudayaan. Disebutkan pula bahwa hal ini oleh KH. A. Musthafa Bisri disebut “Kesalehan Sosial”, yaitu saleh dalam berpikir, dalam bertindak dan dalam berekspresi. Jadi kepentingan sekaten bukan hanya moment pasar, tetapi tetap berdiri dalam makna ritualitas kongkrit yang mengandung kekuatan spiritual.

Oleh karena itu, saat ini unsur da'wah dalam rangkaian sekaten perlu dibenahi, yaitu mengemas model-model yang tidak hanya dilakukan di Masjid Agung saja. Penting ditingkatkan adalah jangannya hanya tontonan saja tetapi yang lebih penting adalah tuntunannya.

Nilai Budaya dan Pariwisata

Nilai Budaya

Menurut Irwan Abdullah bahwa Upacara Sekaten mengandung nilai kultural, karena penyelenggaraan upacara ini menyangkut kedudukan

² *Kedaulatan Rakyat*, 2005

Sultan sebagai pemimpin sukubangsa Jawa, yang mewarisi para leluhurnya dan tentu saja harus melestarikannya.³ Telah disebutkan bahwa penyelenggara Upacara Sekaten pada mulanya adalah keraton/raja atau sultan. Pada hakekatnya Upacara Sekaten diperingati setiap satu tahun sekali dan merupakan upacara tradisi turun temurun dari nenek moyang hanya dalam perjalanannya banyak mengalami perubahan bentuk ataupun sifatnya.

Awal mula tradisi ini, dari jaman raja-raja Kerajaan Hindu berupa upacara sesaji selamatan untuk roh leluhurnya, yang diselenggarakan 7 hari, 6 hari dengan do'a-do'a nyanyian memuja arwah leluhur yang diiringi tabuhan, dan pada hari ke 7 ditutup dengan pembakaran dupa, *semedi*/meditasi. Pada jaman Majapahit tradisi semacam ini dilakukan di candi-candi tempat menyimpan abu leluhur mereka. Pada pemerintahan Prabu Hayam Wuruk penyelenggaraan upacara ini direlokasi di tengah kota kemudian pada pemerintahan Prabu Brawijaya V upacara diperbesar dengan membunyikan seperangkat gamelan yang dianggap keramat dan bertuah yang bernama Kanjeng Kyai Sekar Delima. Pada jaman Demak, dalam rangka penyebaran agama Islam, para wali mengatur penyelenggara Maulid Nabi Muhammad SAW disesuaikan dengan tradisi masyarakat yang menyukai suara gamelan dan *gending*. Pada saat itu gamelan yang dipergunakan adalah hasil buatan Sunan Giri dan seperangkat lain yang diambil dari Majapahit. Selanjutnya dalam perjalanan sejarahnya gamelan tersebut mengiringi Upacara

Sekaten di keraton-keraton di Jawa baik Keraton Surakarta maupun Keraton Yogyakarta pada setiap tahunnya.

Dengan demikian dapat dikatakan bahwa Sultan melakukan upacara ini dikarenakan upacara ini merupakan warisan dari leluhurnya yang harus dilestarikan dan diwariskan ke generasi selanjutnya. Oleh karena itu upacara tradisional ini merupakan salah satu wujud peninggalan kebudayaan. Menurut Heddy Shri Ahimsa Putra bahwa pewaris kebudayaan dari satu generasi ke generasi berikutnya dimungkinkan karena adanya proses belajar lewat simbol-simbol yang kemudian menjadikan kebudayaan sebagai miliknya.⁴ Sejalan dengan hal tersebut Kroeber dan Klucshohn dalam Keesing menyebutkan bahwa kebudayaan adalah warisan sosial yang hanya dapat dimiliki oleh warga masyarakat pendukungnya dengan jalan mempelajarinya melalui simbol-simbol.⁵ Disebutkan pula bahwa ada cara-cara mekanisme tertentu dalam masyarakat untuk memaksa tiap warganya mempelajari kebudayaan yang didalamnya terkandung norma-norma serta nilai-nilai yang berlaku dalam tata pengalaman masyarakat yang bersangkutan yang merupakan ciri khas manusia termasuk perwujudannya dalam benda-benda budaya. Mematuhi norma serta menjunjung nilai itu penting bagi warga masyarakat demi kelestarian hidup bermasyarakat.

Di dalam masyarakat yang sudah maju, norma-norma dan nilai kehidupan itu dipelajari melalui jalur pendidikan baik formal maupun non formal. Lembaga-lembaga pendidikan formal,

³ Irwan Abdulah. *log.cit.*

⁴ Heddy Shri Ahimsa Putra. 'Suatu Refleksi Antropologi' dalam *Filsafat Kebudayaan*. (Yogyakarta: Kanisius, 1984), hal 140.

⁵ RM. Keesing, 'Antropologi: Suatu Perspektif Kontemporer'. Ed diterjemahkan oleh Samuel Gunawan dari buku *Cultural Anthropogy*. Jakarta: Gelora Aksara Pratama, 1981

belajar mempersiapkan diri sebagai warga masyarakat yang menguasai ketrampilan hidup sehari-hari. Sedang di luar lembaga pendidikan formal, warga masyarakat mengalami proses sosialisasi dengan jalan pergaulan serta menghayati pengalaman bersama dengan warga masyarakat lain, sehingga mampu menyesuaikan diri dengan lingkungan kehidupan sosial budayanya. Dikatakannya pula bahwa upacara tradisional itu adalah salah satu bentuk sarana sosialisasi bagi warga masyarakat khususnya masyarakat tradisional.

Oleh karena itu penyelenggaraan upacara itu penting bagi pembinaan sosial budaya warga masyarakat yang bersangkutan, yaitu salah satu dari fungsinya adalah pengokohan norma-norma serta nilai budaya yang telah berlaku turun-temurun. Dengan kata lain bahwa pengokohan norma-norma serta nilai budaya yang telah berlaku turun-temurun dilakukan dengan cara melakukan kegiatan upacara tradisional. Menurut Herusatoto, upacara adalah suatu kegiatan untuk memperingati suatu peristiwa, yang didalam pelaksanaannya selalu terlihat adanya penggunaan simbol-simbol untuk mengungkapkan rasa budayanya,⁶ sedang simbol-simbol menurut Suparlan, berperan dalam upacara karena sebagai alat penghubung antara sesama manusia dan antara manusia dengan benda, dan antara dunianya dengan dunia gaib.⁷ Menurut Irwan Abdullah, bahwa melalui simbol-simbol diwariskan cara-cara menghadapi kehidupan.⁸ Hal ini sehubungan dengan pengertian kebudayaan yang didefinisikan sebagai serangkaian pengetahuan yang

digunakan sebagai strategi untuk menghadapi kehidupan. Jadi disini kebudayaan diartikan sebagai sistem pengetahuan mengenai cara-cara bertindak atau bertingkah laku. Dikemukakan pula bahwa dengan upacara, keraton dapat berkomunikasi dengan masyarakat, dalam arti dapat menentukan masyarakat untuk bertindak menurut norma-norma yang diinginkan, dan keraton juga dapat memapankan posisinya, sesuai dengan kedudukannya sebagai pelindung kerajaan dan pelindung agama di Jawa. Sehubungan dengan posisinya tersebut, keraton sebagai ahli waris budaya Jawa dari leluhurnya, perlu mempertahankan nilai budaya itu dan tentu saja harus pula melestarikan dan mewariskannya kepada generasi selanjutnya.

Dari interpretasi simbol yang terlihat dalam Upacara Sekaten, ujud *gunungan* tersebut adalah gambaran tentang kehidupan atau pandangan hidup orang Jawa. Gambaran ini merupakan konsepsi yang digunakan sebagai pedoman dari cara-cara bertindak atau bertingkah laku orang Jawa. Disini dapat dicontohkan interprestasi terhadap materi yang ada pada *gunungan kakung*. Menurut kajian Irwan Abdullah, adalah ; seseorang *ksatria utama*. Sistem gagasan orang Jawa *ksatria utama* adalah seorang yang suka bekerja keras, berpikiran tajam dan selalu waspada, memiliki *rasa alus* tingkah lakunya, berani dan menempatkan posisinya dengan benar.⁹

Transformasi nilai-nilai budaya luhur kepada masyarakat dan generasi ini tentu juga sejalan dengan kontek NKRI, yang tertuang dalam UUD 45 sebagai berikut :

⁶ Herusatoto. *Simbolisme Dalam Budaya Jawa*, (Yogyakarta: PT. Hanindita.1985), hal. 1

⁷ Parsudi Suparlan. *Manusia, Kebudayaan dan Lingkungannya*, (Jakarta: CV. Rajawali. 1981), hal. 13

⁸ Irwan Abdullah, *op.cit.* hal. 88

⁹ *Ibid.* hal. 82

“bahwa kebudayaan harus merupakan penghayat nilai-nilai yang luhur sehingga tidak dipisahkan dari masyarakat budaya Indonesia sebagai pendukungnya. Dan bahwa bentuk-bentuk kebudayaan sebagai pengejawantahan pribadi manusia Indonesia harus benar-benar menunjukkan nilai hidup dan makna kesucilaan yang dijiwai Pancasila”.¹⁰

Dengan demikian transformasi nilai-nilai budaya luhur tetap relevan sepanjang jaman. Hanya saja Upacara Sekaten yang bagi masyarakat DIY dan sekitarnya merupakan modal budaya yang penting untuk dipertahankan, dan saat ini harus mampu menghadirkan berbagai inspirasi kedalam memori kolektif masyarakatnya. Pengelolaan perayaan sekaten diharapkan tetap mengedepankan substansi ritual budaya dan mengesampingkan kepentingan bisnis. Saat ini pengelolaan sekaten membutuhkan visi kultural yang jelas dan kemampuan managerial. Visi kultural tampak pada capaian-capaian estetis, etis, saintis yang inovatif, serta fungsional yang dihadirkan secara populis.¹¹ Oleh karena itu harus bisa memilih antara nilai fakultatif dan esensi dari sekaten itu sendiri. Biarlah nilai fakultatif sesuai dengan modernisasi (yaitu di pasar malam atau perayaan) akan tetapi nilai esensinya (yaitu peringatan Maulid Nabi Muhammad SAW) tetap dipertahankan.

Untuk kepentingan ini perlu ditampilkan *audiovisual* tentang sejarah perkembangan situs-situs agar publik

dan generasi muda dapat memahami maknanya sehingga tidak sekedar menikmati hiburannya.¹² Perlu pula penonjolan ciri khas Yogyakarta yaitu dibuat suasana hening dan menghentikan aktivitas dari alun-alun utara sampai Stasiun Tugu selama 10 menit pada saat gamelan sekaten dibunyikan. Agar masyarakat ikut memiliki dan berpartisipasi aktif maka atraksi yang akan dijual dipilih sesuai dengan keinginan masyarakat. Sedangkan pelaksanaan kegiatan adalah Keraton dan Pemda Propinsi yang didukung oleh Pemda Kab/Kota serta Instansi-instansi terkait. Dengan demikian Upacara Sekaten diharapkan tidak menggeser makna utama tetapi tetap mampu menjadi tradisi yang kokoh di tengah arus globalisasi yang serba modern.

Nilai Pariwisata

Menurut Yoeti A. Oka, obyek wisata dibagi menjadi tiga kategori yaitu wisata alam, wisata budaya serta wisata yang berhubungan dengan tata cara kehidupan suatu suku bangsa (seperti upacara, tradisi, dan sebagainya).¹³

Sekaten merupakan salah satu obyek wisata yang berhubungan dengan tata cara kehidupan suatu bangsa yaitu suku Jawa. Bahkan menurut pakar antropologi Irwan Abdullah, bahwa Upacara Sekaten ini di samping usianya sudah cukup lama juga berdasarkan pengamatannya, upacara ini merupakan upacara yang paling semarak bagi orang Jawa.¹⁴

Pada kenyataannya bahwa kedatangan wisata ke Yogyakarta banyak terjadi pada bulan *Maulud* dimana upacara sekaten tersebut

¹⁰ UUD 1945

¹¹ Kompas, 23 Maret 2005

¹² Kompas, 31 Maret 2005

¹³ Yoeti A. Oka. *Pengantar Ilmu Pariwisata*. (Bandung: Angkasa. 1997)

¹⁴ Irwan Abdullah. *op.cit.* hal. 5

diadakan. Dengan demikian upacara ini sangat menunjang terhadap kepariwisataan budaya di Yogyakarta khususnya, dan Indonesia pada umumnya. Hal ini karena wisatawan yang berkunjung ke Yogya pada umumnya dalam rangkaian mengunjungi obyek-obyek wisata lain di Indonesia. Wisatawan yang datang ini tidak hanya dari dalam negeri saja tetapi justru banyak dari luar negeri.

Hal ini dikarenakan pesatnya perkembangan teknologi terutama di bidang transportasi dan komunikasi menyebabkan mobilitas penduduk dan kontak antar budaya dapat berlangsung dengan lancar dan cepat, termasuk diantaranya adalah keinginan tahanan untuk melihat kehidupan dan budaya masyarakat lainnya. Di negara maju, kepariwisataan bukan lagi sebagai barang mewah tetapi merupakan suatu bagian dari kebutuhan hidup. Menurut catatan WTO (*World Tourism Organization*) bahwa jumlah wisatawan yang melakukan perjalanan di seluruh dunia memperlihatkan kecenderungan meningkat. Oleh karena itu, negara-negara berkembang banyak menumpukan harapan pada industri kepariwisataan ini termasuk juga Indonesia.¹⁵

Kenyataan ini juga disebabkan karena sektor tersebut terbukti dapat meningkatkan penerimaan devisa negara. Bahkan menurut Lindberg menyatakan bahwa tingkat pertumbuhan pendapatan yang dihasilkan oleh kegiatan pariwisata mencapai 2 kali lipat, yaitu rata-rata pertumbuhan kepariwisataan dunia 12 % per tahun, sedang rata-rata pertumbuhan kegiatan ekspor berkisar 7,7 % per tahun.¹⁶

Diyakini bahwa sektor pariwisata di Indonesia dapat menjadi andalan dalam meningkatkan devisa negara, maka pemerintah telah memproyeksikan pariwisata sebagai penghasil devisa besar, menggantikan peran gas dan minyak bumi. Saat ini dimana kondisi negara sedang menghadapi krisis, banyak PHK, maka sektor pariwisata mendapat tanggung jawab besar sebagai pemulih ekonomi. Untuk kepentingan tersebut GBHN tahun 1998 telah mengamanatkan agar:

"Pembangunan kepariwisataan terus ditingkatkan dan dikembangkan untuk memperbesar penerimaan devisa, pemererat dan pemeratakan kesempatan usaha dan lapangan kerja, mendorong pembangunan daerah, meningkatkan kesejahteraan dan kemakmuran rakyat, memperkaya kebudayaan nasional dengan tetap mempertahankan kepribadian bangsa dan tetap terpeliharanya nilai-nilai agama, pemererat persahabatan antar bangsa, memupuk cinta tanah air, serta mempertahankan kelestarian fungsi dan mutu lingkungan hidup. Pembangunan kepariwisataan juga diarahkan untuk mendorong pengembangan, pengerahan, dan pemasaran produk nasional".¹⁷

Dalam hal kesempatan kerja, banyak yang bisa diciptakan. Menurut Soekadijo, peluang kesempatan kerja, dampak adanya pariwisata yang langsung adalah jasa, hotel, restoran, perusahaan perjalanan, usaha-usaha dan yang tidak langsung antara lain di bidang konstruksi bangunan, konstruksi jalan dan

¹⁵ B. Wiwoho. *Pariwisata Citra dan Manfaatnya*, (Jakarta: Bina Rena Pariwisata. 1993), hal 16

¹⁶ Lindberg. *RIPPDII*, 1987, hal. II - 4

¹⁷ GBHN 1998

lain sebagainya.¹⁸

DIY sebagai bagian dari wilayah Indonesia dan sangat berpotensi di bidang kepariwisataan, sudah barang tentu punya daya tarik yang cukup tinggi. Upacara Sekaten hanya salah satu dari potensi kepariwisataan yang cukup diminati masyarakat dan wisatawan. Oleh karena itu upacara ini sangat relevan untuk tetap dilestarikan. Oleh Pemda DIY Upacara Sekaten bahkan telah diangkat sebagai bagian dari pariwisata, seni dan budaya serta ritual. Hal ini disadari karena pernyataan beberapa pakar bahwa hal yang masih asli pada umumnya diminati oleh wisatawan. Pakar antropologi, Irwan A. mengatakan bahwa upacara dari suatu suku bangsa masih mungkin menemukan bentuk-bentuk aslinya sehingga memungkinkan untuk melacak gagasan yang melatar belakangi tindakan tersebut.¹⁹ Pernyataan ini mengacu pada pendapat Koentjaraningrat, bahwa sistem religi dan upacara keagamaan merupakan unsur kebudayaan universal yang paling sukar berubah dan paling sukar dipengaruhi oleh kebudayaan lain.²⁰ Keadaan seperti inilah yang diminati para wisatawan. Seperti halnya pernyataan Presiden Gus Dur ketika berkunjung ke Yogyakarta yaitu kalau Indonesia ingin pariwisatanya besar maka kegiatannya haruslah beranjak dari kekayaan budaya yang dimiliki bangsa ini. Ini artinya pengembangan pariwisata berarti pula pengembangan budaya, bahwa pariwisata harus mendukung keberadaan, eksistensi, serta substansi dari kebudayaan itu sendiri.²¹ Contoh keunikan kebudayaan yang sedang

berlangsung dalam masyarakat Bali adalah kekayaan budaya yang dapat diambil keuntungannya. Kebudayaan masyarakat Bali, hidup bukan karena diadakan festival oleh pemerintah atau swasta, melainkan karena memang masyarakat sedang menghidupi kebudayaan itu. Keunikan masyarakat Bali, yang ditunjukkan oleh cara ritual peribadatannya, tari-tariannya dan bangunan puranya tidak tergantung pada keadaan pariwisata. Ada tidaknya pengelolaan pariwisata di Bali, ritual tersebut tetap berlangsung. Demikian pula mestinya dengan perayaan sekaten, ada tidaknya intervensi pemerintah maupun swasta, keberadaannya tetap berlangsung selama masyarakat menghendaki. Justru adanya campur tangan tersebut dan juga pengaruh globalisasi harusnya dianggap sebagai ujian terhadap eksistensi dan ketradisianya.

Oleh karena itu pengelolaan perayaan sekaten diusulkan adanya suatu kebijakan agar membuka selebar-lebarnya akses buat publik baik pengunjung maupun pedagang tradisional. Perayaan sekaten dikembalikan ke akar rumput sehingga bisa dinikmati seluruh lapisan masyarakat dan menghidupkan kembali pasar malam sekaten sebagai pasar rakyat dan budaya. Perayaan sekaten yang titik beratnya memiliki kandungan tradisi dan nilai agama sudah selayaknya terlihat penonjolan nilai ke-Islaman dengan tetap menjaga alur sejarahnya dan nilai-nilainya. Misal di panggung terbuka bisa menampilkan atau lomba grup kesenian Islami, (*samroh, hadrah, tari, wayang kulit, wayang orang,*

¹⁸ Soekadijo. *Anatomi Pariwisata : Memahami Pariwisata Sebagai "Systemic Linkage"*, (Jakarta: Gramedia, 2000), hal. 274 - 275

¹⁹ Irwan Abdulah. *op.cit.*, hal 2-3

²⁰ Koentjaraningrat. *Kebudayaan, Metalitet dan Pembangunan*, (Jakarta: Gramedia, 1980), hal 12-13

²¹ *Kompas*, 21 Februari 2000.

ketoprak dengan *lakon* mengisahkan perjalanan Islam/sejarah Demak dan Mataram). Kesemuanya itu dilakukan oleh wakil dari kecamatan-kecamatan di wilayah DIY, sedang penyelenggaraan perayaan sekaten adalah Keraton bekerjasama dengan Pemda Tingkat I dan II serta Instansi-instansi terkait, dengan demikian seluruh warga DIY merasa ikut memiliki.

Nilai Sosial Dan Ekonomi

Nilai Sosial

Dalam penyelenggaraan sekaten banyak pihak yang terlibat di dalamnya, antara lain yaitu pihak keraton, Pemda dan masyarakat. Pihak keraton sebagai penyelenggara melibatkan raja beserta kerabat atau *putra dalem*, para punggawa/pegawainya. Dari pihak keraton kegiatan ini merupakan fenomena sosial yang harus dilaksanakan, sehubungan dengan kewajiban raja dalam rangka melaksanakan syiar agama. Sedang ujud *gunungan* dan penyebaran *udik-udik* sebagai rangkaian dari kegiatan ini adalah sebagai *kucuh dalem/hajat dalem* (secara simbolis) yang dibagikan kepada kerabat keraton, para punggawa/pegawai dan masyarakat. *Kekucuh dalem* yang mengandung nilai simbolis sudah barang tentu diartikan sesuatu yang mengandung “mana” dibalik bendanya tersebut. Hal ini dikarenakan adanya paham *dewa raja* yaitu raja dipandang sebagai penjelmaan dewa dan sebagai yang berasal dari dewa. Seorang raja merupakan sentral dan pusat pancaran kosmis yang dapat membawa ketenteraman, keadilan serta

kesuburan bagi masyarakat atau “kawulanya”.²² Dikatakannya pula bahwa paham ini menyakini bahwa raja adalah wakil Tuhan di dunia ini. Menurut Darsiti Soeratman, hal ini dapat dilihat dari beberapa gelar yang melekat pada diri raja yaitu *Kalifatullah Panatagama* yang artinya antara lain bahwa seorang raja merupakan pengatur agama di dunia yang sekaligus sebagai wakil Tuhan di dunia.²³ Oleh karena itu peranan raja seperti *hajad dalem* ini juga ditujukan kepada keempat penjuru mata angin dimana kedudukan keraton sebagai tempat singgasana raja, berfungsi sebagai pusat kosmis dari dunia (semesta alam).²⁴

Bertitik tolak dari konsep dewa raja, maka hanya rajalah yang dapat mencapai martabat keIslaman dan raja dianggap penjelmaan dari Yang Maha Kuasa di dunia, sehingga kepada “kawula” (rakyat) berkah itu akan memancar. Begitu pula dengan keraton dimana tempat raja bersemayam. Keraton beserta raja merupakan sumber kekuatan kosmis yang mengalir ke arah dan membawa ketenteraman, keadilan dan kesuburan.²⁵ Nilai sosial disini dilihat bahwa mereka penyelenggara dan pendukungnya merasa memiliki (*handarbeni*) kegiatan ini. Dengan demikian terjadi hubungan sosial yang saling mendukung dan membutuhkan dalam hubungan yang harmonis. Hubungan yang demikian sudah barang tentu perlu dilestarikan. *Hajat dalem* yang berupa berbagai macam *gunungan* dan penyebaran *udik-udik* sebagai simbolis pemberian sedekah raja pada rakyatnya dilihat dari nilai sosial adalah

²² Frans Magnis Suseno. *Etika Jawa, Sebuah Analisa Filsafat Tentang Kebijakanana Hidup Jawa*, (Jakarta: PT. Gramedia, 1991), hal. 107

²³ Daristi Soeratman. *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830-1939*. Disertasi Doktor, (Yogyakarta: Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, 1989), hal 3

²⁴ Rahmad Subagyo. *Agama Asli Indonesia*, (Jakarta: Sinar Harapan dan Yayasan Cipta Loka Caraka, 1981), hal. 56

²⁵ *Ibid.* hal. 65.

sebagai perekat antara raja dan rakyatnya dan ujud pernyataan setiap individu, dalam mengukuhkan diri sebagai bagian dari masyarakat. Menurut Indra Tranggono, bahwa hal tersebut sekaligus melakukan konfirmasi dan pengukuhan atas nilai-nilai budaya lokal dan agama yang selama ini didukung dan diemban. Mereka mencoba menyerap kembali kearifan budaya lokal, baik yang direproduksi oleh masyarakat itu sendiri, maupun tradisi dari budaya keraton.²⁶

Nilai Ekonomi

Upacara Sekaten dengan perayaan atau pasar malamnya telah berjalan sejak jaman Demak. Pasar malam hanyalah merupakan rangkaian dari tradisi lokal yang mengiringi Upacara Sekaten atau yang disebut perayaan sekaten. Nilai ekonomi dari sekaten ini adalah bahwa Upacara Sekaten memberi peluang bekerja dan berusaha seperti berdagang, berjualan, promosi dan sebagainya. Dikatakan oleh pakar sejarah Adaby Darban, bahwa sebelum jaman Kolonial Belanda, dalam perayaan sekaten masyarakat mengenal pasar seni rakyat yang menyajikan berbagai kebutuhan hidup sehari-hari. Mereka melakukan transaksi dengan cara *barter* (saling tukar menukar barang). Perkembangan selanjutnya muncul pengusaha rakyat yang menjual berbagai macam barang kebutuhan masyarakat lokal. Ditampilkan juga pertunjukan kesenian rakyat seperti jatilan dan sebagainya.²⁷

Kemudian dalam perkembangannya berbagai macam kesenian rakyat ikut merayakan perayaan sekaten. Pada masa Kolonial Belanda, acara tersebut dikemas lebih lengkap lagi, antara lain dengan

menghadirkan perusahaan kopi, teh, dan sebagainya. Jadi unsur bisnisnya sudah mulai terasa. Selanjutnya pada jaman kemerdekaan, tradisi tersebut tetap dipelihara, bahkan makin lengkap dengan ditampilkannya stand-stand pemerintah, pengusaha besar hingga menengah ke bawah. Selanjutnya dikatakan bahwa saat ini dengan adanya JES (*Jogja Exspo Sekaten*) yang diselenggarakan pada tahun 2005, pasar malam perayaan sekaten terkesan *glamour* dan lebih menonjolkan unsur bisnis. Banyak kecaman-kecaman lain yaitu nama yang tidak sesuai, juga substansinya dianggap melenceng dari akar perayaan sekaten yang sarat dengan tradisi budaya dan religius. Belum lagi harga tiket yang mahal sehingga tidak semua orang dapat menikmati “pesta rakyat” itu.

Bila dilihat dari sejarahnya, sebenarnya penyelenggaraan sekaten dapat menjadi momentum yang sangat strategis dalam memposisikan kembali agenda pesta rakyat tersebut secara lebih layak dan terhormat, tidak monoton, menjemukan atau membosankan yang seolah-olah kehilangan greget. Sri Sultan Hamengku Buwana X berharap bahwa *performance* sekaten sangat diperlukan, supaya mempunyai gema yang lebih nasional, walaupun di dalam konteks tradisi. Jadi walaupun dikelola lebih profesional, namun tetap tidak boleh lepas dari konteks pemahaman tradisi masyarakat. Oleh karena sekaten merupakan pasar rakyat untuk memperingati peristiwa keagamaan dalam konteks tradisi lokal, maka unsur lokalitas itu tidak boleh hilang.²⁸ Sebelum ada JES tahun 2005, perayaan sekaten memang benar-benar

²⁶ *Kompas*, 23 Maret 2005

²⁷ *Kedaulatan Rakyat* 20 Maret 2005

²⁸ *Kompas*, 12 dan 19 Maret 2005

merupakan pasar rakyat, karena berorientasi pada tradisi lokal. Tempat dan kondisi tersebut tidak memungkinkan untuk usaha menengah ke atas masuk, karena kondisi sekaten yang terkesan kumuh dan tidak teratur. Dengan adanya JES *performancenya* berusaha ditingkatkan. Namun karena terkesan elitis dan tiket masuk mahal, maka bagi pengusaha kecil akan merasa kesulitan untuk ikut masuk di dalamnya. Keadaan ini perlu dicarikan solusinya agar sekaten dikelola profesional namun tidak lepas dari karakternya sebagai pasar rakyat. Langkah ini tetap diambil juga, mengingat dalam kegiatan sekaten pihak penyelenggara (Pemkot Yogyakarta) menanggung beban berat serta mengalami kerugian yang cukup membebani APBD.²⁹

JES sebenarnya bertujuan cukup baik, yaitu mengangkat tampilan sekaten menjadi modern, namun yang terjadi justru mengabaikan autentisitas dengan mengutamakan sisi bisnis. Keadaan ini ternyata lepas dari kontrol keraton, bahkan cenderung mengabaikan kepentingan keraton. Bukti hal tersebut diantaranya adalah adanya pagar dan bangunan tinggi yang “tidak semestinya”, dan iring-iringan prajurit keraton yang terhalang jalannya serta adanya kegaduhan suara musik saat gamelan sekaten dimainkan.

Dengan adanya bangunan dan pagar tinggi yang tidak semestinya ini, menurut Bakdi Sumanto, perayaan sekaten sekarang sudah tidak tampak lagi hubungan langsung antara keraton dan masyarakat. Bahkan keberadaan pagar sebagai sekat untuk menarik tiket masuk, sudah tidak menggubris hubungan keraton dan masyarakat.³⁰

Dalam sekaten bentuk lama,

masyarakat bebas merayakan sekaten tanpa pungutan tiket untuk masuk area perayaan. Dengan adanya tiket masuk yang tinggi, dikhawatirkan akan memunculkan dinamika komersial yang dipompa oleh kepentingan bisnis. Tentu saja hal ini akan mengucilkan sekaten dari masyarakat pendukungnya. Banyak kalangan menganggap perayaan sekaten yang semula memiliki nilai sakral yang tinggi, kini telah berubah menjadi event yang hampir seluruhnya sebagai ajang promosi. Untuk itu perlu upaya-upaya membangkitkan kembali nilai-nilai sakral sekaten agar tidak musnah ditelan modernisasi.

Perayaan sekaten yang sebenarnya adalah merupakan event menyambut kelahiran Nabi Muhammad SAW dalam bentuk *sekatenan* (pesta rakyat). Sedang pasar malam sesungguhnya hanyalah intro dari hajat sosial, kultural dan spiritual sekaten. Oleh karena itu berbagai kalangan menganggap pelaksanaan sekaten berbentuk JES telah mengakibatkan logika ekonomi menggeser logika budaya yang seharusnya ditanggalkan. Oleh karena itu muncullah diskusi-diskusi, yang menghasilkan rekomendasi-rekomendasi, terhadap pelaksanaan sekaten untuk tahun-tahun mendatang. Menurut Hardi Anzor rekomendasi tersebut pada dasarnya mengacu terhadap pernyataan bahwa perhatian pengunjung perayaan sekaten bukan lagi ke alunan gending sekaten dan dakwah Islamiyah, tetapi terkonsentrasi pada pasar malam yang berupa stand-stand perdagangan, permainan dan musik. Oleh karenanya rekomendasi sebagian besar ditujukan pada penyelenggaraan pasar malam sekaten.

Pasar malam sebaiknya jangan

²⁹ Bernas, 4 April 2005

³⁰ Kedaulatan Rakyat, 24 Maret 2005

diberi nama JES (*Jogya Expo Sekaten*) tetapi cukup dengan nama pasar malam sekaten karena pada kenyataannya nilai bisnis ini berpegang pada keanggunan Upacara Sekaten. Penataan ruang dan tampilan fisik juga disesuaikan dengan ikon pasar rakyat. Sedangkan pelaksanaannya sebaiknya ditangani Pemda Tingkat I bekerja sama dengan keraton dan Pemda Tingkat II serta Instansi-instansi terkait, yang dalam penyelenggaraannya melibatkan pula para pemangku adat serta budayawan. Karcis masuk ataupun parkir dengan tarip yang serendah-rendahnya. Keamanan ditingkatkan sehingga suasana nyaman dirasakan. Tentu saja penonjolan suara gamelan sekaten diprioritaskan, begitu juga daya tarik budaya tradisional Jogja baik Islamik ataupun bukan. Perlu pula ditampilkan audiovisual tentang sejarah perkembangan situs-situs sekaten. Rekomendasi dari Suparno (juara II lomba Penulisan Esai Sekaten) antara lain adalah membiarkan tampilan modernisasi pada pasar malam atau perayaannya, tetapi nilai esensinya yaitu peringatan Maulid Nabi Muhammad SAW tetap dipertahankan. Senada dengan hal ini dikemukakan oleh Bakdi Soemanto bahwa modernisasi yang terjadi dalam sekaten seperti pasar malam dan berbagai hiburan serta bentuk-bentuk promosi dibiarkan saja seperti air mengalir. Namun sekaten bentuk lama dibangkitkan lagi agar tidak kehilangan makna yang sebenarnya.³¹

Penutup

Dari pembahasan tersebut dapatlah disimpulkan bahwa Perayaan Sekaten perlu tetap dilaksanakan, mengingat bahwa kegiatan tersebut mengandung ajaran dan nilai-nilai luhur yang

diwariskan dari generasi sebelumnya lewat simbol-simbol dan diharapkan untuk dilestarikan oleh generasi berikutnya

Nilai yang agung dan luhur yang bersumber pada perayaan sekaten, merupakan salah satu kepribadian bangsa Indonesia yang perlu dipertahankan kelestariannya. Nilai-nilai tersebut diantaranya adalah nilai keagamaan, nilai budaya dan pariwisata, nilai sosial ekonomi. Perayaan sekaten mengandung nilai keagamaan sehubungan dengan kewajiban raja untuk menyiarkan dan melindungi agama Islam dalam kerajaannya sesuai dengan kedudukan dan perannya sebagai *Sayidin Panatagama Kalifatullah* yaitu seseorang yang dipercaya untuk mengatur dan melindungi agama Islam. Jadi merupakan tugas resmi raja dalam rangka melaksanakan kewajiban untuk menyiarkan dan melindungi agama Islam khususnya di dalam wilayahnya. Mengandung nilai budaya, karena upacara ini menyangkut kedudukan Sultan sebagai pemimpin sukubangsa Jawa yang mewarisi nilai budaya dari leluhurnya dan tentunya harus melestarikannya. Jadi merupakan tradisi yang turun-temurun.

Perayaan Sekaten, selain perlu dilaksanakan oleh pewaris dan pembawa amanah dari generasi berikutnya, juga penting bagi masyarakat Yogyakarta, karena di samping melaksanakan tugas melestarikan kebudayaan, juga memberi berkah bagi masyarakat, sebab dapat memberi peluang berkarya dan berusaha dalam upayanya menaikkan kesejahteraan dan kebahagiaan hidup. Hal ini karena Perayaan Sekaten mengandung nilai ekonomi, nilai sosial dan nilai kepariwisataan.

³¹ *Kedaulatan Rakyat*, 24 Maret 2005

Dengan kata lain yaitu, mengandung nilai pariwisata karena perayaan sekaten merupakan salah satu obyek wisata yang berhubungan dengan kebudayaan yang dalam hal ini tata cara kehidupan dari suatu sukubangsa (suku Jawa). Mengandung nilai sosial karena dalam penyelenggaraannya banyak melibatkan instansi-instansi terkait yaitu keraton, pemerintah kota dan masyarakat. Dengan demikian terjadi kerjasama dan hubungan sosial yang baik antara penyelenggara dan pendukung sehingga saling merasa memiliki kegiatan tersebut. Situasi ini saling mendukung dan membutuhkan dalam hubungan yang harmonis, ini perlu dilestarikan. Sedang *hajad dalem* dianggap perekat antara raja dan rakyat dan ujud pernyataan setiap individu dalam mengukuhkan diri sebagai bagian dari masyarakat. Mengandung nilai

ekonomi karena Perayaan Sekaten dengan Pasar Malamnya memberi peluang bekerja dan berusaha. Untuk itu perlu dikelola secara profesional namun tidak lepas dari karakternya sebagai Pasar Rakyat. Dengan demikian tidak mengucilkan Perayaan Sekaten dari masyarakat pendukungnya. Jadi yang penting disini adalah agar tidak musnah ditelan modernisasi.

Pada kenyataannya perayaan sekaten sampai saat ini masih tetap mendapat tempat yang baik dalam kehidupan, terutama masyarakat Daerah Istimewa Yogyakarta. Hal ini terbukti dengan banyaknya pengunjung dalam kegiatan tersebut baik yang hanya menempatkan diri sebagai penonton ataupun yang memang melibatkan diri di dalamnya sebagai pelaksana, pedagang, pembeli dan sebagainya.

Daftar Pustaka

- Adaby Darban "Mengembalikan Citra Sekaten" dalam *Kedaulatan Rakyat*. 20 Maret 2005.
- Ancas Waluyo Jati "JES 2005 Mengemas Tradisi dan Memberdayakan Potensi" dalam *Bernas* 4 April 2005.
- Abdullah, Irwan, 2002, *Simbol, Makna dan Pandangan Hidup : Analisis Gunungann pada Upacara Garebeg*, Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional.
- Heddy Shri Ahimsa Putra, 1984, "Suatu Refleksi Antropologi" dalam *Filsafat Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Herusatoto, Budiono, 1985, *Simbolisme Dalam Budaya Jawa*, Yogyakarta: PT. Hanindita.
- Indra Tranggono, "Sekaten Modal Budaya Yang Merana" dalam *Kompas* 23 Maret 2005.
- Keesing, RM, 1981, *Antropologi Budaya: Suatu Perspektif Kontemporer* Ed. Diterjemahkan oleh Samuel Gunawan dari buku *Cultural Anthropology*. Jakarta: Gelora Aksara Pratama.

- Koentjaraningrat, 1980, *Kebudayaan, Metalitet dan Pembangunan*, Jakarta: Gramedia.
- Lukman Solihin "Mendamaikan Kepentingan Bisnis dan Kultural" dalam *Kedaulatan Rakyat* 23 Maret 2005.
- Magnis Suseno, Frans, 1991, *Etika Jawa, Sebuah Analisa Filsafat Tentang Kebijaksanaan Hidup Jawa*, Jakarta: PT. Gramedia.
- Mulder, Niels, 1978, *Kepribadian Jawa dan Pembangunan Nasional*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- _____, 1983, *Kebatinan dan Hidup Sehari-hari Orang Jawa*. Jakarta: Gramedia.
- Soekadijo, 2000, *Anatomi Pariwisata : Memahami Pariwisata Sebagai "Systemic Linkage"*, Jakarta: Gramedia.
- Subagyo, Rahmat, 1981, *Agama Asli Indonesia*, Jakarta: Sinar Harapan dan Yayasan Cipta Loka Caraka.
- Subarkah "Konsep Sekaten Akan Diubah 2006 dalam *Kompas* 31 Maret 2005
- Suparlan, Parsudi, 1981, *Manusia, Kebudayaan dan Lingkungannya*. Jakarta: CV. Rajawali.
- Suparno "Bagaimana Seyogyanya Sekaten Yogyakarta Tahun 2000 dalam *Kedaulatan Rakyat* 23 Maret 2005
- Soeratman, Darsiti, 1989, *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1830-1939*. Disertasi Doktor, Yogyakarta: Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada.
- Yoeti, A. Oka, 1985, *Pengantar Ilmu Pariwisata*. Bandung: Angkasa.
- Wiwoho, 1993, *Pariwisata Citra dan Manfaatnya*, Jakarta: Bina Rena Pariwisata.
- Harian *Kompas* 19 Maret 2005 "Sultan Minta Sekaten Dievaluasi"

PERLUNYA BELAJAR WAYANG DALAM KEHIDUPAN BUDAYA JAWA

Ki Kasidi Hadiprayitno

Abstrak

This discuss is an effort to analyses Javanese leather puppet's philosophy of performance and symbolism as material object by focusing on the style of the Yogyakarta wayang traditions. The function of that is new generation educational, their has relationship of Javanese cultural symbolism. The author proposed that the aesthetical and the ethical morality is useful to improve the national morality, the wayang kulit purwa performance should be performed in the social stratas.

Keyword: Javanase culture as the background, understanding of wayang symbolism, heritage of wayang performance.

Pendahuluan

Kandungan kisah-kisah lakon wayang diketahui oleh masyarakat Jawa sebagai salah satu sarana untuk melihat dan mendengarkan cerita ki dalang tentang berbagai tipologi karakter tokoh wayang. Pewarisan nilai-nilai budaya bangsa itu dilakukan sedemikian halus lewat stilisasi, dramaturgi, nyanyian, dialog, tembang bahkan gerak-gerak wayang. Tanpa disadari khalayak penonton wayang, telah mendapatkan refleksi berbagai permasalahan kehidupan yang bervariasi, sehingga kehadiran pertunjukan wayang tiada rasa menggurui siapa pun namun mampu dirasakan dan dimengerti penonton wayang. Tidaklah mengada-ada kalau kemudian sebagai orang Jawa harus belajar banyak lewat pertunjukan wayang tersebut. Namun disadari bahwa tidak serta merta penonton wayang itu, dengan begitu saja mengerti segala maksud ki dalang, tetapi diperlukan seperangkat pengetahuan tentang wayang dan budaya Jawa itu sendiri. Banyak hal yang disampaikan hanya berupa simbol-simbol atau lambang-lambang saja,

sehingga diperlukan pemikiran dan pemahaman terhadapnya. Oleh sebab itulah tulisan ini bermaksud menguraikan segi filsafati dan simbol secara inheren melekat dalam tradisi pewayangan pada umumnya baik gaya Yogyakarta maupun Surakarta. Harapannya adalah berusaha mendekatkan atau sebagai telangkai pemahaman terhadap simbolisme tontonan tradisional yang adiluhung ini. Perihal pemahaman pertunjukan wayang dari segi filosofi dan simbolisme ini merupakan salah satu cara untuk memahami berbagai permasalahan yang disampaikan *ki dalang* dalam pertunjukan. Nilai filosofis yang terkandung dalam tipologi tokoh dan lakon ditandai dengan adanya nilai moralitas, semua itu akan bermuara pada peningkatan moralitas budi pekerti seseorang, manakala pemahamannya mampu menjangkaunya, sehingga pengenalan lewat pemaparan seperti fokus pembicaraan ini menjadi penting diketahui oleh siapa saja yang tertarik dalam studi budaya Jawa khususnya.

Filosofi Pertunjukan Wayang

Pertunjukan wayang sejak dari penyajian gending-gending yang mendahuluinya, yang lazim disebut gending *patalon* sampai dengan usai pertunjukan merupakan lambang dari filosofi perjalanan hidup manusia, terutama dalam budaya Jawa. Rassers bahkan menyatakan bahwa pertunjukan wayang tidak lain dan tidak bukan merupakan sarana pendidikan kepada generasi muda. Yaitu melalui isi serta makna lakon wayang, dalang memberikan pilihan-pilihan berbagai karakter wayang ketika harus menghadapi perjalanan hidup.¹ Oleh sebab itulah ketika dekade 1945 sampai dengan 1970-an pertunjukan wayang selalu menjadi primadona masyarakat pedesaan dan tidak ketinggalan anak-anak pun setia menonton wayang hingga larut, pada adegan-adegan yang kurang menarik bagi anak-anak, mereka tidur di sela-sela gamelan di sebelah kotak wayang, dan akan segera terbangun manakala adegan perang ataupun *goro-goro*. Secara tanpa sadar anak-anak ini akan hafal terhadap kisah-kisah yang disampaikan dalang, sekaligus sebagai cara belajar dengan ikut partisipasi langsung menyaksikan pementasan akan lebih mantap daripada melalui catatan dan tulisan. Pewarisan nilai-nilai budaya lewat penyajian kesenian seperti itu lebih mengarah pada tradisi lisan, tekanan yang lebih dapat diketahui berupa pengembangan imajinatif, reflektif, dan dramatik. Elisabeth Burns menyebutnya sebagai konvensi masing-masing seni yang melekat langsung pada wujudnya. Pewarisan nilai-nilai luhur sebagai kearifan lokal perlu dilakukan, dan merupakan hal yang tidak dapat dihindari dalam era moderen saat ini,

misalnya munculnya variasi sesuai dengan sarana dan konteksnya, serta karena sifat seni tradisi yang longgar dan permisif terhadap fenomena kesenian masa kini, maka variasi dihargai sebagai cara yang positif sebagai wujud kreativitas. Sebagai contoh munculnya garap wayang kontemporer. Gambaran ini barangkali juga terjadi bentuk-bentuk seni tradisi yang lainnya.

Kesempatan yang baik ini dipergunakan sebagai contoh analisis adalah jagad pedalangan gaya Yogyakarta. Alasannya, adalah dari latar belakang pengetahuan seni yang dimiliki sekaligus kompetensi yang ada. Pewayangan gaya Yogyakarta merupakan bagian penting bagi perkembangan jagad pewayangan di Indonesia. Gaya pewayangan yang dominan di Indonesia adalah Gaya Yogyakarta dan Surakarta, dan sejak tanggal 24 April 2004 telah ditetapkan oleh lembaga dunia UNESCO, wayang dinyatakan sebagai budaya dunia yaitu *wayang Indonesia a masterpiece of oral and intangible heritage of humanity*. Artinya budaya wayang tidak lagi menjadi monopoli orang Indonesia, tetapi telah mendunia, sehingga tidaklah aneh apabila wayang dan dalangnya kini telah merambah jagad raya yang mendunia. Dalang dapat ditemukan di Jepang yaitu Matsumotto, Perancis Jeffry, Jerman Barat ada Wolter Ang, Helen di Inggris, Werner Shculze di Wiena Austria, Willem Wardaya di Amerika Serikat, Gora di Australia, dan masih banyak lagi. Hal ini membuktikan betapa dahsyatnya orang-orang yang berlatar belakang budaya Barat, ternyata mampu mempelajari bahkan sebagai pelaku seni pedalangan. Oleh sebab itu harapannya semua penjelasan dalam

¹ W.H., Rassers, *Panji, The Culture Hero, A Structural Study of Religion Java*. (The Hague Martinus Nijhoff, 1982), hal. 3 - 11.

uraian nanti mampu menjembatani pemahaman bersama terhadap representasi jagad seni yang terjadi pada babak millenium ini.

Penyajian berbagai gending-gending *soran* sampai dengan gending *patalon* yang meliputi *gending gambir sawit slendro sanga, ladrang pangkur, ketawang langen gita* dan *playon slendro sanga*,² adalah lambang dinamika kehidupan yang dialami oleh manusia. Pada dasarnya bunyi ricikan gamelan yang satu dengan yang lain berlainan, demikian pula dengan cara memainkannya pun tidak sama. Namun begitu dimainkan bersama-sama dalam bentuk sajian gending tertentu, ternyata menimbulkan harmoni warna bunyi suara yang bagus didengarkan dan menarik perhatian orang yang mendengar dan melihatnya. Banyak hal yang harus diketahui di alam sekitar kehidupan kita yang baik dan buruk, yang salah dan yang benar, yang indah dan yang buruk, dan sebagainya, semuanya menjadi bentangan pengetahuan dan pengalaman yang selalu dihadapi oleh manusia. Tingkatan-tingkatan penyajian gending dari bentuk *gending kendangan candra, ladrang, ketawang, dan playon* atau *sampak* adalah tingkatan perkembangan kejiwaan seseorang, sehingga sepanjang perjalanan waktu penyajian gending-gending itu menyiratkan karakter, perwatakan serta sifat-sifat manusia.³ Sebagai gambaran ketika bentuk *gending soran* dibunyikan pada awal pertunjukan pada dasarnya menggambarkan masa anak-anak yang dalam bahasa Jawa disebut *bocah* yang berkonotasi *watake kaya kebo* “kerbau”

gaweyane ora isa dicacah “hasil kerjanya tidak dapat diperhitungkan”. Masa kanak-kanak adalah masa yang penuh dengan kegembiraan, dan biasanya apa pun yang dikerjakan oleh anak hasilnya tidak akan dapat diharapkan bagus. Dinamika pemula inilah dalam jagad pewayangan digambarkan dengan menyajikan gending-gending bentuk *ladrang* bernuansa sederhana renyah, dan riang gembira. Setelah penyajian *gending-gending soran* kemudian dilanjutkan dengan *gending kendangan candra* seperti disebutkan di atas.

Pergelaran dan Symbolisme Wayang

Biasanya dalam pertunjukan wayang adalah menyajikan perjalanan hidup tokoh-tokohnya, menganut filosofi *trisalokantara* yaitu tiga pentahapan hidup berupa jagad *purwa, madya* dan *wasana* “awal, tengah dan akhir”. Hal itu tampak pada pembagian pembabagan penyajian cerita lakon wayang serta instrumen gending-gending iringannya. Misalnya pembagian *pathet* yang terdiri atas *nem, sanga* dan *manyura*, yang tidak mungkin dihindari baik dari penyajian teknis seperti *sulukan, sabetan*, tembang-tembang wayang, maupun gending-gending iringan wayang.⁴ Bahkan setiap unsur penyangga pertunjukan wayang pembagiannya berdasarkan tiga tataran tersebut. Contoh penyajian *sulukan* dalang adalah terdiri atas *suluk lagon wetah, jugag, dan cekak. Sabetan* terdiri atas *cepengan, lumaksana*, dan perangan, dan seterusnya. Begitu pun dalam penyajian lakon sebenarnya menyiratkan tiga tahapan dalam perjalanan tokoh-

² Mudjanattistomo, *Pedhalangan Ngayogyakarta*, Jilid I. (Yogyakarta: Yayasan Habirandha, 1977). hal. 65- 80.

³ M. Ng. Najawirangka, *Serat Tuntunan Padhalangan, Djilid I*, (Jogjakarta: Tjabang Bagian Bahasa Jogjakarta Djawatan Kebudayaan, Kementerian P.P. dan K. 1958), hal. 25.

⁴ Kasidi, “Lakon Wayang Kulit Purwa Palasara Rabi: Suntingan Teks dan Analisis Struktural”. *Thesis S-2* Fakultas Pasca Sarjana UGM (belum diterbitkan (Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada), hal. 103- 120

tokohnya, yaitu masa kelahiran, masa dewasa dan masa kematiannya. Dalam hal ini dapat dilihat pada penyajian lakon-lakon model banjaran, misalnya banjaran Bisma, Arjuna, Bima, Gatutkaca, dan lain sebagainya.⁵ Banyak ajaran-ajaran moral yang dikemas sedemikian rupa, yang ditawarkan oleh dalang dalam pertunjukan wayang yang semuanya mengacu pada budi pekerti luhur sebagai manusia. Nilai moral dalam pewayangan pada dasarnya merupakan pencerminan dari nilai moral yang terdapat dalam kehidupan masyarakat pendukung budaya wayang, kenyataan yang ada telah dinyatakan bahwa wayang sebagai salah satu unsur kebudayaan merupakan hasil ciptaan masyarakat. Kenyataan itu pula yang mengakibatkan wayang menjadi sangat populer di kalangan masyarakat Jawa bahkan masyarakat Indonesia pada umumnya.

Ketika *gunungan* dicabut dari tengah-tengah *kelir*, dengan iringan *gending ayak-ayak karawitan slendro pathet nem*, maka suatu kehidupan baru dimulai dengan menampilkan boneka wayang *emban* yang keluar dari sisi kanan dalang, sebagai lambang *mbok nyai dukun* yang tengah menolong kelahiran seorang anak manusia. Kemudian disusul munculnya *raja gung binathara* duduk di atas singgasana. Dalang kemudian memulai dengan melantunkan deskripsi *jejeran* pertama yang disebut sebagai *dalang anjantur*. Adapun isi *janturan* berupa doa pendahuluan, untuk memohon kepada Tuhan Penguasa Jagad Raya agar selama pementasan dijauhkan dari petaka, yaitu dengan kata-kata suci sebagai berikut:

*Hong Ilaheng awinam astunamas siddham mastu mring Hyang Jagad Karana, siran tanda kawisesaning busana, sana sinawung langen wilapa, hestu maksih lestantun lampahing budaya, jinantur-tutur katula tela-tela mrih tulad labdeng paradya, winursita ngupama prameng niskara karanta tumiyeng jaman purwa, wisudha trah ingkang dinama-dama pinardi tameng lalata, mangkya tekap wasananing gupita, tanduping pralambang matumpa-tumpa, marma panggung panggeng panggunggung sang murweng kata.Hoong.*⁶

"Hong Ilaheng, hong Ilaheng semoga tiada aral melintang, atas restu Hyang Jagad Karana, dia yang sebagai tanda kehebatan yang dituturkan, dengan keindahan syair yang masih sesuai dengan cerita Mahabarata, dituangkan melalui bahasa tutur yang berimbang agar menjadi contoh bagi orang-orang utama. Dikisahkan agar terbebas dari mara bahaya dari jaman dahulu, dibersihkan dari segala dosa dan diupayakan menjadi hidup sejahtera sampai akhir jaman, tiada cela oleh berbagai cobaan hingga diunggulkan, dan diutamakan dengan berbagai nuansa ungkapan kata".

Ucapan mantra ini selalu mengawali pementasan lakon wayang gaya Yogyakarta apa pun lakon yang ditampilkan. Sebagaimana ditemukan *manggala* dalam kitab-kitab Jawa Kuna, selalu didahului oleh permohonan maaf

⁵ Data diperoleh dari Kaset Rekaman pentas wayang kulit purwa koleksi pribadi dengan dalang Ki Timbul Hadiprayitno selama kurun waktu 10 tahun dari tahun 1980 s/d 1990. Yaitu berupa pentas wayang malam *Sura* (bulan Jawa) yang diadakan oleh Minggu Buana Minggu di Jakarta, barangkali secara lengkap seluruh pementasan didokumentasikan oleh panitia yang bersangkutan.

⁶ Mudjanattistomo, 1977. *Op.Cit.*, hal. 124

kepada Tuhan Yang Esa bila torehan tulisannya tidak berkenan. Demikian halnya dalam penyajian lakon wayang didahului oleh prolog seperti itu, dari segi makna kata-katanya jelas sebagai ungkapan permohonan maaf atas segala apa yang akan disampaikan dalang dalam membawakan sebuah kisah pada pementasan wayang.⁷ Setelah dalang selesai mengucapkan bacaan tersebut, gending iringan masuk karawitan secara beturut-turut dalang mengisahkan kewibawaan sebuah negara yang besar, aman tentram, makmur, kehebatan rajanya beserta karakter kebaikan dan keluhuran budinya, kekuatan punggawa dan prajurit, dan sebagainya. Oleh sebab itulah dalam setiap permulaan penyajian lakon wayang selalu dimulai adegan raja bertahta di penghadapan punggawa-punggawanya. Hal ini memberikan gambaran kepada kita semua, bahwa dalam adegan itu sebenarnya merupakan cita-cita setiap orang tua agar anak keturunannya kelak menjadi *raja* besar dalam dunianya. *Raja* dalam hal ini diartikan sebagai pimpinan di lingkungannya, paling tidak akan menjadi pimpinan atas dirinya sendiri. Orang yang konsisten dan mampu memimpin dirinya senantiasa akan mudah menjadi pimpinan orang lain.

Adegan berikutnya persoalan-persoalan kehidupan sudah mulai tampak dari adanya konflik kepentingan antartokoh wayang yang terlibat dalam setiap adegan. Akibatnya muncul pertentangan dan konfrontasi yang mengarah kepada pertempuran dalam setiap adegan yang ada. Perlu diketahui bahwa pertunjukan wayang kulit gaya Yogyakarta mengenal tujuh kali *jejeran* dengan diikuti oleh adegan perang. Masing-masing memiliki jalinan

struktur yang secara siklis berkaitan satu sama lain dalam menuju ke puncak penyelesaian masalah, misalnya perang *brubuh*, yang diakhiri dengan musnahnya kejahatan oleh kebaikan. Perjalanan *jejeran* ini melambangkan perkembangan kedewasaan seseorang dalam mengatasi berbagai persoalan. Antara penyelesaian masalah yang satu dengan lainnya memiliki tingkat kesulitan serta memperlihatkan kedewasaan berpikir seseorang tokoh. Kadang kala tidak luput dari hadangan kegagalan di tengah jalan, hal seperti ini dimunculkan dalam adegan perang gagal, yang menggambarkan bahwa setiap usaha selalu mengalami hambatan-hambatan. Sampai akhirnya pada adegan *goro-goro* seseorang mengalami masa pancaroba perubahan cara berpikir, dan berperilaku. *Goro-goro* adalah perubahan yang secara wadak tampak pada pola iringan wayang, yaitu dari *pathet nem* ke *pathet sanga*. Adapun secara makna konotatif berarti perubahan dari masa remaja ke masa yang lebih dewasa, terutama kedewasaan berpikir hingga mencapai keberhasilan. Dalam pandangan budaya Jawa disebut istilah catur marga “empat jalan” yakni perjalanan hidup manusia dari lahir sampai dengan keberhasilan meraih puncaknya, hingga berakhirnya kehidupan. Urutannya adalah masa kelahiran, masa remaja, masa dewasa dan menjadi penguasa, seorang *nata* atau raja, kemudian masa tua meletakkan tahta masuk ke hutan menjadi pendeta untuk mencapai moksa. *Pathet sanga* inilah yang melambangkan perjalanan meraih karier baru pada tahap awal sampai dengan menjelang perubahan *pathet* berikutnya. Untuk menuju ke arah yang lebih dewasa, maka seseorang

⁷ Kasidi, (Ed.), dkk., 1998. “Mahabharata Dalam Tradisi Lakon Pedalangan Gaya Yogyakarta”. Dalam *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*. (Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa).

harus melalui pembelajaran dari seorang guru sejati. Dalam pewayangan digelar pada adegan pendeta yang *mulang wuruk* “memberi nasehat” terhadap muridnya, agar dapat sampai kepada tujuan yang dicita-citakan. Selesai berguru, murid diwajibkan mengamalkan ilmunya kepada khalayak dengan menjalankan *tapa ngrame* “tapa menolong”. Setiap tujuan baik belum tentu mudah ditempuh secara mulus, namun penuh tantangan dan hambatan yang menghadang. Dalam pewayangan rintangan ini dapat dilihat pada adegan *perang begal* yaitu pertempuran antara ksatria utama dengan gandarwa. Inilah lambang kebaikan melawan kejahatan yang *anggun aggeleng ing angganing manungsa* “Selalu berada di dalam diri manusia disadari atau tidak”. Artinya adalah manusia itu selalu berada dalam pertempuran di dalam dirinya sendiri antara nafsu jahat dan kebaikan, dengan demikian ia mampu mengendalikan dirinya sendiri terhadap nafsu jahat yang selalu muncul bersama-sama kelahiran manusia. Sebagai contohnya adalah kehadiran tokoh Begawan Palasara yang dilukiskan mampu mengendalikan *Kuda Talirasa*. Yaitu bahwa manusia jangan sampai diperbudak dan dikendalikan oleh keinginan-keinginan duniawi, namun sebaliknya sebagai manusia harus senantiasa mampu mengendalikan seluruh keinginan itu menjadi sebuah kekuatan untuk terus berada dalam kesadaran hakiki dalam memelihara serta menjalani kehidupan, dalam bahasa wayang disebut sebagai *mayu hayuning bawana* “Mengupayakan terus menerus demi ketentraman dan kedamaian kehidupan manusia.”

Tataran terakhir yakni dalam rangkaian *pathet manyura*, digambarkan bahwa perjalanan seseorang telah sampai pada tingkat kedewasaan,

sehingga mampu menyelesaikan segala permasalahan dengan mengalahkan musuh-musuhnya secara total. Seluruh konflik antartokoh wayang dan permasalahan yang dilalui lewat alur cerita, semuanya bermuara pada tataran *pathet manyura*, dalam bahasa Aristotelian disebut sebagai *denoment* atau penyelesaian cerita lakon. *Becik ketitik ala ketara* 'siapa yang memulai dengan kebaikan akan memperoleh kebaikan pula, sebaliknya yang berbuat kejahatan akan terlihat dalam tataran ini'. Gambaran ini dimunculkan lewat perlambang perang *brubuh* atau perang *pathet galong*, dalam rangkaian ini pula diakhiri dengan tarian boneka kayu yang disebut *golekan*. Tarian ini mengandung pengertian bahwa para penonton pertunjukan wayang semalam suntuk, dipersilahkan mencari sendiri kesimpulan serta mengambil hikmahnya sendiri lewat perjalanan para tokoh yang dirangkai dalam sebuah lakon tampilan ki dalang. Hal-hal baik dan buruk diserahkan penilaiannya dan diresapi oleh penonton wayang.

Kesimpulan

Bertolak dari uraian di atas jelaslah bahwa setiap penyajian cerita lakon wayang kulit purwa, terutama gaya Yogyakarta secara tradisional menyiratkan lambang-lambang filosofis seperti dijelaskan tadi. Bahkan ada anggapan karena semua paparan itu berupa nilai-nilai pokok dalam jagad pedalangan, sehingga menjadi hal yang baku dan harus dilestarikan. Permasalahan yang sekarang ada bahwa setiap penyampaian ajaran moral pada jagad pedalangan oleh dalang, tidak dapat segera dapat dimengerti oleh penontonnya akibat dari pergeseran serta akibat dari pergeseran pandangan, perbedaan secara sosiologis, dan

kepentingan lain, di samping faktor pemahaman bahasa pewayangan yang sulit bergeser ke bahasa Indonesia secara total apalagi bahasa-bahasa asing lainnya. Jika disimak sejenak dari paparan di atas dapat diketahui bahwa wayang merupakan bagian dari khasanah kebudayaan yang harus dipelihara dengan baik, meskipun terjadi berbagai perubahan yakni dengan munculnya berbagai kreasi baru dalam dunia pewayangan. Namun kenyataannya secara esensial nilai-nilai budaya yang terkandung di dalamnya masih mengakar kuat pada masyarakat pendukungnya. Hal ini dimungkinkan karena nilai-nilai esensial mencerminkan kebudayaan bangsa Indonesia. Melalui pergelaran wayang kita bercermin kepada diri kita sendiri, dalam wayang yang penuh dengan simbol-simbol, perilaku kemasyarakatan diangkat, dan dikemas sebagai wahana tontonan serta hiburan yang menarik banyak orang. Bagi masyarakat penggemarnya, pertunjukan wayang merupakan media yang dahsyat untuk menyampaikan pesan-pesan moral dan kultural dengan cara-cara yang ringan dan mudah dicerna oleh masyarakat banyak, dengan tetap menampilkan unsur hiburannya. Dibandingkan dengan media lain, wayang lebih dari hanya media atau alat, melainkan secara intrinsik mengandung nilai-nilai kultural yang tidak dapat dilepaskan dari masyarakat. Beberapa hal yang masih terkait dengan teknis atau *caking pakeliran* sesungguhnya juga masih menyiratkan filosofi budaya Jawa. Misalnya penyajian lakon-lakon tertentu yang penuh dengan nilai-nilai ajaran

moral seperti lakon Dewaruci, Makutharama, Arjunawiwaha, Sastrajendra, dan sebagainya, ditambah dengan adanya unsur-unsur penyangga pertunjukan yakni, pola pembabagan, iringan wayang, *sulukan*, peralatan pementasan dan kelengkapan lainnya, yang sarat muatan filosofi budaya Jawa. Bahwa seluruh nuansa budaya Jawa merupakan tambang ajaran-ajaran budi luhur yang penuh dengan nilai moral adalah benar, walaupun kadang kala semuanya dianggap sebagai nostalgia dan romantisme masa silam dan konvensional, tidak modern, ketinggalan jaman, serta klasik. Ketika kita sadar akan keberadaan serta posisi tersebut, paling tidak kita harus mampu mensikapi secara proporsional terhadap warisan-warisan budaya masa lalu itu, kemudian diambil ruh serta akar budayanya kemudian kita jadikan tolakan berpijak guna menapaki kehidupan yang lebih baik dan bijak sesuai dengan perkembangan serta tuntutan kekinian. Dengan demikian kita tidak tercabut dari akar budaya sendiri, dan justru mampu mengimplementasikan di jaman seperti sekarang ini.

Pelajaran yang dapat diambil dari uraian di atas adalah betapa penting pengenalan budaya wayang dalam budaya Jawa bagi generasi muda atau siapa pun yang tertarik memperdalam pengetahuan tentang seni pewayangan dan filosofisnya. Pertunjukan ternyata merupakan perlambang siklus perjalanan hidup manusia di dunia ini, sehingga memiliki pesan-pesan universal yang perlu bagi kehidupan manusia ke arah burdi pekerti yang lebih baik di masa-masa kemudian.

Daftar Pustaka

- Kasidi, “Lakon Wayang Kulit Purwa Palasara Rabi: Suntingan Teks dan Analisis Struktural”. *Thesis S-2* Fakultas Pasca Sarjana UGM (belum diterbitkan), Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada.
- Kasidi (ed) *Inovasi dan Transformasi Wayang Kulit*. Yogyakarta: Lembaga Studi Jawa, 1998.
- Kantheni Walujo, *Peranan Dalang Dalam Menyampaikan Pesan Pembangunan*. Jakarta: Direktorat Publikasi Ditjen Pembinaan Pers dan Grafika Departemen Penerangan Republik Indonesia Perum Percetakan Negara RI, 1994.
- Najawirangka, Atmatjendana., *Serat Tuntunan Padhalangan, Djilid I*, Jogjakarta: Tjabang Bagian Bahasa Jogjakarta Djawatan Kebudayaan, Kementerian P.P. dan K., 1958.
- Mudjanattistomo, *Pedhalangan Ngayogyakarta, Jilid I*. Yogyakarta: Yayasan Habirandha, 1977.
- Rassers, W.H., *Panji, The Culture Hero, A Structural Study of Religion Java*. The Hague Martinus Nijhoff, 1982.

Pluralisme dan Pendidikan Multikultural di Indonesia

A.A. Ngr Anom Kumbara¹

Abstrak

Keberagaman sosio-kultural yang dimiliki oleh bangsa Indonesia, di samping menjadi kebanggaan dan potensi kekayaan yang tak ternilai, tetapi juga mengandung potensi konflik yang amat besar. Jika potensi konflik tersebut tidak bisa dikelola secara tepat, bijaksana dan berkesinambungan niscaya akan menjadi sumber disintegrasi bangsa yang bisa menghancurkan keutuhan negara kesatuan Republik Indonesia. Artikel ini akan menganalisis hubungan antara pluralisme, masyarakat majemuk, dan pendidikan multikultural di Indonesia.

Kata kunci: Pluralisme, masyarakat majemuk, pendidikan multikultural

Pluralisme dalam Masyarakat Multikultural

Dalam *The Oxford Dictionary*, (1980), disebutkan bahwa pluralisme dirumuskan sebagai berikut.

Pertama, pluralisme adalah suatu teori yang menentang kekuasaan negara monolitik; sebaliknya, mendukung desentralisasi dan otonomi untuk organisasi-organisasi utama yang mewakili keterlibatan individu dalam masyarakat. Juga suatu keyakinan bahwa kekuasaan itu harus dibagi bersama-sama di antara sejumlah partai politik. **Kedua**, keberadaan atau toleransi keberagaman etnik atau kelompok-kelompok kultural dalam suatu masyarakat atau negara, serta keragaman kepercayaan atau sikap dalam suatu badan, kelembagaan, dan sebagainya.

Batasan di atas menunjukkan bahwa, definisi pertama mengandung

pengertian pluralisme politik, sedangkan definisi kedua mengandung pengertian pluralisme sosial primordial. Definisi pluralisme tersebut, baik yang pertama maupun yang kedua sama-sama mengandung makna mengakomodir atau memberikan penghargaan atau tempat bagi etnik-etnik yang berbeda. Penghargaan terhadap prinsip kesetaraan (*equality*), perbedaan (*defference*), toleransi (*tolerance*), dan dapat bekerjasama antar dan intraetnik di dalam kemajemukan sebagai realitas sosial yang tidak terhindarkan menjadi perwujudan prinsip demokrasi modern.

Indonesia, sebagai salah satu negara kepulauan terluas di dunia yang di samping memiliki penduduk terbesar nomor empat di dunia, juga memiliki budaya yang sangat beragam. Keragaman tersebut antara lain terlihat dari perbedaan bahasa, sukubangsa, dan keyakinan agama yang dianut. Pluralitas budaya ini, di satu sisi menjadi kekayaan bangsa yang tidak ternilai, di sisi lain pluralitas kultural tersebut mengandung

¹ Penulis adalah dosen Antropologi Fakultas Sastra Universitas Udayana dan Fakultas Pascasarjana Universitas Hindu Indonesia Denpasar.

potensi konflik yang bisa menimbulkan terjadinya disintegrasi bangsa.

Wilson memaknai masyarakat multikultural sebagai konsep yang amat luas, yakni "masyarakat yang di dalamnya berkembang banyak kebudayaan".² Sementara itu, Kymlika mengartikan masyarakat multikultural sebagai "masyarakat yang tersusun dari berbagai macam bentuk kehidupan dan orientasi nilai", yang kemudian memunculkan konsekuensi logis terhadap tuntutan "pengakuan atas identitas" kelompok-kelompok yang berkembang dan penerimaan "perbedaan-perbedaan kebudayaan" yang berkembang.³

Pada mulanya konsep *plural society* diperkenalkan oleh Furnival yang mengemukakan bahwa masyarakat majemuk (*plural society*) adalah masyarakat yang terdiri dari dua atau lebih unsur tatanan sosial yang hidup berdampingan, tetapi tidak tercampur dan menyatu dalam satu unit politik tunggal. Konsep Furnival ini, banyak mengacu pada realitas sosial politik di Eropa yang relatif "homogen", tetapi sangat diwarnai *chauvenisme* etnis, rasial, agama, dan gender. Atas dasar itu, Furnival membuat skema teoritik bahwa masyarakat-masyarakat plural di Asia Tenggara, khususnya Indonesia akan terjerumus ke dalam anarki, jika gagal menemukan formula federasi pluralis yang memadai.⁴

Gambaran Furnival tentang kemajemukan masyarakat Indonesia di zaman kolonial itu merujuk pada pengelompokan komunitas atas dasar ras, etnik, ekonomi, dan agama. Pada masa itu, masyarakat terbelah bukan saja antarkelompok yang memerintah dan

yang diperintah, akan tetapi juga terbelah secara fungsional dalam satuan ekonomi, seperti pedagang Cina, Arab, dan India (*foreign Asiatic*) dengan kelompok petani bumi putera.

Skema teoritis Furnival mengenai masyarakat plural Asia Tenggara, khususnya Indonesia, pada akhir Perang Dunia kedua secara politik tidak seluruhnya diterima, karena Indonesia justru berhasil menyatu dalam satu kesatuan politik tunggal, tanpa menghilangkan realitas keragaman sosio-kulturalnya. Namun demikian, dalam rentang sejarah bangsa ini, adanya kebijakan pemerintah Orde Baru yang monokulturalisme dan sentralistik atas nama stabilitas pembangunan bangsa terhadap masalah dan isu-isu sensitif sebagai "SARA" (suku, agama, ras dan antar golongan) telah menimbulkan dampak negatif bagi harmonisasi hubungan sosial masyarakat. Di samping itu, kebijakan yang demikian juga telah menghancurkan potensi-potensi kearifan budaya lokal (*local cultural geniuses*) sebagai kekuatan penyangga dan antisipatif terhadap ancaman keutuhan tradisi, sistem sosio-kultural, dan identitas sebagai bangsa.

Implikasinya, ketika dominasi kekuatan pemerintah pusat mulai goyah oleh dampak krisis ekonomi berkepanjangan yang muncul tahun 1997 dan desakan reformasi, akhirnya konflik antarsuku, bangsa dan agama menjadi marak dalam politik Indonesia. Dalam konteks reformasi dan otonomi daerah, konflik-konflik yang berbasis SARA yang berkaitan dengan isu pembangunan yang tidak merata dan marginalisasi masyarakat asli di bidang ekonomi, sosial-budaya, dan politik

² Wilson, CW. *Multikulturalism*. (London: Open University Press, 2000), hal. 1

³ Kymlika. *Kewarganegaraan Multikultural*. (Jakarta: LP3ES, 2003), hal. 13

⁴ Furnival, J.S. *Colonial Policy and Practice: Comparative Studi of Burma and Netherlands India*. (New York: New York University Press, 1944)

tampak semakin marak.

Kerusuhan-kerusuhan sosial yang berbasis SARA pada dekade 90-an telah terjadi hampir merata di seluruh wilayah Indonesia, di antaranya Sanggau Ledo, 1 Januari 1997, Rengasdengklok Jawa Barat, 19 Januari 1997, Makasar Sulawesi Selatan, 15 September 1997, Ambon Maluku, 19 Januari 1998, Jakarta dan sekitarnya, 13 dan 14 Mei 1998, Sambas Kalimantan Barat, 21 Februari, 1999, Batam Riau 27 Juli 1999, Wamena, Irian Jaya, 6 Oktober 2000, Mataram Lombok, 17 Januari 2000, Sampit Kalimantan Tengah, 18 Februari 2001.⁵

Menanggapi peristiwa tersebut, ada berbagai interpretasi tentang sumber konflik. Akar permasalahan yang menyulut kerusuhan etnis di berbagai kota di Indonesia tidak jauh berbeda, yaitu kesenjangan sosial ekonomi yang kronis dan akumulatif yang dikemas ke dalam faktor-faktor etnis dan agama. Kesenjangan sosial-ekonomi tersebut disebabkan oleh adanya perbedaan akses terhadap sumberdaya ekonomi, rekayasa sosial, dan perlakuan diskriminatif dalam kesempatan berusaha dan mengembangkan diri.⁶

Selain itu, dalam konteks komunikasi antrabudaya (*intercultural communication*), faktor identitas etnis, etnosentrisme, stereotip, dan prasangka yang sudah mengakar dapat menimbulkan ketegangan dan konflik antaretnis, sekalipun tidak berelasi langsung dengan perbedaan-perbedaan latar belakang kultural yang dimiliki masing-masing etnis. Bloomfield & Reilly menyatakan bahwa dalam

beberapa tahun terakhir ini telah muncul konflik jenis baru, yaitu "konflik dalam negara", seperti perang saudara, pembontakan bersenjata, gerakan separatistis dengan kekerasan, dan peperangan domestik lainnya.⁷ Dalam konflik tersebut, terdapat dua elemen yang berpengaruh. Pertama, elemen identitas, yaitu mobilisasi orang ke dalam kelompok-kelompok identitas komunal yang didasarkan atas ras, agama, bahasa, dan lain-lain. Kedua, adalah distribusi, yaitu cara untuk membagi sumberdaya ekonomi, sosial, politik dalam sebuah masyarakat. Ketika distribusi yang tidak adil bersinggungan dengan perbedaan identitas, maka potensi konflik akan muncul ke permukaan. Konflik yang berkaitan dengan faktor identitas kultural cenderung bertahan dalam jangka waktu panjang dan sulit untuk dipecahkan, karena isu yang dipertikaikan sangat emosional sifatnya. Konflik dan kekerasan sosial yang dilakukan oleh orang pribumi terhadap etnis Cina dan konflik antara orang Dayak dengan orang Madura di Sanggau Ledo, Sambas Kalimantan yang muncul secara berulang dan bernuansa emosional dapat dijadikan indikasi atas fenomena tersebut.

Gambaran kasus-kasus kerusuhan dan pertikaian etnis yang terjadi secara merata di negeri ini menegaskan kembali kepada kita, bahwa pluralitas budaya masyarakat Indonesia merupakan persoalan krusial yang perlu dikelola secara serius, sistematis, dan kontinyu dengan menitik pada akar persoalan. Artinya dipecahkan melalui proses

⁵ Kompas. 4 Maret 2001

⁶ Parsudi Suparlan. 'Masyarakat Majemuk dan Perawatannya', dalam *Antropologi Indonesia* Th. XXIV. No. 63, 2000, hal. 1-15; lihat juga Riza Sihbudi dan Nurhasim, M., (eds). *Kerusuhan Sosial di Indonesia, Studi Kasus Kupang, Mataram, dan Sambas*. (Jakarta: PT. Grasindo); AlQadrie, S. I. "Konflik Etnis di Ambon dan Sambas: Suatu Tinjauan Sosiologis", dalam *Antropologi Indonesia*, Majalah Antropologi Sosial dan Budaya Indonesia, Th. XXIII, No. 58, hlm. 36--55.

⁷ Bloomfield & Reilly. 2001, hal. 11

dialog antar elemen masyarakat secara matang; tidak bersifat formalitas dan elitis seperti yang dilakukan selama ini.

Sehubungan dengan itu, untuk mengeleminir pontensi konflik dan mencegah terulangnya kembali konflik-konflik yang bernuansa SARA di Indonesia, maka pengembangan kesadaran dan sikap multikulturalisme antarwarga, baik ia sebagai warga Negara Indonesia secara individual maupun sebagai warga kelompok etnis, subetnis, mayoritas dan minoritas, menjadi keniscayaan. Dengan demikian, salah satu langkah politis yang dianggap strategis yang perlu diambil oleh pemerintah bagi pengembangan kesadaran dan sikap multikulturalisme adalah melalui pendidikan multikultural.

Pendidikan Multikultural di Indonesia

Meskipun Indonesia merupakan salah satu masyarakat polietnis atau negara multikultur, namun kenyataannya pendidikan multikultural belum menjadi bagian dari kebijakan politik pendidikan secara nasional. Malah, wacana pendidikan multikultural awalnya justru lebih berkembang pada bidang-bidang ilmu sosial seperti antropologi, sosiologi, dan *cultural studeis* dari pada di bidang ilmu pendidikan. Hal ini dapat diterima, mengingat konsep pendidikan multikultural itu sendiri merupakan konsep yang baru berkembang sekitar dua dekade belakangan ini.⁸ Jejak sejarah pendidikan multikultural muncul pertama kali di Amerika Serikat, pada era 1960-an, saat adanya gerakan-gerakan hak-hak warga negara, terutama orang-orang Amerika keturunan Afrika dan

kulit berwarna sebagai kelompok tertindas menentang praktek diskriminasi dalam bentuk perjuangan menuntut hak-hak sipil.⁹ Di antara lembaga-lembaga yang menjadi target adalah lembaga pendidikan, sebagai salah satu lembaga yang paling menindas dan anti gagasan kesetaraan ras.

Pada era 1970-1980-an pendidikan multikultural di Amerika Serikat mengalami perkembangan yang cukup signifikan, dimana pendidikan multikultural dilihat sebagai dimensi praktis dari multikulturalisme, yang menyangkut tentang kebijakan pendidikan, konsep-konsep, pedoman perilaku, dan arena para *opesial* memformulasikan kurikulum, aturan hukumnya, metode belajar mengajar, kompetensi guru, dan hubungan sekolah dengan masyarakat dalam kerangka kerja multikultural. Menurut Cristin Sleeter, Geneva Gay dan Sonia Netto, dalam rangka pendidikan multikultural perlu mengembangkan kerangka kerja lebih dalam dan baru yang didasarkan pada ide kesamaan dan kesetaraan kesempatan pendidikan dan hubungan antara transformasi sekolah dan perubahan sosial. Upaya-upaya menjaga lingkungan sekolah multikultural dan strategi perubahan kebudayaan sama-sama dimulai dari sekolah.¹⁰

Konsep pendidikan multikultural sebagai upaya transformasi dan rekonstruksi segala aspek yang ada di dalamnya digambarkan oleh Paul Gorski sebagai berikut:¹¹

...a progressive approach for transforming education that

⁸ Kymlika. *op.cit.*

⁹ Paul Gorski and Bob Cover, 2000. *Defining Multicultural Education*. <http://www.edchange.org/multicultural/initial.html>

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

holistically critiques and addresses current shortcomings, failings, and discriminatory practices in education. It is grounded in ideals of social justice, education equity, and a dedication to facilitating educational experiences in which all students reach their full potentials as learners and as socially aware and active beings, locally, nationally, and globally. Multicultural education acknowledges that schools as essential to laying the foundation for the transformation of society and the elimination of oppression and justice.

Dengan demikian, pendidikan multikultural memfokuskan pada perjuangan untuk mengembangkan pendekatan dan model pendidikan serta pembelajaran baru yang dibangun di atas landasan keadilan sosial, pemikiran kritis, dan persamaan kesempatan. Pendekatan sosio-kultural digunakan terhadap institusi pendidikan dalam konteks dimensi global dan sosial yang menyangkut kekuasaan, *previles*, dan ekonomi.

Selain Amerika Serikat, langkah pengembangan pendidikan multikultural, juga diikuti oleh pemerintah Canada, Perancis dan Australia yang menghadapi masalah multikultural sehubungan dengan semakin banyaknya migrasi tenaga kerja internasional multi-etnis dan ras yang masuk dan menjadi warga negara tersebut. Para imigran yang telah menjadi warga negara tersebut berjuang menghapus diskriminasi minoritas dan menuntut kesetaraan hak-hak sipil

mereka.

Gerakan multikultural dan perhatian terhadap pentingnya pendidikan multikultural yang muncul pada era 1960-an yang awalnya bersifat lokal dan nasional di negara Barat, namun, gagasan itu kini telah menjadi isu lintas nasional dan bahkan mengglobal. Namun demikian, kebijakan multikulturalisme dan pendidikan multikultural juga mengundang kritik dengan isu-isu kontroversial, karena ditengarai berpotensi memecah belah, meningkatnya pemujaan terhadap etnisitas, menghilangkan kebudayaan umum, merusak sejarah dan menghilangkan kesatuan sosial,¹² atau memunculkan hal yang tidak sejalan dengan nasionalisme.¹³

Terhadap kecenderungan perkembangan konsep dan praktek multikulturalisme, Perekh dan Azyumardi Azra membedakan lima macam multikulturalisme sebagai berikut:¹⁴ Pertama, “multikulturalisme isolasionis” yang mengacu kepada masyarakat yang berbagai kelompok kultural menjalankan hidup secara otonom dan terlibat dalam interaksi minimal satu sama lain. Contoh kelompok ini tampak pada sistem ‘millet’ di Turki Usmani dan masyarakat Amish di AS. Kelompok ini menerima keragaman, tetapi pada saat yang sama berusaha mempertahankan budaya mereka secara terpisah dari masyarakat lain umumnya.

Ketiga, “multikulturalisme otonomis”, yakni masyarakat plural yang kelompok-kelompok kultural utama berusaha mewujudkan kesetaraan (*equality*) dengan kultur dominan dan

¹² Bhikhu Perekh. *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002).

¹³ Watson, CW.. *Multiculturalism*. (London: Open University Press, 2000).

¹⁴ *Ibid.*, lihat juga dalam Azyumardi Azra, “Identitas dan Krisis Budaya Membangun Multikulturalisme Indonesia”, dalam *Poestaka, Jurnal Ilmu-Ilmu Budaya Fakultas Sastra Universitas Udayana*, No. 6 Th., XIV, Agustus, 2003, hal., 37-48.

menginginkan kehidupan otonom dalam kerangka politik yang secara kolektif bisa diterima. Fokus utama kelompok kultural ini adalah mempertahankan cara hidup mereka, yang memiliki hak yang sama dengan kelompok dominan, mereka menantang kelompok kultural dominan, berusaha menciptakan suatu masyarakat, yang semua kelompok bisa eksis sebagai mitra sejajar. Jenis kelompok ini ada pada masyarakat Muslim imigran di Eropa.

Keempat, “multikulturalisme kritikal”, yakni masyarakat plural yang kelompok-kelompok kultural tidak terlalu perhatian dengan kehidupan kultural otonom; tetapi lebih menuntut penciptaan kultural kolektif yang mencerminkan dan menegaskan perspektif-perspektif distingtif mereka. Kelompok budaya dominan tentu saja cenderung menolak tuntutan ini, dan bahkan berusaha secara paksa menerapkan budaya dominan. Karena itu kelompok-kelompok minoritas menentang kelompok kultur dominan, baik secara intelektual maupun politis, dengan tujuan menciptakan iklim yang kondusif bagi penciptaan secara bersama-sama sebuah kultur kolektif baru yang egaliter secara *genuine*. Contoh kelompok ini adalah masyarakat kulit hitam di Amerika Serikat, Inggris, dan lainnya.

Terlepas dari kritisme pihak-pihak tertentu terhadap konsep dan isu multikulturalisme dan pendidikan multikultural itu, Indonesia sebagai bangsa multikultural, sangat perlu mengambil langkah-langkah sistematis dan konsisten untuk mengembangkan pendidikan multikultural sebagai basis perubahan sosial-kultural menuju terbentuknya insan Indonesia yang multikulturalis, karena menjadi salah satu model alternatif yang sangat

strategis.

Pilihan terhadap model ini didasarkan pada fakta historis dan empiris yang berkembang sebagai berikut:: pertama, sekalipun Indonesia merupakan masyarakat majemuk yang multikultural, yang diasumsikan oleh Furnival akan terjerumus ke dalam anarkis, bila gagal menemukan formulasi federasi pluralis yang memadai, namun atas dasar pengalaman sejarah penjajahan yang sama, bangsa ini ternyata mampu mengintegrasikan perbedaan-perbedaan yang ada ke dalam satu kesatuan unit politik tunggal, yakni negara kesatuan Republik Indonesia.

Kedua, pendekatan monokultur, represif, otoriterialis, sentralistik, dan hegemonik yang diterapkan oleh Orde Baru untuk menekan masalah sparatisme, sentimen kedaerahan, dan gejala sosial bernuansa “SARA”, terbukti telah gagal. Bahkan ketika dominasi pemerintah pusat mulai goyah oleh krisis multidimensional berkepanjangan yang dialami bangsa ini, konflik-konflik yang bernuasa SARA itu justru tumbuh marak di hampir seluruh wilayah Indonesia.

Ketiga, kebijakan pendidikan multikultural yang diterapkan oleh pemerintah Amerika Serikat, Canada, Prancis, Australia, dll., sebagai masyarakat atau bangsa yang majemuk terbukti berhasil menekan konflik antaretnik dan antarras di wilayah negara mereka masing-masing. Meski demikian, model pendidikan multikultural seperti apa yang paling cocok atau sesuai diterapkan di Indonesia?, dan bagaimana aplikasinya (menyangkut tentang metode, materi, regulasi, kompetensi pengajar, arena, dan hubungan-hubungan aspek yang berkaitan dengan pengajaran dan pembelajaran itu), masih perlu dikaji

secara sistematis dan mendalam. Mengingat dalam tataran konseptual, di samping ada banyak model pendidikan multikultural, juga secara empiris dan kontekstual karakteristik kondisi lingkungan sosio-budaya Indonesia berbeda dengan apa yang ada di negara Barat.

Berkenaan dengan itu, Harnandez dalam Leliweri, menawarkan konsep pendidikan multikultural termasuk tujuan yang akan dicapai yakni sebagai berikut.¹⁵

- 1) Meningkatkan pemahaman tentang betapa pentingnya perbaikan sistem pendidikan agar dapat menyadarkan dan meyakinkan warga masyarakat tentang keragaman budaya, dan keragaman itu berpengaruh terhadap kepentingan politik suatu bangsa.
- 2) Pendidikan multikultural berlaku untuk semua siswa. Karena itu, pendidikan para guru yang berwawasan multibudaya agar dapat mengajar secara efektif.
- 3) Mengajarkan kepada anak-anak pengetahuan, sikap, dan perilaku lintas budaya.
- 4) Mengubah sebuah sistem pendidikan agar tidak boleh melayani sebagian murid dari etnik nasional tertentu, tetapi mengajarkan pelajaran kepada semua etnik secara seimbang.
- 5) Pendidikan hendaklah dijadikan inovasi atau reformasi pendidikan.
- 6) Mendidik para orang tua sebagai lingkungan pertama yang memberikan pengetahuan multikultural kepada anak-anaknya. Jadi orang tua adalah guru multietnik dan multikultural.
- 7) Meningkatkan interaksi kelas antara

guru dengan murid. Interaksi harus didukung oleh mayoritas kelas, dan bukan sekadar oleh kelompok orang.

Mengacu pada konsepsi tersebut, tampak jelas bahwa tujuan pendidikan multikultural, strategi pengajaran dan pembelajaran, materi pembelajaran, serta aktor yang terlibat di dalamnya cukup kompleks karena tidak hanya melibatkan interaksi guru dan murid dalam ranah dan habitus sekolah, tetapi juga keluarga, masyarakat dan agen sosialisasi yang lain.

Refleksi atas Pendidikan Multikultural di Indonesia

Kesadaran terhadap pentingnya pendidikan multikultural bagi setiap negara dan bangsa dalam dua dasa warsa ini, tidak hanya menjadi urusan negara-negara yang memiliki masyarakat majemuk (*plural society*), seperti Amerika Serikat, Canada, Perancis, dan Australia, termasuk Indonesia, tetapi telah menjadi wacana yang bersifat transnasional dan global.

Di Indonesia, sejauh ini kesadaran dan gerakan terhadap multikulturalisme dan pendidikan multikultural diakui sudah mulai berkembang, namun itu cenderung masih sebatas wacana dan hanya sebagai jargon politik, dan belum menjadi kebijakan pendidikan nasional yang terimplementasikan secara sistematis dan konsisten. Malahan, pendidikan sebagai bentuk investasi sumberdaya manusia (*human capital*) di Indonesia cenderung membuat kurikulum sekolah menjadi standar dan kompetitif dalam ukuran-ukuran yang bersifat matematis, mengabaikan aspek budi pekerti, dan mengarah pada eksklusifisme, individualistik, serta konflik kepentingan kelompok atau

¹⁵ Leliweri, A.. *Makna Budaya dalam Komunikasi Antarbudaya*. Yogyakarta: LKiS, 2003, hal. 96

kelas sosial tertentu. Pengembangan pendidikan dengan model kelas unggulan yang digagas dan diterapkan di Indonesia misalnya, justru akan menjauhkan sistem komunikasi dan interaksi sosial berwawasan multikultural secara lebih luas dan kerap bersifat kurang demokratis. Di pihak lain, kecenderungan umum yang terjadi di sekolah-sekolah favorit di setiap kota di Indonesia, justru semakin menguatnya sistem pergaulan dan interaksi sosial dalam stratifikasi sosial yang homogen dan eksklusif (atas kesamaan agama, etnis, kelas sosial-ekonomi dan lain-lain), sehingga menutup peluang terjadinya interaksi sosial yang sehat, alamiah, dan multikultur.

Melihat realitas tersebut, upaya pembangunan sistem pendidikan nasional sudah saatnya diwawas dalam kerangka kepentingan pengembangan multikulturalisme dan peradaban umat manusia dalam semangat persaudaraan, kesetaraan, persatuan dan kesatuan atau "keikaan" di dalam "kebinekaan", untuk mengantisipasi kuatnya tekanan arus globalisasi di satu sisi, dan bangkitnya kesadaran identitas etnik partikularistik

di sisi lain. Melalui pendidikan multikultural diharapkan bangsa ini ke depan tidak terjebak dalam pertarungan atau konflik antara kepentingan identitas etnik dan kepentingan keutuhan bangsa. Atau tidak terjadi pertarungan dan konflik yang saling meniadakan antara kepentingan mempertahankan identitas budaya etnik di satu pihak dan pengembangan kebudayaan nasional di pihak lain.

Jika format pengembangan multikulturalisme dan pendidikan multikultural seperti itu gagal dilakukan, maka indikasi dan peluang untuk terjadinya disintergrasi bangsa akibat konflik berbasis etnisitas sebagaimana dialami oleh negara Yugoslavia dan negara di wilayah Balkan lainnya akan semakin besar. Peluang seperti itu akan bertambah besar manakala perlakuan diskriminatif dan tekanan-tekanan terhadap kelompok-kelompok budaya etnik dan agama minoritas terus berlangsung, seperti apa yang masih dirasakan oleh kelompok minoritas di bumi persada tercita Indonesia hingga kini.

DAFTAR PUSTAKA

- Al Qadrie, S. I., 1999. "Konflik Etnis di Ambon dan Sambas: Suatu Tinjauan Sosiologis", dalam *Antropologi Indonesia*, Majalah Antropologi Sosial dan Budaya Indonesia, Th. XXIII, No. 58.
- Azra Azyumardi, 2003. "Identitas dan Krisis Budaya Membangun Multikulturalisme Indonesia", dalam *Poestaka, Jurnal Ilmu-Ilmu Budaya Fakultas Sastra Universitas Udayana*, No. 6 Th., XIV, Agustus, 2003.
- Barker, C., 2004. *Cultural Studie Teori and Praktik*. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Furnivall, J.S., 1944. *Colonial Policy and Practice: Comparative Studi of Burma and Netherlands India*. New York: New York University Press.
- Giddens Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity: Self and Society an the late Modern Age*. Stanford. Stanford University Press.

- Gorski, Paul and Bob Cover, 2000. *Defining Multicultural Education*. <http://www.edchange.org/multicultural/initial.html>.
- Harnold Isaacs, 1993. *Pemujaan Terhadap Kelompok Etnis, Identitas Kelompok dan Perubahan Politik* (Lucian W.Pye). Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Hefner, Robert, (ed), 2001. *The Politic of Multiculturalis: Pluralism and Citizenship in Malaysia, Singapore, and Indonesia*. Honolulu: University of Hawai'I Press.
- Kumbara A.A. Ngr Anom, 2004. "Etnisitas dan Kebangkitan Kembali Politik Aliran di Indonesia", dalam *Politik, Kebudayaan dan Identitas*. Ardika dan Dharma Putra (ed). Denpasar: Fakultas Sastra Universitas Udayana.
- Kymlicka, Will, 2003. *Kewarganegaraan Multikultural*. Jakarta: LP3ES.
- Leliweri, A., 2003. *Makna Budaya dalam Komunikasi Antarbudaya*. Yogyakarta: LKiS.
- Lewellen Ted. C., 2002. *The Anthropology of Globalization*. London: Bergin & Garvey.
- Maalouf Amin, 2004. *In the Name of Identity*. Yogyakarta: Resist Book.
- Oxford Dictionary*, 1980. England: Oxford Press.
- Rahardjo, Turnomo, 2005. *Menghargai Perbedaan Kultural*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Salim Agus, 2006. *Stratifikasi Etnik*, Universitas Negeri Semarang: Tiara wacana.
- Sihbudi, Riza dan Nurhasim, M., (eds), 2001. *Kerusuhan Sosial di Indonesia, Studi Kasus Kupang, Mataram, dan Sambas*, Jakarta: PT Grasindo.
- Sunarto, Kamanto,dkk (ed), 2004. *Multicultural Education in Idonesia and Southeast Asia Stepping into the Unfamiliar*. Depok: Jurnal Antropologi Indonesia.
- Sutrisno Mudji dan Putranto Hendar (ed), 2004. *Hermeneutika Pasca-kolonial*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suparlan, Parsudi, 2000. "Masyarakat Majemuk dan Perawatannya", *Antropologi Indonesia*, Th. XXIV. No. 63, hlm. 1-15.
- Perekh, Bhikhu, 2002. *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Watson, CW., 2000. *Multiculturalism*. London: Open University Press.

KEBERADAAN TOPENG PANJI JABUNG: FENOMENA SUATU PERTUNJUKAN KESENIAN TRADISIONAL

Yustina Hastrini Nurwanti

Abstrak

Pertunjukan topeng di Malang dahulu tersebar di berbagai wilayah Kabupaten Malang, yaitu: Dampit, Precet, Wajak, Ngajum, Jatiguwi, Senggreng, Pucangsawit, Kedungmangga, dan Jabung. Pertunjukan ini dikenal sebagai wayang topeng karena dalam pementasannya menampilkan cerita atau sebuah dramatari dengan para pemain yang mengenakan topeng. Perkembangan selanjutnya pertunjukan ini hanya tersisa di Kedungmangga dan Jabung. Pertunjukan topeng di Jabung dikenal sebagai Topeng Panji Jabung karena lakon yang dipentaskan bersumber dari cerita Panji. Topeng Panji Jabung merupakan salah satu bentuk tontonan rakyat yang pantas menjadi obyek wisata budaya. Pertunjukan Topeng Panji Jabung belum mendapat penggarapan yang memadai, masih bersifat sederhana atau apa adanya. Para pemainnya hanya menjadikan kesenian topeng ini sebagai pekerjaan sampingan karena tidak bisa diandalkan sebagai mata pencaharian pokok. Tentu saja hal tersebut mempengaruhi kurangnya minat generasi penerus untuk menggeluti kesenian tersebut. Kurangnya perhatian masalah pewarisan kesenian tersebut kepada generasi selanjutnya menjadi kendala berkembangnya Topeng Panji Jabung. Seiring dengan perjalanan waktu, dewasa ini kesenian tersebut terdesak mundur oleh tontonan baru yang lebih digemari masyarakat, yaitu ludruk. Meskipun pada awal tahun 1970-an, pertunjukan ini mulai mendapat perhatian dari masyarakat pemerhati seni dan lembaga kesenian setempat, kenyataannya kesenian Topeng Panji Jabung tidak mampu bertahan hidup.

Kata Kunci: Seni Tradisional -Topeng Panji Jabung-Malang

Pengantar

Sejarah perkembangan topeng *dalang* di Jawa Timur dimulai dengan berpindahnya Kraton Mataram Hindu di abad ke-9 dari Jawa Tengah ke Jawa Timur dengan rajanya Mpu Sindok. Perpindahan kraton membawa pula kesenian topeng ke Jawa Timur. Lambat laun pertunjukan topeng merembes ke luar kraton dan menjadi tontonan rakyat. Tontonan topeng yang sudah merakyat kemudian tersebar ke seluruh pelosok

daerah. Kemudian topeng menjadi sarana upacara ritual yang mewarnai kehidupan rakyat.

Berdasarkan bukti tertulis yang berhasil ditemukan, terdapat istilah *atapukan* yang dipakai untuk menamakan sebuah pertunjukan tari yang menggunakan *topeng* atau *kedok* dalam Prasasti Jaha (840 M) di Jawa Tengah. Di Bali terdapat Prasasti Bebetin dari zaman pemerintahan Raja Ugrasena (896 M) menyebutkan pertunjukan

topeng dengan istilah *pertapukan*. Sumber *lakon* pertunjukan topeng yang disebut *atapukan* pada awal eksistensinya adalah *Kakawin Ramayana*, sebab *Kakawin Ramayana* digubah pada zaman pemerintahan Raja Balitung (898-910 M).¹

Setelah pusat kerajaan berpindah ke Jawa Timur, muncul sumber *lakon* baru yaitu *Mahabarata* yang digubah pada jaman Dharmawangsa (991-1016 M). Kemudian *lakon* Panji yang diperkirakan pada jaman Kertanegara dan Singasari (1268-1292 M). Meskipun di luar ketiga epos tersebut ada *Kunjarakarna*, *Smaradahana*, dan lainnya, namun *lakon* yang ditampilkan topeng *dalang* di Jawa Timur hanya *Ramayana*, *Mahabarata*, dan Panji. Bahkan dalam perkembangan selanjutnya *lakon* siklus Panji yang lebih banyak ditampilkan.

Perkembangan dramatari topeng sejak jaman Kahuripan pada abad ke-11 cukup menggembirakan. Pada jaman itu, Raja Airlangga dari Kerajaan Kahuripan (1019-1042 M) sangat memperhatikan drama tari topeng dan seni sastra. Pada masa ini, digubah *Kakawin Arjunawiwaha* oleh Mpu Kanwa, sementara sumbernya sendiri epos *Mahabarata* disalin dari bahasa Sanssekerta ke dalam bahasa Jawa Kuno.² Dalam *Kakawin Arjunawiwaha* terdapat istilah *raket* yang merupakan drama tari bertopeng dengan cerita Ramayana. Pada abad ke-14 dalam *Kakawin*

Nagarakertagama juga memuat informasi mengenai pertunjukan dramatari topeng dengan cerita Panji.³

Dari abad ke-11 sampai ke-14 pusat perkembangan drama tari topeng di Daha, Kahuripan, Kediri, Singasari, dan Majapahit. Pada zaman pemerintahan Hayam Wuruk, yang merupakan puncak kemegahan dan zaman keemasan Majapahit, topeng panji dimainkan oleh raja sendiri. Setelah Hayam Wuruk meninggal, Kerajaan Majapahit semakin surut karena dilanda perang saudara terus-menerus. Dengan demikian kehidupan seni budaya Jawa Hindu pun ikut surut. Di bekas kerajaan tersebut seni pertunjukan topeng masih bisa ditemukan sisa-sisanya karena sudah beradaptasi dengan kehidupan masyarakat.⁴ Kesenian topeng luput dari kepunahan dan tetap hidup di kalangan rakyat, terutama rakyat di daerah pedalaman yang di masa silam terkurung oleh gunung-gunung dan hutan belantara. Seperti halnya daerah Malang dan sekitarnya yang pernah menjadi pusat lokasi Kerajaan Singasari.⁵ Penjelasan mengenai daerah Jabung yang masuk wilayah Malang pernah menjadi wilayah Kerajaan Singosari dapat dilihat dalam Kitab Pararaton.⁶

Pada abad ke-15 sampai ke-16, para wali mensyiarkan agama Islam di Jawa. Para wali terutama Sunan Kalijaga dan pengikut-pengikutnya memanfaatkan

¹ Soenarto Timoer, *Topeng Dalang Di Jawa Timur*, (Jakarta: Proyek Sasana Budaya, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1979/1980), hal. 16.

² Sal.M.Murgiyanto dan A.M.Munardi, *Topeng Malang: Pertunjukan Dramatari Tradisional Di Daerah Kabupaten Malang*, (Jakarta: Proyek Sasana Budaya, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen pendidikan dan Kebudayaan, 1979/1980), hal. 11.

³ R.M.Soedarsono, *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa*, (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 1999), hal. 103.

⁴ A.M.Munardi, *Dramatari Topeng Jabung: Sebuah Pengantar Penelitian*. (Surabaya:Konservatori Karawitan Indonesia, 1975), hal.23.

⁵ Soenarto Timoer. *op.cit.*, hal. 21-22.

⁶ Bertitik tolak dari tulisan dalam Pararaton, Singasari meliputi daerah sebelah timur Kawi. Satu di antaranya daerah yang terletak di sebelah timur Kawi adalah Desa Jabung, Kecamatan Tumpang. Hal ini wajar apabila Desa Jabung dan desa sekitarnya masih terdapat drama tari topeng yang merupakan sisa-sisa seni pertunjukan tradisional dari sejarah drama tari topeng abad ke-11 sampai ke-14.

dan mengembangkan pertunjukan tradisional sebagai salah satu sarana yang efektif untuk mensyiarkan ajaran Islam di kalangan rakyat yang secara turun-temurun telah melestarikan pertunjukan tradisional sebagai salah satu media pendidikan moral serta etika. Pertunjukan drama tari topeng yang mengandung nilai budaya yang luhur dirasakan perlu untuk dipakai sebagai syiar agama Islam.⁷ Hasil pengembangan selama berabad-abad dan pencapaian bentuk seni topeng sejak zaman Islam ini dapat kita lihat sebagai bentuk pertunjukan topeng panji di Desa Jabung.

Topeng Panji Jabung

Sejarah keberadaan Topeng Panji Jabung, dari data yang berhasil didapat dimulai adanya seorang *dalang* topeng bernama Rusman yang dikenal juga dengan sebutan Kek Tirto. Penyebutan Kek Tirto dikarenakan mempunyai anak laki-laki sulung yang bernama Tirto. Hal ini sudah merupakan kebiasaan masyarakat setempat untuk menyebut nama orang tua dengan anak sulungnya. Rusman merupakan pegawai kantor pemerintahan Malang. Jika kita runut keberadaan wayang topeng di Kabupaten Malang, tidaklah mengherankan apabila Rusman menggeluti pertunjukan topeng. Pada kepemimpinan Bupati R.Suryo di Malang, terdapat penari topeng yang terkenal keturunan dari Majapahit yaitu R.Suryoatmojo yang dikenal dengan sebutan Kanjeng Suryo. Kanjeng Suryo bersama R.Sugono dan R.Panji itulah yang berjasa mengembangkan wayang topeng dengan mempertunjukan kesenian itu di pendapa Kabupaten Malang.⁸

Pada masanya, Rusman merupakan seorang *dalang* wayang topeng yang cukup terkenal. Dia mempunyai perkumpulan wayang topeng. Perkumpulan wayang topeng itu sangat populer dari tahun 1915-1958. Rusman mempunyai beberapa murid yang berguru kepadanya, sang anak pun menjadi salah seorang muridnya. Muridnya berasal dari desa di sekitar Tumpang. Boleh dikatakan bahwa tokoh wayang topeng di Malang pernah berguru kepadanya. Tokoh wayang topeng tersebut di antaranya: Beji beserta anaknya yang bernama Kangsen dari Jabung, Samud dari Pucangsanga, Rakhim dari Glagahdawa, Adenan Sapari dari Jatiguwi serta Kiman dari Kedungmangga. Tokoh-tokoh inilah yang kemudian mengembangkan *topeng dalang* di daerahnya sendiri-sendiri.

Setelah tahun 1958, sepeninggal Rusman, pimpinan perkumpulan beserta peralatannya jatuh ke tangan Beji, seorang *dalang* wayang topeng yang pernah menjadi muridnya. Sepeninggal Beji, kepemimpinan perkumpulan diberikan kepada anaknya, Kangsen. Pada masa itu *topeng dalang* yang masih hidup hanya di Jabung dan Kedungmangga. Kangsen merupakan *dalang* yang sekaligus sebagai kepala desa Jabung. Statusnya sebagai kepala desa sangat membantu untuk mengembangkan Topeng Panji. Pada masanya kepala desa menjadi panutan warganya, apa yang diperintahkan akan diikuti oleh warganya. Kangsen yang intens terhadap Topeng Panji menggerakkan warganya untuk terlibat di dalamnya. Para pemuda di Jabung banyak yang dilatih menjadi pemain topeng. Hal inilah yang menjadikan masa kepemimpinan Kangsen, Topeng

⁷ B.Soelarto, *Topeng Madura (Topong)*, (Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan,tt), hal. 18-19.

⁸ Sal Murgiyanto dan A.M.Munardi, *op.cit.*, hal. 14.

Panji Jabung masih mengalami masa kejayaan seperti masa kepemimpinan sebelumnya.

Seperti kepemimpinan masa sebelumnya, masa kepemimpinan Kangsen juga belum diterapkan *management* profesional. Topeng Panji Jabung masih menerapkan sifat kekeluargaan dalam *managemennya*, belum ada struktur organisasi yang tegas. Dalam perkumpulan itu yang terpenting ada *dalang* yang sekaligus pemilik, pemain, dan mempunyai peralatan. *Dalang* maupun pemainnya yang lain tidak menggandakan kesenian itu sebagai mata pencaharian pokok. Mereka bermata pencaharian pokok di bidang pertanian.

Peralatan gamelan berada terpecah-pecah di luar Jabung. Oleh karena itu apabila ada tanggapan pentas harus mendatangkan peralatan beserta pemain dari luar Jabung. Keberadaan media komunikasi, yaitu radio dan televisi secara tidak langsung menjadi penyebab kemunduran Topeng Panji Jabung. Televisi banyak menyiarkan hiburan lain, di antaranya *ludruk* dan musik dangdut, yang berhasil memikat perhatian masyarakat. Rekaman hiburan dalam bentuk kaset dari kesenian tradisional ataupun musik juga menjadi penyebab kemunduran Topeng Panji Jabung. Tuntutan ekonomi yang menghimpit menjadikan peralatan Topeng Panji terpaksa dijual untuk mencukupi biaya hidup pemiliknya. Dengan demikian sangat sulit untuk mempertahankan lagi keberadaan perkumpulan Topeng Panji Jabung.

Perkumpulan Topeng Panji Jabung anggotanya terdiri dari unsur seniman, penari, *pengrawit*, dan *dalang*. *Dalang* bertindak selaku pengatur laku. Sistem keanggotaannya bersifat terbuka, artinya

banyak anggota Topeng Panji Jabung yang secara bebas keluar masuk. Anggota perkumpulan tidak hanya dari Desa Jabung, tetapi berasal dari desa di sekitarnya.

Pementasan yang berdasarkan pesanan menjadikan kesejahteraan anggota perkumpulan topeng tidak menentu. Apabila sedang laris *tanggapan*, otomatis bisa membantu kehidupan ekonomi anggotanya. Namun, tidak jarang dalam setiap bulannya tidak ada *tanggapan* sama sekali sehingga pendapatan pun menjadi tidak menentu. Kenyataan ini menjadikan, pekerjaan sebagai pemain Topeng Panji tidak menjadi pekerjaan pokok. Pekerjaan sebagai pemain Topeng Panji merupakan pekerjaan sampingan. Ketika tidak ada *tanggapan*, anggotanya disibukkan dengan pekerjaan kesehariannya. Pak Rakhim, pemeran Patrajaya memiliki usaha pembuatan *tahu* di rumahnya, yang nantinya akan dijajakan sendiri ke pembeli. Pak Sapari dari Jatiguwi menjual *tempe* buatan istrinya kepada para pelanggan.⁹

Mereka tidak menuntut upah atau pun imbalan yang besar. Pertunjukan topeng panji dilakukan sebagai salah satu bagian dari gotong royong. Bagi mereka menjadi anggota perkumpulan topeng panji, tujuan utamanya untuk menyalurkan hasrat berkeseniannya, di samping mendapat sedikit tambahan penghasilan.

Pementasan

Unsur-unsur dalam suatu pementasan Topeng Panji meliputi: pemain, *dalang*, topeng, busana, tari, iringan, cerita, tempat dan dekorasi. Pemain mutlak harus ada dalam pementasan Topeng Panji. Pemain

⁹ *Ibid.*, hal. 31.

Topeng Panji Jabung berasal dari Desa Jabung dan sekitarnya. Pada masa kejayaannya (sewaktu kepemimpinan Beji, Rusman, dan Kangsen) pemain sangat mudah didapatkan dari Desa Jabung sendiri. Hal ini dikarenakan adanya anggapan masyarakat pada waktu itu bahwa menjadi pendukung Topeng Panji akan mengangkat harga diri sebagai anggota masyarakat. Di kalangan pemain yang masih muda, kegiatan ini merupakan salah satu cara menyumbangkan tenaga kepada sesama warga. Meskipun kemampuan pemain muda dari Desa Jabung dibandingkan pemain angkatan tua jauh kualitasnya, namun tidak menyurutkan keinginan untuk berkarya.

Dalam satu *lakon* kurang lebih ada empat puluh peran topeng yang dimainkan. Namun, pemain tidak lebih dari sepuluh orang, bahkan terkadang hanya tujuh orang. Jadi seorang pemain akan berkali-kali muncul dengan selalu berganti-ganti topeng sesuai dengan lakon yang dimainkan. Semua pemain adalah laki-laki sekalipun ada peran wanita. Hal itu terkait dengan tempat pertunjukan berada di bawah *tarub*, yang identik dengan *kayon* atau *gunungan* dalam *wayang gedog* atau wayang purwa sebagai gambaran rumah upacara kaum laki-laki. Itulah yang menjadi penyebab pertunjukan topeng lebih banyak menjadi hak kaum laki-laki saja.¹⁰

Semua pemain harus pandai menari dan menguasai tehnik tari sesuai dengan peranan masing-masing. Ada beberapa pemain karena keberhasilannya dalam membawakan peran diidentikkan dengan peran tersebut. Pemain tersebut masing-masing mempunyai gaya sendiri dalam membawakan perannya. Pemain yang dikenal bagus membawakan

perannya, di antaranya: Tirtowinoto dan Kusnoto sebagai penari *klana gagah*; Samoed dan Sapari sebagai Gunungsari; Tuban sebagai *emban*; Jono sebagai patih; dan Rakhim sebagai Patrajaya. Penonton yang terpukau dan mengagumi pemain yang berhasil membawakan peran dengan menyebut gaya permainannya, Misalnya: Raden Gunungsari gaya Samoed dan *klana gagah* gaya Kusnoto.

Tokoh yang mempunyai peran paling penting dalam pertunjukan Topeng Panji adalah *dalang*. *Dalang* merupakan tokoh sentral yang menggerakkan seluruh jalannya pertunjukan karena pemain topeng benar-benar anak wayang. Ia bertindak selaku pengatur laku, pengantar cerita, pembawa dialog, penentu suasana melalui *sulukan (lagon)*, *gendhing*, dan *dhodhogan*.¹¹ *Dalang* sebagai pengatur laku harus memiliki perbendaharaan *lakon* yang cukup banyak, menguasai tema, plot, isi, dan warna sifat tiap *lakon*. Hal ini untuk memenuhi permintaan orang yang *menanggap* atau menyesuaikan dengan peristiwa apa pertunjukan Topeng Panji tersebut.

Dalam menyampaikan alur kisah dan isi *lakon*, *dalang* melakukan *janturan*, *kandha*, dan *antawacana*. *Janturan* adalah bercerita dengan iringan gamelan *lirih-lirih (sirepan)*. Dilakukan setiap permulaan adegan untuk melukiskan tempat, keadaan dan suasana atau sifat-sifat tokoh peran yang tampil. Kesemuanya disampaikan dengan perumpamaan (*panyandra*). *Kandha* adalah cerita yang disampaikan tanpa iringan gamelan. Dipergunakan sebagai petunjuk pergantian adegan atau semacam deskripsi apa yang sedang terjadi atau sedang berlaku tanpa

¹⁰ *Ibid.*, hal 21.

¹¹ Soenarto Timoer. *op.cit.*, hal. 42.

mempertunjukkannya secara visual. *Antawacana* atau *pocapan* merupakan dialog antara anak wayang yang juga disampaikan oleh *dalang*.¹²

Dalang juga melakukan *sulukan* atau *lelagon* yang berfungsi sebagai pencipta warna suasana berupa lagu yang dinyanyikan dengan alunan nada yang khas dan *laras*. *Sulukan* atau *lelagon* terdiri atas tiga macam jenis atau *sewaka*, *ada-ada*, dan *sendhon*. *Sewaka* merupakan penggambaran suasana yang menimbulkan rasa agung, indah, dan damai. Biasanya dilakukan pada awal adegan tokoh *alusan* menjelang *antawacana*. *Ada-ada* menggambarkan peralihan suasana tegang (*sereng*) dan amarah. Biasanya ditempatkan di tengah-tengah adegan atau untuk mengantar adegan *sabrangan* (raksasa atau raja yang berwatak keras, angkara murka, dan galak). *Sendhon* menggambarkan sifat ringan dan santai, kesenduan atau kegundahan karena asmara.¹³

Dalang selalu memakai *cempala*, yang merupakan alat untuk memulai atau menghentikan, menentukan irama dan tempo gamelan sesuai dengan adegan yang diciptakan. *Gunungan* atau *kayon* dalam pertunjukan Topeng Panji yang berfungsi sebagai simbol belaka. Melambangkan keagungan dan kekuasaan Tuhan atas alam semesta dengan segala isinya. *Dalang* memainkan *gunungan* ketika sedang membawakan *janturan* atau *sulukan*.¹⁴

Dilihat dari nama pertunjukannya, tentu saja topeng merupakan peralatan yang pokok atau utama. Topeng terbuat dari kayu yang dibentuk menyerupai wajah *wayang gedog*. Topeng menjadi

sarana upacara keagamaan sejak masa sebelum masuknya Islam di Indonesia. Sebagai salah satu sarana dalam melakukan ritus keagamaan, kepercayaan, topeng berfungsi magis-religius. Topeng merupakan gambaran nenek moyang atau dewa. Pembawa dan penari topeng merupakan *syaman* (orang yang memiliki kemampuan memanggil roh leluhur). Jadi dalam fungsinya sebagai sarana ritus keagamaan, kepercayaan, topeng merupakan benda suci dan *keramat* (*sakral*). Topeng tidak boleh dikenakan oleh sembarang orang.¹⁵

Dalam pertunjukan, semua pelaku dalam memainkan perannya menggunakan topeng sebagai penutup wajah, kecuali untuk tokoh *punakawan*. Karena wajah yang tertutup topeng itulah maka dialognya dilakukan *dalang*. Pelaku hanya melakukan gerakan isyarat atau *pantomimik* bagian tubuhnya ketika mendapat giliran berbicara, mengikuti dan sesuai dengan dialog dari *dalang*. Khusus untuk topeng *punakawan*, dengan muka yang hanya separuh tertutup topeng, bagian mulut dan dagu terbuka menjadikan pelaku leluasa menggunakan suara sendiri.

Topeng yang dipergunakan dalam pertunjukan mengekspresikan karakter tertentu: kasar, lembut, gagah, halus, jahat, dan baik. Hal ini merupakan pengucapan visual karakter dan tipologi tokoh-tokoh peran. Karakter dan tipologi peran diwujudkan dalam ciri-ciri bentuk mata, hidung, mulut, dan warna topeng. Dalam penggambaran perwatakan ditentukan dari kombinasi bentuk mata, hidung, mulut, dan warna. Dengan demikian akan didapatkan suatu gambaran perwatakan yang beraneka-

¹² *Ibid.*, hal. 43.

¹³ *Ibid.*, hal. 44.

¹⁴ *Ibid.*, hal. 48.

¹⁵ B.Soelarto, *op. cit.*, hal. 18.

macam. Secara garis besar topeng dibagi dalam delapan penggolongan: dewa, pendeta, raja, patih, *gagahan*, *alusan*, putri, dan *punakawan*.¹⁶

Di samping topeng yang memberikan karakter tokoh peran, busana merupakan atribut yang memberikan identitas. Busana meliputi busana kepala (*irah-irahan*), busana tubuh, busana kaki dan kelengkapan tari lainnya. *Irah-irahan* terbuat dari kulit yang *ditatah*, dilukis, dan *disungging* dengan cat warna. Ciri khas hiasan kepala terdapat bagian *tatahan* kulit seperti *sumping* yang diletakkan pada *jamang* atau hiasan kepala, tepat di atas kening. Cat yang digunakan berwarna kuning, merah, dan hijau keabu-abuan. Motif hiasannya berupa flora (dedaunan dan bunga) serta fauna (ular naga dan burung). *Irah-irahan* dalam pemakaiannya langsung diikatkan pada pemainnya, kecuali untuk bentuk mahkota raja.¹⁷

Tokoh raja menggunakan *topong* atau mahkota. Klana Sewandana atau raja yang lain menggunakan *gelung sasra*. Para satria dan punggawa menggunakan *gelung keling*. Putri menggunakan *gelung keling putren*. Patih sabrang dan raksasa menggunakan *gelung gembel*. Sedangkan *punakawan* hanya menggunakan ikat kepala. Pola *irah-irahan* mempertahankan coraknya yang kuna serupa dengan relief candi Jago.¹⁸

Semua peran tidak menggunakan baju, kecuali tokoh Patrajaya dan pendeta. Ada hiasan rambut palsu atau tiruan yang membantu memberi bentuk busana kepala, memakai *sumping* dan

untaian *roncen* bunga melati. Busana memakai *setagen* yang membelit lambung, sabuk pengikat *setagen* (*timang*), *tempong* di pinggul kanan-kiri, celana sampai lutut kecuali tokoh putri, *mekak* atau *angkin* untuk tokoh putri, semua tokoh memakai *jarit*, semua tokoh memakai *kelatbahu*, *sampur* dikenakan di pinggul, tokoh raja dipunggung memakai *praba*, keris, ada untaian bunga melati yang *dironce* di keris, di kaki mengenakan *gongseng*.

Busana kepala terbuat untaian bunga melati atau tiruan bunga melati yang terbuat dari benang yang disebut *kloncer*. Busana tubuh yang dikenakan penari yaitu *timang*, *kelatbahu*, *rapek* atau *sembong* setelah pemakaian celana dan kain panjang (*jarit*), kalung *kaceh* (terbuat dari *bludru* bersulam melingkar batas leher dan dada), *kloncer* pada keris, dan *sampur* yang diletakkan di pundak dan ditalikan di pinggang.¹⁹ *Sampur* untuk pemain pria dikenakan di pundak yang dibiarkan terjuntai ke bawah. *Sampur* untuk peran putri dikenakan atau ditalikan di pinggang. Apabila pentas di panggung peran pria atau putri mengenakan kaos kaki. Warna kaos kaki tidak ada ketentuan yang baku, biasanya berwarna hitam polos atau putih polos.²⁰

Pengucapan gerak laku para pelaku diungkapkan melalui tari. Fungsi tari dalam pertunjukan ini tidak lepas dari tehnik pemakaian topeng sendiri, yaitu keseimbangan, sehingga junjungan kaki tidak banyak dilakukan. Tiap karakter mempunyai pola tari sendiri, sesuai dengan sifat dan watak masing-masing: *gagahan*, *alusan*, *lanyapan*, putri, dan *geculan* (lucu). Pola tari tersebut dapat

¹⁶ Soenarto Timoer. *op. cit.*, hal. 48.

¹⁷ Sal Murgiyanto dan A.M. Munardi. *op. cit.*, hal. 84.

¹⁸ Soenarto Timoer. *op. cit.*, hal. 54.

¹⁹ Sal Murgiyanto dan A.M. Munardi. *op. cit.*, hal. 68.

²⁰ *Ibid.*

dikelompokkan menjadi empat macam gerak: (a) gerak berpindah tempat, semua ragam tari yang dipergunakan untuk menempuh lintasan di atas pentas, misalnya berjalan (*labas, tindak*), meluncur (*gelap, srisig*), bergeser ke samping (*genjet*), dan loncatan; (b) gerak di tempat yang memberikan ciri perwatakan peran, semua ragam tari yang khas bagi setiap peran yang ditarikan ketika memulai adegan. Ragam ini disebut *kembangan* atau *sekaran*, misalnya *medar malang, ngungak bala*, dan *menjangan ranggah*; (c) gerakan di tempat merias diri, semua ragam tari yang melukiskan tindak-tanduk orang merias diri, misalnya *pogokan, jumputan*, dan *kepat sampur*.²¹

Pertunjukan Topeng Panji harus dan selalu menggunakan iringan. Fungsi iringan untuk memperkuat atau mendukung suasana yang diinginkan dan sebagai pengantar antara adegan yang satu dengan adegan berikutnya dalam suatu pertunjukan. Iringan yang digunakan berupa karawitan dan *pedalangan*. Gamelan dipakai untuk mengiringi tari. Gamelan juga memberikan nuansa pada adegan yang berlaku dalam *lakon* yang dipertunjukan. Gamelan yang sering dipergunakan *pelog*. Mereka menyebutnya dengan istilah *laras sendaren*. Perangkat gamelan terdiri dari: *kendang, bonang, bonang penerus, saron demung, saron ricik 1, saron ricik 2, saron peking, slentem, ketuk, seperangkat kenong, kempul, gong, rebab, seruling, gambang kayu, siter, dodog, dan kecrek*.²²

Setiap adegan mempunyai *gending* pengiring sesuai watak, sifat, dan suasana adegan. *Gending lambang, samirah* dan *sapujagad* yang berwatak

halus dipakai untuk adegan para raja, putri atau ksatria Jawa. *Gending gagaksetra, gandabaya, srampad*, dan *pisang bali* yang berwatak gagah dan keras dipergunakan untuk adegan *sabrang. Godril, gandariya, emek-emek*, dan *nduk cici* yang berisi kata-kata yang kocak dan lucu dipakai untuk adegan lawak. *Gending pedat* dipakai untuk tarian Klana Gunungsari karena sifatnya yang meriah dan gembira. Adegan perang diperlukan *gending* pengiring yang dinamik, ramai dengan tempo yang cepat, misalnya *ayak gedog, krucilan, srampad*, dan *serang*.²³

Urutan penyajian terdiri atas adegan sebagai berikut: 1) *jejer sepisan*, 2) *grebeg Jawa*, 3) *jejer kapindho* (adegan kerajaan *sabrang*), 4) *grebeg sabrang*, 5) *perang grebeg*, 6) *jejer katelu* (adegan pertapaan atau kerajaan ketiga), 7) Patrajaya-Gunungsari, 8) *jejer kapat* (adegan ulangan kerajaan Jawa pertama), 9) *jejer kelima* (adegan pesanggrahan *klana sabrang* dilanjutkan dengan perang besar).²⁴

Lakon yang dimainkan *dalang* bersumber dari cerita Panji. Pengetahuan *dalang* tentang *lakon* yang dimainkannya hanya berdasar pada daya ingatannya saja yang diperolehnya secara turun temurun secara lisan. Mereka tidak memiliki sumber tertulis tentang *lakon* yang dipentaskan. Terkadang mereka menyusun sendiri sebuah *lakon* meskipun masih tetap berkisar pada siklus Panji sehingga terjadi kekhususan lokal dan terdapat berbagai versi. *Lakon* yang demikian dinamakan *carangan*. Pengetahuan *dalang* mengenai *lakon* yang mengandalkan daya ingat, menjadikan adanya pencampuradukan baik tokoh

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, hal. 71.

²³ *Ibid.*, hal. 69.

²⁴ *Ibid.*, hal. 45-46.

maupun alur cerita. Tokoh *Mahabarata-Ramayana* ditampilkan dalam *lakon* Panji, misalnya Hanuman, Semar, dan Bagong Mangundiwangsa. Di samping itu, terjadi pula kerangka *lakon Mahabarata* atau *Ramayana* yang diterapkan untuk *lakon* Panji, misalnya *lakon* Parta Krama, yaitu kawinnya Arjuna dengan Dewi Sumbadra yang sama persis dengan *lakon* Panji Krama atau kawinnya Panji Asmarabangun dengan Dewi Sekartaji.²⁵

Jikalau pentas diadakan di panggung, ruang pentas berbentuk tapal kuda, penonton berada di tiga sisi. Sisi yang keempat ditutup dengan kain layar, diberi pintu satu. Gamelan ditaruh di sisi kiri atau sering kali di sisi bawah panggung. *Dalang* duduk dengan bebas di pojok panggung sebelah kiri atas sehingga mudah mengatur seluruh jalannya pertunjukan, memerintah pemain yang masih dibalik layar (yang sekaligus tempat rias), di atas pentas, dan mengatur kelompok penabuh *gamelan*.

Tirai (kain layar) yang membatasi daerah permainan dan ruang rias, sering digerak-gerakkan oleh penari sebelum penari mulai bermain. Gerakan ini ternyata untuk mengatur irama gamelan yang dikehendaki oleh si penari sendiri, yang waktu itu masih menunggu dibalik tirai. *Pakeliran* seluruhnya bergaya Jawa Timuran seperti yang terdapat pada wayang kulit. Pertunjukan dilakukan sehari penuh atau semalam suntuk, bahkan siang dan malam terus-menerus dilakukan dengan waktu istirahat yang relatif pendek. Misalnya: dimulai 09.00 s/d 18.00, dilanjutkan lagi dari jam 21.00 s/d 06.00 pagi.

Fungsi Topeng Panji Jabung

Di masa lalu, pertunjukan topeng di

Jawa mengandung makna ritual merupakan upacara sarana pemujaan terhadap arwah leluhur. Topeng pada mulanya dibuat dalam upacara kematian sebagai gambaran orang yang meninggal, kemudian dibuat sebagai gambaran roh nenek moyang. Maksud dari pertunjukan topeng pada awalnya untuk menghadirkan arwah nenek moyang untuk menengok kerabat dan keluarga yang masih hidup. Dengan memakai kostum topeng beserta perhiasan tertentu lainnya, penari topeng untuk sementara menjadi wadah atau rumah roh leluhur tersebut.

Penghormatan semacam ini sampai saat ini masih banyak dilakukan masyarakat Jawa dengan berbagai cara misalnya dengan pertunjukan wayang kulit, *wayang beber*, dan wayang topeng. Pertunjukan diadakan dalam upacara *nyadran* atau *sadranan* (upacara yang dilakukan untuk menghormati arwah leluhur/*cikal bakal*). Ketika peranan ritualnya menurun, pertunjukan topeng lebih dinikmati sebagai tontonan sekuler. Topeng Panji Jabung sering dipertunjukan untuk keperluan perkawinan, khitanan, *pelepas nadar*, *sadranan*, dan *ruwatan*. Tanpa mengesampingkan Topeng Panji sebagai sarana ritual atau pun hiburan, kesenian ini mempunyai fungsi dan peranan dalam kehidupan budaya bangsa Indonesia. Ciri yang tidak berubah sampai sekarang adalah kesenian Topeng Panji mempunyai sifat yang beragam seperti untuk komunikasi,²⁶ pendidikan, dan penerangan.

Dengan melihat fungsi Topeng Panji sebagai sarana komunikasi, pesan rakyat maupun pembangunan atau pun pendidikan dapat disampaikan secara tidak langsung dan dalam keadaan

²⁵ *Ibid.*, hal. 63-64.

²⁶ Komunikasi yaitu proses pertukaran pikiran, perasaan, pendapat, berita, dan keterangan dengan bahasa atau lambang audio dan visualnya.

santai. Pesan-pesan yang disampaikan mudah diterima penonton karena penyampaiannya yang santai dan lucu. Secara garis besar, Topeng Panji memiliki tiga peran yaitu sarana upacara *ruwatan*, sarana komunikasi, maupun hiburan.

Dalam Topeng Panji terdapat unsur yang bersifat simbolik, filsafat hidup, dan religiomagis. Tafsir filsafat topeng yang secara visual tertuang pada tokoh dan peran utama, antara lain: Panji Sepuh merupakan *bayangan insani*, Sekartaji merupakan nafsu *amarah*, Klana Timur mencerminkan nafsu *aluamah*, Panji Timur dan Gunungsari simbol nafsu *mutmainah*. Unsur simbolik lebih dipertegas dengan warna dasar wajah serta bentuk-bentuk khas dari mata, hidung, dan mulut yang ekspresinya mencerminkan perwatakan, sifat perangai setiap tokoh.²⁷

Topeng Panji dalam pertunjukannya menyajikan cerita yang bersumber Panji. Cerita tersebut memancarkan unsur pendidikan mengenai sikap mental yang tercermin dari tokoh-tokohnya, misalnya angkara murka akan dikalahkan oleh kebenaran, cita-cita harus dicapai dengan pengorbanan dan perjuangan, sikap gotong royong untuk mencapai tujuan bersama.

Pertunjukan dibagi dalam adegan-adegan. Urutan adegan pada hakekatnya mengikuti pola tertentu. Pola tersebut merupakan suatu lambang atau simbol siklus kehidupan manusia dari tiada menjadi ada, tumbuh dan berubah, menjadi tiada lagi. Adegan merupakan gambaran asal dan tujuan hidup yang tersirat dari adegan awal sampai akhir.²⁸

Dalam adegan Patrajaya-

Gunungsari dan adegan *punakawan* terdapat *banyolan-banyolan* yang mengemukakan persoalan hidup sehari-hari dengan bahasa kerakyatan. Di sinilah terdapat sindiran dan nasehat tentang kehidupan manusia yang baik. Dalam adegan ini diselipkan juga muatan atau tugas baru sebagai misi penerangan dan propaganda bagi pemerintah untuk menyukseskan program pembangunan dan mempengaruhi rakyat.

Dalam pertunjukan Topeng Panji, segi hiburan sangatlah menonjol. Hal ini terlihat dari dialog atau percakapan antar pemain, terutama dalam adegan Patrajaya atau pun *emban*. Hiburan yang disuguhkan cenderung bersifat apa adanya atau terus terang. Dalam penggambaran orang yang dimabuk asmara (*kasmaran*), seringkali dikaitkan dengan masalah seks. Hal ini dapat dilihat dalam perkataan Klana Sabrang ketika sedang *kasmaran*. *Tembang macapat* sebagai pembuka suatu *gending* oleh Patrajaya, yang dibawakan ketika akan melawak dengan tuannya juga menggambarkan keadaan atau perilaku orang yang sedang dimabuk cinta.

Sebagai pertunjukan yang berasal dan berada di daerah pedesaan, gaya bahasa masyarakat pedesaan masih sangat kental digunakan. Bahasa yang dipakai dalam dialog adalah bahasa Jawa *ngoko* dan *krama*. Pengaruh latar belakang pendidikan dan kehidupan keseharian menyebabkan penggunaan bahasa Jawa terkesan kasar. Banyak kata-kata kasar terucap dari *dalang* yang berisi ungkapan rasa jengkel atau umpatan, misalnya: *antruk*, *jancuk* (*ancuk*),²⁹ atau *jangkrik*. Contoh dalam

²⁷ B. Soelarto. *op. cit.*, hal. 20.

²⁸ Soenarto Timoer. *op. cit.*, hal. 79-80.

²⁹ *Antruk* dan *ancuk* atau *jancuk* merupakan sejenis roh halus pemakan hasil pertanian. Kata-kata ini sebenarnya dimaksudkan untuk menghaluskan kata makian yang dalam keseharian sering dipergunakan di kalangan masyarakat pedesaan sebagai bentuk keakraban di antara mereka.

percakapan antara *emban* dengan rajanya, yang mana kalau dicermati sangat jauh dari *unggah-ungguh* pergaulan atau etika dalam masyarakat yang menghormati rajanya. Dalam pertunjukan Topeng Panji ada suatu kebiasaan dialog langsung antara *dalang*, Patrajaya, dan penari lain yang menyuguhkan atraksi. Patrajaya melagukan *parikan* gending *emek-emek* yang menyindir kenakalan penonton remaja yang suka mencolek lawan jenisnya. *Kidungan* Patrajaya atau pun *tembang* yang dibawakan *dalang* berisi sindiran yang sedang terjadi di masyarakat sekitarnya.

Penutup

Topeng Panji Jabung adalah sebuah pertunjukan tari *berlakon* yang pernah mengalami perkembangan yang cukup baik di kalangan masyarakat pedesaan di sekitar daerah Tumpang, Kabupaten Malang. Dikarenakan perkembangan sosial serta berubahnya tata nilai kehidupan di desa mengakibatkan perkumpulan ini mengalami kemunduran.

Sebagai pertunjukan untuk memeriahkan pesta perkawinan dan khitanan, kalah bersaing dengan tampilnya pertunjukan lain yang dianggap lebih menarik dan praktis yaitu *ludruk* dan kaset rekaman. Orang bermain Topeng Panji Jabung bukan semata-mata sebagai matapencarian, melainkan merupakan bagian dari kehidupan bergotongroyong serta pengembangan naluri ekspresi keindahan masyarakat pedesaan. Oleh karena itu, walaupun dalam bentuk yang sederhana, Topeng Panji Jabung memerlukan penguasaan teknik dan perbendaharaan tari yang cukup teratur.

Ketiadaan sumber tertulis *lakon* Topeng Panji Jabung bergantung pada

daya ingat serta kreativitas *dalang*. Hal ini memungkinkan terjadinya percampuran *lakon*, peran, adegan, antara Topeng Panji dengan wayang kulit. Hal yang menguntungkan, cerita Panji masih cukup dikenal lewat dongeng anak-anak, tetapi tentu saja untuk pengembangan Topeng Panji Jabung menjadi sangat terbatas. Akhirnya, dengan pembenahan kembali seperlunya, penggarapan ke arah tatanan penyajian yang lebih tergarap dan pelestarian seni pahat topeng-topengnya, Topeng Panji Jabung bisa menjadi aset wisata budaya Malang.

Topeng Panji Jabung tidak mampu bertahan hidup. Hal ini sangat disayangkan, mengingat seni pertunjukan tradisional merupakan hasil karya para pendahulu dan merupakan salah satu kekayaan bangsa Indonesia. Dukungan dari pemerintah sangat diperlukan untuk menghidupkan kembali kesenian ini. Dukungan berupa sarana dan prasarana yang memadai sangat diperlukan sehingga kelangsungan hidup kesenian tradisional senantiasa terjaga dan tetap menjadi sumber inspirasi bagi generasi berikutnya. Di samping itu peran serta masyarakat sangat diperlukan dalam melestarikan dan mengembangkan kesenian tradisinya. Seni pertunjukan tradisional perlu terus dikembangkan serta menjadikannya sebagai sumber inspirasi kreatif seniman. Di sini seniman boleh mengembangkan kreatifitas demi menunjang pengembangan seni pertunjukan tradisional itu sendiri.

Upaya pembinaan dan pengembangan kesenian tradisional sebaiknya ditangani oleh banyak lembaga, baik pemerintah maupun non pemerintah. Cara yang bisa dilakukan dengan cara program penyuluhan seni,

pelatihan, pertunjukan seni pertunjukan tradisional, seminar, lokakarya, dan festival kesenian tradisional. Di tingkat desa, bisa dilakukan oleh LKMD, Karang Taruna, dan sanggar-sanggar seni dengan melibatkan seniman setempat. Pengenalan kesenian tradisional sejak dini, mulai di tingkat keluarga perlu dilakukan. Pengajaran kesenian tradisional kepada anak di lembaga pendidikan baik formal maupun non formal.

DAFTAR PUSTAKA

- Kartodirdjo, Sartono, 1994, *Kebudayaan Pembangunan Dalam Perspektif Sejarah (Kumpulan Karangan)*, Cetakan ketiga. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Munardi, A.M., 1975, *Dramatari Topeng Jabung: Sebuah Pengantar Penelitian*. Surabaya: Konservatori Karawitan Indonesia.
- Murgiyanto, Sal.M., dan Munardi, A.M., 1979/1980, *Topeng Malang: Pertunjukan Dramatari Tradisional Di Daerah Kabupaten Malang*. Jakarta: Proyek Sasana Budaya, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Nyoman Tusan dan Wiyoso Yudoseputro, 1991/1992, *Topeng Nusantara: Tinjauan Kesejarahan dan Kegunaan*. Jakarta: Proyek Pembinaan Media Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sedyawati, Edi, 1981, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Soelarto, B., Tt, *Topeng Madura (Topong)*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sondari, Koko dan Eddy Purnawadi, 1998/1999, *Topeng Gegesik*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sunyoto, Agus, 2000, *Wisata Sejarah Kabupaten Malang*. Malang: Lingkaran Studi Kebudayaan.
- Suwondo Arief, dkk., 1999, *Pembangunan Lima Tahun Di Propinsi Jawa Timur 1969-1988*. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan RI.
- Timoer, Soenarto, 1979/1980, *Topeng Dalang Di Jawa Timur*. Jakarta: Proyek Sasana Budaya, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Umar Kayam, 1981, *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.

BEDHAYA SEMANG PUSAKA KERATON YOGYAKARTA YANG (KEMBALI) DIPENTASKAN

Dwi Ratna Nurhajarini

Abstrak

Tulisan ini berisi tentang tari Bedhaya Semang yang dimiliki oleh Keraton Kasultanan, Yogyakarta. Tari Bedhaya Semang adalah sebuah komposisi tari putri yang ditarikan oleh sembilan orang penari. Dalam setiap pementasan ke sembilan penari memakai kostum yang sama dan juga dirias dengan model riasan yang sama. Walaupun dalam pementasan mereka memiliki peran yang berbeda. Tari bedhaya itu diilhami oleh hubungan mistis antara Panembahan Senapati dengan Ratu Laut Selatan. Kedudukan tari Bedhaya Semang di Keraton Kasultanan Yogyakarta cukup tinggi, sebab tari itu disakralkan dan menjadi sarana dalam upacara-upacara besar yang diadakan oleh keraton. Tari bedhaya merupakan lambang kebesaran keraton dan menjadi kelengkapan raja. Oleh karena itu bedhaya dan raja hampir tidak dapat dipisahkan. Tari ini mendapat julukan sebagai tari pusaka kerajaan. Setelah lebih dari seratus tahun Bedhaya Semang yang merupakan warisan budaya dari keraton itu berhasil direkonstruksi dan dipentaskan lagi.

Kata Kunci: Tari, Bedhaya Semang, Keraton Yogyakarta.

Pengantar: Latar Sejarah

Tari adalah satu dari benang-benang kesinambungan yang kokoh pada kebudayaan Indonesia. Unsur magis yang melekat pada tari adalah pembangkitannya akan vitalitas pada penari dan penontonnya. Tari sejak lama telah memperkokoh kehidupan perseorangan serta masyarakat terutama dari aspek religiusnya. Pada berbagai kebudayaan di Indonesia dijumpai tari yang dipakai untuk obat pembebasan, juga untuk mengiringi upacara-upacara dari semua aspek penting dalam kehidupan dan juga kematian. Sebagai contoh adalah tarian untuk mengiringi permulaan siklus pertanian; pesta-pesta pada siklus daur hidup, dan pada upacara

hari jadi.¹ Tari juga memperkuat kemakmuran dan keselamatan, bila tari itu berfungsi sebagai kekuatan untuk menolak bala. Tari juga dipakai sebagai alat regalia yang sakral² sebagai contoh adalah tari *bedhaya*. Di samping itu fungsi tari adalah untuk fungsi hiburan atau tontonan.³

Jenis-jenis tarian itu juga dimiliki keraton. Keraton Yogyakarta, yang di masa lalu menjadi pusat tradisi besar (sampai sekarang tentunya fungsi itu juga masih lekat) juga memiliki beberapa jenis tarian. Tari klasik gaya Yogyakarta yang berkembang di istana, dan bersifat disakralkan adalah jenis tarian yang dikaitkan dengan upacara-upacara ritual istana. Bersamaan dengan

¹ Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia*. Terjemahan Soedarsono. (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), hal. 124.

² *Ibid.*, hal. 145.

³ *Ibid.*, hal. 125.

tumbuhnya Keraton Yogyakarta Hadiningrat, maka Sultan Hamengku Buwana I yang menjadi raja pertama kasultanan tersebut dianggap sebagai pencipta tari klasik Yogyakarta. Tari Gaya Yogyakarta juga terangkum dalam tiga konsep inti, yaitu *wiraga*, *wirama* dan *wirasa*, di mana dua aspek yang pertama lebih bersifat lahiriah, sementara unsur yang terakhir: *wirasa*, lebih pada makna batiniah. Oleh sebab itu ada perbedaan antara Tari Yogyakarta dengan *Joged Mataram*, yang mengibaratkan wadah dan isi, berbeda namun saling melengkapi dalam satu kesatuan harmoni.

Dalam tulisan yang akan menjadi focus adalah tari *bedhaya*. Di hampir setiap keraton yang ada di Jawa memiliki tari *bedhaya*. Keraton Kasultanan banyak memiliki tari *bedhaya* karena semua raja yang berkuasa selalu menciptakan tari itu. Dari sekian banyak tari *bedhaya* maka *bedhaya Semang* menjadi perhatian utama sebab tari itu menjadi tari pusaka bagi keraton. Setelah lebih dari seratus tahun tari itu berhasil direkonstruksi. Permasalahan yang akan dilihat adalah tentang sejarah munculnya tari *Bedhaya Semang*. Mengapa tari itu diangkat sebagai tari pusaka dan apa fungsi yang ada di dalam tari *Bedhaya Semang* akan menjadi bahasan dalam tulisan ini.

Istilah *bedhaya* di Keraton Yogyakarta

Bedhaya setidaknya memiliki dua arti yakni sebagai kelompok *abdi dalem* dan sebagai nama tari.

Abdi Dalem

Keraton dalam fungsinya sebagai pusat pemerintahan memiliki sejumlah perangkat yang dipakai untuk mendukung birokrasi kerajaan.

Birokrasi kerajaan itu diantaranya ada yang disebut *abdi dalem bedhaya* atau *kanca bedhaya* yang tergabung dalam *korp bedhaya*. *Abdi dalem bedhaya* itu ada yang pria dan wanita, namun sekarang ini Keraton Yogyakarta sudah tidak memiliki *bedhaya kakung*. Dahulu jumlah *abdi dalem bedhaya* ada 60 orang sehingga lazim disebut dengan nama *abdi dalem sewidakan*. Para *abdi dalem bedhaya* itu dipimpin oleh seorang *lurah bedhaya*. Para *abdi dalem bedhaya* adalah penari yang sangat mumpuni di keraton. Untuk *Abdi dalem bedhaya* putri dikategorikan dalam tiga kelompok, yaitu: kelompok *sabuk wala*, kelompok *pinjungan*, dan kelompok *dodotan*. Klasifikasi di atas berdasarkan atas kain yang dikenakan oleh para penari dan itu menunjukkan strata di kalangan para penari keraton. Strata itu juga menunjukkan besar kecilnya gaji yang diterima oleh para *bedhaya*.

Menjadi *abdi dalem bedhaya* pada masa lalu menjadi salah satu cara untuk mendapatkan status sosial yang lebih tinggi atau dengan kata lain menjadi salah satu cara meraih mobilitas vertikal. Para orang tua akan menjadi bangga jika anak gadisnya menjadi *bedhaya*, apalagi mendapat peran sebagai *batak*, dan lebih khusus lagi peran *batak* dalam *Bedhaya Semang*, *bedhaya* yang disakralkan di Keraton Yogyakarta.

Para *bedhaya* mendapat pendidikan tentang *keluwesan*, tata krama dan etika, di samping tugas utama sebagai penari.⁴ Para penari istana atau para *bedhaya* umumnya berparas cantik dan terjaga kesuciannya. Hal itu berkaitan dengan kedudukan tari *bedhaya* yang menjadi pusaka kerajaan dan ada peraturan bahwa para penarinya haruslah perawan dan suci.

⁴ Keterangan diberikan oleh Th. Suharti, pada tanggal 20 September 2008 di Kemitbumen, Yogyakarta.

Tari *Bedhaya*

Tari *bedhaya* adalah komposisi tari yang dibawakan oleh sembilan penari putri⁵ dengan tatabusana yang sama. Tari *bedhaya* termasuk dalam kategori tari klasik yang berkembang di istana. Tari *bedhaya* terikat oleh berbagai aturan yang diterapkan baik pada bentuk tarinya maupun para penarinya. *Bedhaya* umumnya memerlukan *laku* khusus, misalnya berpuasa terlebih dahulu, bersih diri untuk memusatkan batin menghadapi tugas suci, berbagai selamatan, *sesajen*, dan ziarah.⁶ Tidak semua tari *bedhaya* yang ada di keraton adalah tarian pusaka. Hanya ada beberapa tari *bedhaya* yang diangkat sebagai tari pusaka antara lain adalah *Bedhaya Semang*. Tari ini memiliki fungsi sebagai sarana ritual yang penting di dalam keraton, seperti penobatan raja baru, *tumbuk ageng* raja, ulang tahun penobatan (*wiyosan jumenengan*), perkawinan putra-putri raja, dan menyambut tamu kerajaan. Tari *bedhaya* memiliki tiga unsur yang saling melengkapi, yakni unsur pertama adalah gerakan dan pola lantai; unsur kedua berupa iringan yaitu karawitan *garap gendhing kemanak*, dan yang ketiga adalah tembang.⁷

Tari *bedhaya* menjadi sebuah tradisi yang berkembang di kalangan istana atau keraton. Hal itu berkaitan erat dengan fungsi *bedhaya* sebagai sarana ritual penting yang diadakan oleh keraton. Hampir dapat dipastikan setiap raja yang berkuasa selalu menciptakan *bedhaya* di

samping *bedhaya* yang telah diwariskan oleh para pendahulunya. Raja Keraton Yogyakarta yang sekarang berkuasa Sultan Hamengku Buwana X, juga menciptakan *bedhaya* yang diberi nama *Bedhaya Sang Amurwabumi*. Ide yang dipakai adalah kepemimpinan Ken Arok, dan juga bersatunya Sang Amurwabumi dengan Dyah Paramita, yang merupakan bersatunya konsep Hindu dan Budha.⁸

Fungsi Tari *Bedhaya Semang* Sejarah Munculnya Tari *Bedhaya Semang*

Keraton Yogyakarta Hadiningrat terbentuk melalui Perjanjian Gianti pada tanggal 13 Mei 1755. Perjanjian tersebut dilakukan oleh Sunan Paku Buwana III dengan Sultan Kabanaran yang disaksikan oleh Gubernur Nicolaas Hartings. Perjanjian Gianti tersebut mengakibatkan Kerajaan Mataram terpecah menjadi dua kerajaan, yaitu Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Kasunanan Surakarta dipegang oleh Paku Buwana (saat Perjanjian Gianti yang berkuasa adalah Paku Buwana III), sedangkan Kasultanan Yogyakarta diperintah oleh Pangeran Mangkubumi yang kemudian bergelar Sultan Hamengku Buwana I.

Perjanjian Gianti itu kemudian diikuti dengan adanya *Palihan Nagari* yakni membagi wilayah Mataram menjadi dua bagian⁹ yang diikuti pula dengan pembagian pusaka kerajaan (tari, gamelan, senjata, kereta, pakaian, dsb). Sehingga dalam bidang budaya

⁵ Dahulu pernah ada penari *bedhaya kakung*, namun sekarang sudah tidak ada lagi.

⁶ Keterangan diberikan oleh GBPH. Yudhaningrat, *Pengageng Kridha Mardawa* yang juga salah seorang adik Sultan HB X.

⁷ Wawancara dengan Th. Suharti, pada tanggal 20 September 2008 di Kemitbumen, Yogyakarta.

⁸ Th. Suharti, "Bedaya Keraton Yogyakarta" *Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*. X/02 Agustus 2004. (Yogyakarta: BPISI, 2004), hal. 128

⁹ Di daerah *mancanegara* (daerah-daerah luar) Pangeran Mangkubumi (penguasa Yogyakarta) memperoleh 33.950 *cacah* (keluarga/ rumah tangga), sedangkan Paku Buwana III menguasai 32.350. Masing-masing penguasa memerintah 53.100 *cacah* di daerah pusat atau *negaragung*. Periksa M.C. Ricklefs, *Yogyakarta di Bawah Sultan Mangkubumi 1749-1792. Sejarah Pembagian Jawa*. (Yogyakarta: Mata Bangsa dan Ford Foundation, 2002), hal. 114.

Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta mengembangkan budaya yang berbeda. Salah satu seni yang berkembang adalah berupa tari.

Pada awal pembentukan keraton Yogyakarta Hadiningrat, Sultan HB I mencipta tari yang diberi nama *Bedhaya Semang*. Arti kata *semang* menurut Kamus *Baoesastra Djawa*¹⁰ berarti *kuwatir, gojak gajek, sumelang* (khawatir; was-was; ragu-ragu; samar samar). Dinu Satomo¹¹ memberikan keterangan bahwa kata *semang* berkaitan dengan keraguan hati Panembahan Senapati tatkala Ratu Kencanasari atau Ratu Kidul menemuinya pada waktu sedang bertapa dan mempersembahkan sebuah tarian kepada Senapati.

Bedhaya Semang dapat dijumpai dalam *Babad Nitik, Tembang Asmaradana* petikannya sebagai berikut:

*Jeng Sultan madharwa haris,
Nimas siwi hanggitira,
sun weh jeneng semang rane,
sekathahing kewiragan,
pepak hana hing semang, ...*¹²

Terjemahan bebas:

“Kanjeng Sultan berkata lembut,
adinda ciptaanmu, kuberi nama
semang, ...”

Dari petikan *Babad Nitik* tersebut tampak bahwa *Bedhaya Semang* diciptakan oleh tokoh mitos yakni Ratu Kidul/Ratu Selatan, begitu juga tari *srimpi*. Adapun yang memberi nama adalah penguasa Kerajaan Mataram. Di dalam petikan itu juga menggambarkan adanya hubungan mistis antara penguasa Laut Selatan dengan penguasa Kerajaan

Mataram. Namun di Keraton Yogyakarta yang dianggap sebagai pencipta *Bedhaya Semang* adalah Sultan Hamengku Buwana I. Sultan Hamengku Buwana I memerlukan kelengkapan pengabsahan sebagai sarana legitimasi. Secara politis territorial HB I telah memiliki wilayah yang syah, sultan pun telah menerima benda-benda pusaka kerajaan. Namun disisi lain sebagai upaya pengembangan sarana legitimasi kerajaan sesungguhnya ada pada diri sultan sendiri, karena raja diyakini sebagai titisan dewa. HB I sebagai raja Kasultanan Ngayogyakarta yang pertama kemudian mempelopori lahirnya tari klasik gaya Yogyakarta.

Tari *Bedhaya Semang* yang di sakralkan di Keraton Kasultanan Ngayogyakarta merupakan reaktualisasi hubungan mistis antara keturunan Panembahan Senapati (raja Mataram Islam) dengan penguasa laut selatan yakni Kanjeng Ratu Kidul. Mitos tersebut dipaparkan dalam *Babad Tanah Jawi*¹³ yang menggambarkan pernyataan takluknya penguasa laut selatan dengan semua pasukannya kepada Panembahan Senapati yang membuat keonaran di wilayah laut selatan. Ratu penguasa laut selatan memohon kepada Panembahan Senapati agar tidak membuat keonaran dan Sang Ratu juga berjanji akan membantu Senapati beserta keturunannya. Dalam *Babad* juga diceritakan bahwa keduanya kemudian menjalin percintaan. Reaktualisasi dari hubungan mistis antara penguasa laut selatan dengan Panembahan Senapati itulah yang kemudian menjadi ide dalam tari *Bedhaya Semang*. Lepas dari siapa

¹⁰ W.J.S. Poerwadarminto, *Baoesastra Djawa* (Batavia: J.B. Wolters Uitgevers Maatschappij, 1939), hal. 555.

¹¹ Dinu Satomo adalah salah seorang pakar tari dari kraton Yogyakarta dan pernah menjabat sebagai ketua Siswa Among Beksa. Wawancara tanggal 19 September 2008 di Yogyakarta.

¹² *Kagungan Dalem, Serat Babad Nitik* (Yogyakarta: Widyabudaya Kraton Yogyakarta, tt), MS. A. hal. 40.

¹³ Sudibyo Z.H. (terj), *Babad Tanah Jawi*. (Jakarta: Depdikbud, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, 1980).

sebenarnya yang menciptakan *Bedhaya Semang*, tarian itu kemudian menjadi induk dari semua *bedhaya* yang lahir di Yogyakarta.¹⁴ Sampai sekarang *Bedhaya Semang* dianggap sebagai salah satu pusaka tari yang diwarisi para sultan secara turun temurun.

Alat Upacara

Fungsi tari dalam kehidupan manusia dapat dikelompokkan menjadi tiga yakni sebagai sarana dalam upacara-upacara, sebagai sarana untuk mengungkapkan kegembiraan dan seni untuk tontonan. Terkait dengan fungsi itu maka tulisan ini akan melihat fungsi tari *Bedhaya Semang* dalam upacara kerajaan. Fungsi tari *bedhaya* pada awalnya adalah sebagai sarana ritual, namun dalam perkembangannya ada *bedhaya* yang dapat dipentaskan di luar acara kerajaan. Dari semua *bedhaya* yang ada maka *Bedhaya Semang* sampai sekarang tetap sebagai sarana upacara dan belum pernah dipentaskan di luar acara kerajaan. Setiap raja yang bertahta umumnya mencipta tari *bedhaya*. Artinya seorang raja di samping menerima warisan tradisi tari *bedhaya* dari para pendahulunya, mereka juga mengubah tari *bedhaya* yang baru. Hal itu sesuai dengan keberadaan tari *bedhaya* yang dianggap sebagai pusaka dan untuk menambah kekuasaan, maka keberadaan tari *bedhaya* merupakan sesuatu yang harus ada. Dengan fungsinya sebagai pusaka raja yang dapat menambah kewibawaan, kekuatan dan kebesaran raja maka *bedhaya* harus diselenggarakan atau diciptakan saat raja masih hidup dan masih memegang kekuasaan.

Tari *bedhaya* yang masuk dalam kategori tari klasik itu merupakan karya yang dianggap adiluhung, penuh dengan

muatan filosofis, religius, edukatif dan juga magis. Muatan filosofisnya terkait dengan pemaknaan bahwa *bedhaya* menggambarkan hubungan antara jagad *gedhe* dan *jagad cilik* (makrokosmos dan mikrokosmos). Keraton sebagai simbol keberadaan *jagad cilik* atau mikrokosmos dan alam semesta sebagai makrokosmos. Muatan magis yang menyertai pementasan *Bedhaya Semang* adalah bahwa dalam setiap latihan dan pementasannya selalu diikuti oleh *sesajen* yang harus disediakan dan *Bedhaya Semang* adalah untuk menggambarkan hubungan mistis antara raja yang sedang bertahta dengan Ratu Laut Selatan.¹⁵ Tari klasik disebut juga tari istana. Tari klasik hampir tidak dapat dilepaskan hubungannya dengan istana, karena di istana itulah pertunjukan tari tersebut lahir dan berkembang. Sampai dengan masa sekarang bentuk tarian tersebut telah sampai pada kristalisasi estetis yang tinggi. Dengan begitu tari klasik adalah tari yang semula berkembang di kalangan raja-raja dan bangsawan dan telah mencapai kristalisasi.

Keraton dan raja dengan segala atributnya selalu memerlukan alat kelengkapan agar kewibawaan keraton dan juga kewibawaan raja yang memerintah dapat terjaga. Hal itu karena ada kepercayaan dalam masyarakat Jawa bahwa raja adalah wakil Tuhan di dunia. Oleh karena itu raja haruslah *mumpuni* dalam segala bidang, baik dalam urusan pemerintahan, sosial, hukum, politik, dan juga dalam bidang budaya. Sehingga mereka tidak jarang membutuhkan alat legitimasi agar keabsahannya sebagai raja terjaga, selain itu juga untuk menambah wibawa. Alat legitimasi tersebut dapat berupa alur darah yang

¹⁴ Wawancara dengan Sunaryadi, tanggal 5 Oktober 2008 di Yogyakarta

¹⁵ Wawancara dengan Romo Dinu Satomo, tanggal 7 Oktober 2008.

menghubungkan genealogi si raja dengan para nabi, dengan para dewa dalam pewayangan, juga dengan para wali atau para tokoh sakti lainnya. Adapun alat yang dipakai untuk menjaga dan menunjukkan keabsahan sebagai raja sering ditampilkan saat sang raja mengadakan *pisowanan*, saat *jumenengan*, atau saat *turne* ke daerah daerah yang menjadi *wewengkonnya*. Berbagai alat untuk mendukung keabsahan dan wibawa raja antara lain berupa barang-barang pusaka (senjata seperti keris, tombak, pedang, dan lainnya, juga ada kitab, tari, kereta, mahkota, payung kebesaran, dan orang-orang dengan ciri tertentu albino, cebol, dll). Dalam tarian maka bentuk legalitas dan kebesaran, serta kemegahan raja itu diwujudkan dalam penciptaan *bedhaya*, yang kemudian menjadi pusaka turun temurun di keempat pewaris Kerajaan Mataram Islam. Benda-benda tersebut menjadi simbol yang dianggap memiliki kekuatan magis yang akan membawa kebesaran, keagungan, kemegahan, memberi perlindungan, ketenteraman kepada sang raja dan juga kerajaannya.¹⁶ Untuk memperkuat kedudukan raja tersebut Soemarsaid Moertono¹⁷ menyebutkan bahwa usaha pengesahan berdasarkan persetujuan dewa. Kultus kemegahan dipakai sebagai cara untuk meningkatkan kewibawaan. Hal itu sesuai dengan konsep penggambaran seorang raja sebagai *ratu gung binathara*, *baudendha nyakrawati wenang wisesa ing nagari* (raja yang laksana dewa dengan kekuatan menghukum dan menguasai seluruh dunia).

Sebagai sebuah ritus kerajaan, tari *bedhaya* merupakan sarana spiritual

yang tertuju pada kultus kemegahan. Kehadiran tari *bedhaya* di keraton dimaksudkan sebagai alat untuk menunjukkan kebesaran raja. *Bedhaya* merupakan gambaran ritus dari raja atau penarinya. Tari *bedhaya* juga berfungsi untuk menggambarkan kesuburan sang raja, yang di dalamnya haruslah ada unsur pria dan wanita, sehingga sang raja dianggap sebagai unsur pria dan *bedhaya* adalah unsur wanita. Di dalam *bedhaya*, kedua unsur tersebut digambarkan dalam peran *batak* dan *endhel pajeg* yang menggambarkan hubungan antara pria dan wanita.

Fungsi ritual tari *bedhaya* dapat dilihat dari tempat, waktu serta tujuan penyelenggaraannya yang telah ditentukan. Di Keraton Yogyakarta, tari *Bedhaya Semang* biasanya dipentaskan di *Bangsal Kencana*. Di *Bangsal Kencana* tersebut hanya raja dan permaisurinya yang boleh duduk di atas, dan tentu saja para penari, sedangkan tamu undangan yang lain duduk di lantai yang lebih rendah. Tari *Bedhaya Semang* dipentaskan dalam acara penobatan seorang raja; *tumbuk ageng*; dan lainnya. Untuk menuju ke pentas para penari ditempatkan di gedung pusaka atau *dalem prabayeksa* (tempat penyimpanan pusaka-pusaka kerajaan). Dengan begitu *bedhaya* memang kedudukannya sama dengan benda pusaka kerajaan. *Bedhaya* juga sering dipentaskan untuk menyambut tamu kehormatan seperti kunjungan gubernur dan juga residen.

Tari *bedhaya* khususnya *Bedhaya Semang* yang merupakan pusaka kerajaan dengan bentuk tarian yang lembut, lemah gemulai, halus, penuh penghayatan, sarat dengan sarana ritual yang magis dengan iringan *gendhing*

¹⁶ Robert von Heine-Geldern, *Konsepsi tentang Negara dan Kedudukan Raja di Asia Tenggara*, terjemahan Deliar Noer (Jakarta: Rajawali, 1972), hal. 25.

¹⁷ Soemarsaid Moertono, *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau* (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1985), hal. 55.

kemanak menjadi sangat bernuansa magis dan penuh keagungan. Sebagai pusaka kerajan *Bedhaya Semang* diperlakukan khusus dibanding dengan *bedhaya* lainnya. Hal itu dapat dilihat dari proses rekonstruksi bentuknya yang dilakukan pada tahun 2000-2002. Menurut penuturan para kerabat keraton dan juga *abdi dalem*, untuk mengawali kegiatan besar itu keraton melakukan upacara dengan mengirim sesaji ke makam Kotagede, Imogiri, Parangkusumo, Laut Selatan dan juga ke Gunung Merapi. Sesaji juga selalu disiapkan setiap kali latihan.¹⁸ Karena ditempatkan sebagai pusaka maka semua yang berkaitan dengan *bedhaya* tersebut juga memiliki berbagai aturan dan *laku* khusus. Di Kraton Yogyakarta *gendhing* atau iringan untuk *Bedhaya Semang* pun termasuk pusaka yang tertulis dalam *Serat Nut Gendhing Semang Bedhaya*. Tidak semua orang diijinkan untuk melagukannya, hanya diperdengarkan pada saat-saat istimewa saja. Para penarinya juga harus mengikuti tata aturan yang ada seperti harus bersih/suci dan perawan.

Fungsi tari *bedhaya* yang lainnya adalah sebagai tuntunan atau pendidikan moral. Hal itu dapat dilihat dari simbol-simbol yang terdapat dalam gerak tari, pola lantai, tata rias dan tata busananya. Unsur pendidikan moral itu tampak dari gerak tari melalui kehalusan gerakan, sopan santun, keluwesan, etika dan latihan kekompakan atau kerja sama. Sebab semua gerakan *bedhaya* adalah gerak-gerak yang halus dan penuh makna. Di samping itu, *bedhaya* adalah sebuah tari kelompok, sehingga penari harus memiliki rasa kebersamaan,

tenggang rasa, kompak dan saling kerja sama jika tidak ada kerja sama maka tarian itu akan rusak.

Makna Simbolis *Bedhaya Semang*

Tari *bedhaya* juga sarat dengan makna simbolis. Sudah menjadi tradisi orang Jawa bahwa untuk mewujudkan pandangan, konsep-konsep dan gagasannya dituangkan ke dalam simbol-simbol tertentu, misalnya dalam tari. Sebuah simbol, mengandung pesan-pesan dan membentuk terbangunnya konstruk identitas sosial budaya, identitas bangsa dan negara. Sebuah simbol adalah suatu fenomena yang dikaitkan dengan suatu fenomena tertentu dari suatu konteks yang berbeda.¹⁹ Lebih lanjut Colombijn mendefinisikan simbol sebagai sebuah perwujudan dengan makna tertentu yang dilekatkan padanya. Adapun menurut Ahimsa-Putra, simbol adalah segala sesuatu yang dimaknai, atau dengan kata lain sesuatu akan berarti jika diberi makna.²⁰ Terkait dengan tari *bedhaya*, maka penari yang berjumlah 9 orang berikut peran-perannya penuh dengan makna simbolik. Jumlah penari sembilan orang merupakan perwujudan makrokosmos dan mikrokosmos. Angka sembilan adalah bilangan terbesar yang ada dalam pandangan orang Jawa. Sebagai simbol makrokosmos (jagad raya) ditandai dengan 9 arah mata angin, yakni tengah sebagai pusat, utara, timur, selatan, barat, timur laut, barat laut, tenggara dan barat daya. Selain itu sembilan juga merupakan simbol alam semesta dengan segala isinya yang mencakup bintang, bulan, matahari, angkasa (langit), bumi (tanah), air, api,

¹⁸ Keterangan diberikan oleh GBPH Yudhaningrat, Th. Suharti, juga Dinu Satomo.

¹⁹ Freek Colombijn, "Sejarah Kota Padang dalam Abad ke-20 dan Penggunaan Ruang" *Majalah MSI* (Jakarta: MSI dan Gramedia Pustaka Utama, 1996), hal. 107.

²⁰ Heddy Shri Ahimsa-Putra, "Tanda, Simbol, Budaya, dan Ilmu Budaya", *Makalah* dipresentasikan dalam Ceramah Kebudayaan di Fakultas Sastra, UGM, Tgl. 13 Juni 2002, hal. 4.

angin, dan makhluk hidup yang ada di dunia.

Simbol mikrokosmos (*jagading* manusia) tampak dari jumlah penari yang 9 orang juga yang ditandai dengan 9 lubang pada manusia. Hal itu berdasar pada kehidupan manusia berdasar pada sembilan lubang. Kesembilan lubang tersebut adalah mata 2, hidung 2, telinga 2, dubur 1, kelamin 1, dan mulut 1. Apabila manusia dapat mengendalikan kesembilan lubang tersebut maka hidupnya akan menjadi sempurna.

Kesejajaran antara *jagad gede* dan *jagad cilik* (makrokosmos dan mikrokosmos) yang juga diasosiasikan bahwa *jagad cilik* yakni istana adalah untuk mencari keseimbangan, keselarasan dan keserasian dengan makrokosmos.

Bedhaya selain berfungsi sebagai sarana kultus kemegahan, sarana ritual, maka *bedhaya* juga berfungsi sebagai alat legitimasi keagamaan. Hal itu tampak dari penempatan jumlah penari sebanyak 9 orang. Jumlah penari tersebut mengingatkan orang akan keberadaan Walisanga yang juga terkait erat dengan raja - raja Islam di Jawa. Dengan begitu tampak pula legitimasi agama Islam dalam tradisi keraton. Jumlah sembilan orang dianggap lebih tinggi dari tarian sejenis yang konon sudah ada sejak masa Hindu. Tari *bedhaya* yang ditarikan dengan 9 orang penari tersebut hanya boleh dimiliki oleh raja.²¹ Melalui pemaknaan itu tampak bahwa adanya usaha untuk melihat kesinambungan budaya yang berbeda yakni budaya Hindu, Budaya Budha dan Islam dengan cara-cara yang halus dan khusus yakni tari.

Elemen-Elemen *Bedhaya Semang*

Gerak dan Pola Lantai

Elemen dasar dari tari adalah gerak. Dengan demikian tari adalah gerak seluruh badan diiringi irama lagu yang diselaraskan dengan ekspresi tarinya. Soedarsono²² berpendapat bahwa tari adalah ekspresi jiwa manusia melalui gerak-gerak ritmis yang indah. Dengan begitu gerak-gerak tersebut mengandung maksud tertentu. Dari maksud yang mudah dimengerti oleh orang lain maupun yang simbolis yang agak sukar dimengerti. Dengan demikian maksud dari bentuk tari disimbolkan dengan gerak, sehingga esensi dan makna gerak itulah jiwa dunia tari dan manusianya.²³

Pola lantai yang dibuat dalam formasi *Bedhaya Semang* yang berjumlah sembilan orang penari biasanya dinamakan *rakit* dan masing-masing penari memiliki peran sendiri-sendiri untuk menentukan posisi pada setiap formasi. Gerak dan pola lantai, banyak menggunakan komposisi berjajar atau *rakit lajur*, *rakit tigo-tigo* yang kaya akan makna. Gerak dan pola lantai yang ada pada *Bedhaya Semang*, menggambarkan kehidupan manusia yang selalu mengalami tantangan hidup dan akhirnya menuju pada keseimbangan hidup. Secara simbolis menggambarkan perjalanan manusia dari kelahiran, kehidupan dan akhir dari sebuah kehidupan.

Iringan

Sebuah tari tidak lepas dari iringannya. Kehadiran iringan pada tari tidak hanya sekedar mengiringi saja akan tetapi lebih dari itu, iringan akan memberikan irama untuk tari, membantu mengatur waktu, memberi ilustrasi dan

²¹ Dalam perkembangannya *bedhaya* dengan 9 orang penari juga dibuat oleh Pura Mangkunegaran yakni *Bedhaya Surya Sumirat* dan juga *Bedhaya Anglir Mendhung* milik Pakualaman.

²² Soedarsono, *Djawa dan Bali: Dua pusat Perkembangan Dramatari Tradisional di Indonesia*. (Jakarta: Gadjah Mada University Press, 1972).

²³ Edi Sedyawati, *Tari*. (Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya, 1994), hal. 33.

gambaran suasana serta membantu mempertegas ekspresi gerak. Elemen dasar tari adalah gerak dan ritme. Sebuah tarian membutuhkan kehadiran ritme yang ada pada iringan. Di dalam tari klasik Jawa iringan yang digunakan dinamakan karawitan. Karawitan sebagai iringan tari dengan memakai seperangkat gamelan, dan untuk *Bedhaya Semang* merujuk pada *garap gendhing kemanak*. Untuk mengiringi *Bedhaya Semang* alat-alat musik gamelan yang dipakai berbeda dengan iringan untuk tarian lainnya.

Kidung (Nyanyian)

Kidung yang dipakai adalah *Sekar/Tembang Kawi* yang berisi kisah percintaan antara Panembahan Senapati dengan Ratu Laut Selatan. Teks dari nyanyian *bedhaya* khususnya *Bedhaya Ketawang* dan *Bedhaya Semang* dianggap suci, hingga menurut Holt²⁴ transkripsinya saja dihindari karena takut bila terjadi kesalahan.

Busana dan Rias

Sebuah tari umumnya memiliki busana tertentu yang dapat digunakan untuk membedakan satu tarian dengan tarian lainnya. Menurut Harymawan,²⁵ busana atau kostum yang dikenakan para penari dapat dijabarkan menjadi lima bagian, yakni pakaian dasar, pakaian kaki, pakaian tubuh, pakaian kepala, dan perlengkapan. Dalam *Bedhaya Semang*, busana, rias dan hiasan-hiasan para penari adalah busana dari pengantin putri. Namun dalam perjalanan sejarahnya, busana tari *bedhaya* itu mengalami perubahan dan modifikasi. Walaupun begitu perubahan itu tidak merubah esensi yang ada. Tata busana

dan tatariasnya semua sama antara yang satu dengan yang satunya, tanpa ada perbedaan. Hal ini dimaksudkan agar tidak menimbulkan keirian atau berebut, sombong atau menang sendiri.

Praktik Bedhaya

Pada saat sekarang *bedhaya* sebagai *abdi dalem* sudah tidak ada lagi di lingkungan keraton, yang ada hanya *abdi dalem* saja. Sedangkan dalam hal tari, *bedhaya* mendapat tempat yang istimewa di keraton. Hal itu dibuktikan dengan berhasilnya rekonstruksi *Bedhaya Semang* yang sebenarnya telah melalui proses cukup panjang. Pada tahun 2000-2002 rekonstruksi itu berhasil dipentaskan. Setelah dilakukan pemadatan terhadap gerak tari yang sama (pengulangan gerakan) maka tari yang tadinya memakan waktu 4-5 jam setiap pentas itu, kemudian hanya dipentaskan selama 2 jam.²⁶ Pemadatan waktu tersebut sesuai dengan arahan yang diberikan Sultan Hamengku Buwana X. Tahun 2002 *Bedhaya Semang* berhasil dipentaskan lagi setelah lebih dari seratus tahun tidak hadir di acara keraton.

Selama rekonstruksi para penari berasal dari mahasiswa Institut Seni Indonesia (ISI), kerabat keraton, dan juga para menari *Kridho Bekso Wiromo*. Dua orang puteri sultan juga ikut latihan namun saat pementasan keduanya tidak ikut. Hal itu karena seorang sakit dan satunya telah menikah.²⁷ Berbagai aturan seperti harus perawan, dalam kondisi 'suci' tetap menjadi aturan yang pantang dilanggar. Untuk menyiapkan pementasan itu penari yang dipersiapkan

²⁴ Claire Holt, *Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia*. Alih Bahasa Soedarsono. (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2000), hal. 146.

²⁵ Harymawan, *Dramaturgi*. (Bandung: CV Rosda, 1988), hal. 128-129.

²⁶ Keterangan diberikan oleh Th. Suharti, Dinu Satomo, GBPH Yudhaningrat, dan Sunaryadi, dalam wawancara yang berbeda.

²⁷ Wawancara dengan Th. Suharti.

ada sekitar 15 orang, hal itu untuk cadangan jika ada yang berhalangan. Selama *Bedhaya Semang* tidak dipentaskan di keraton, berbagai *bedhaya* lain muncul sebagai kreasi raja yang bertahta. Dan itu menjadi sebuah kelaziman bahwa setiap raja yang berkuasa di samping menjaga warisan juga menciptakan *bedhaya*.

Penutup

Keraton Kasultanan Yogyakarta sejak masa pemerintahan HB I telah memiliki berbagai perangkat untuk mendukung kewibawaan raja, satu diantaranya adalah bentuk tari pusaka. Tari yang sampai sekarang tetap di keramatkan adalah *bedhaya Semang*. Tari *bedhaya Semang* menggambarkan hubungan mistis antara Panembahan Senapati dengan Ratu Laut Selatan. Tari *Bedhaya Semang* adalah sebagai bentuk reaktualisasi hubungan mistis antara Panembahan Senapati dengan penguasa

Ratu Laut selatan. Di Keraton Yogyakarta tari itu tetap dilestarikan dan dianggap sebagai pusaka kerajaan. Karena fungsinya sebagai pusaka kerajaan *Bedhaya Semang* hadir sebagai salah satu unsur dalam *upacara jumenengan*, dan juga *tumbuk ageng*, sehingga menempatkan tarian itu sebagai sarana ritual yang sakral. Walaupun begitu pada masa *jumenengan* HB VIII sampai X tarian itu tidak dipentaskan dan hanya hadir atau muncul dalam latihan saja. Baru pada tahun 2002 berhasil direkonstruksi kembali. Tarian tersebut selain berfungsi sebagai sarana ritual juga banyak mengandung makna simbolis tentang perjalanan hidup manusia. Tari tersebut juga berfungsi untuk sarana legitimasi kekuasaan raja, hal itu tampak bahwa setiap raja yang berkuasa selalu membuat tari *bedhaya* di samping tari *bedhaya* yang telah diwarisi dari para pendahulunya.

Daftar Pustaka

- Agustin Sri Tutik Handayani, 2000, "Makna Simbolis Travesti Pada Tari Bedhaya Kakung di Keraton Kasultanan Yogyakarta", *Skripsi*, FBS, UNY.
- Colombijn, Freek, 1996, "Sejarah Kota Padang dalam Abad ke-20 dan Penggunaan Ruang" *Majalah MSI* Jakarta: MSI dan Gramedia Pustaka Utama.
- Edi Sedyawati, 1994, *Tari*. Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya.
- Harymawan, 1988, *Dramaturgi*. Bandung: CV Rosda.
- Heddy Shri Ahimsa-Putra, 2002, "Tanda, Simbol, Budaya, dan Ilmu Budaya", *Makalah* dipresentasikan dalam Ceramah Kebudayaan di Fakultas Sastra, UGM, Tgl. 13 Juni.
- Heine-Geldern, Robert von, 1972, *Konsepsi tentang Negara dan Kedudukan Raja di Asia Tenggara*, terjemahan Deliar Noer. Jakarta: Rajawali.
- Ricklefs, M.C. , 2002, *Yogyakarta di Bawah Sultan Mangkubumi 1749 - 1792. Sejarah Pembagian Jawa*. Yogyakarta: Mata Bangsa dan Ford Foundation.
- Soedarsono, 1972, *Djawa dan Bali: Dua pusat Perkembangan Dramatari Tradisional di Indonesia*. Jakarta: Gadjah Mada University Press.

- _____, 1999, *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia Bekerjasama dengan *Art Line* atas bantuan Ford Foundation.
- Soemarsaid Moertono, 1985, *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Sudibyo Z.H. (terj), 1980, *Babad Tanah Jawi*. Jakarta: Depdikbud, Proyek penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.
- Th. Suharti, 2004, “Bedaya Keraton Yogyakarta” *Seni Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*. X/02 Agustus 2004. Yogyakarta: BP ISI.
- Y. Sumandiyo Hadi, 2001, *Pasang Surut Tari Klasik Gaya Yogyakarta. Pembentukan Perkembangan Mobilitas*. Yogyakarta: Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia.
- W.J.S. Poerwadarminto, 1939, *Baoesastra Djawa*. Batavia: J.B. Wolters Uitgevers Maatschappij.

TANGGAPAN MASYARAKAT TERHADAP SEBUAH TARI PERTUNJUKAN RAKYAT “TAYUB” DI DAERAH KABUPATEN PATI, JAWA TENGAH

Sukari

Abstrak

Tayub umumnya disebut ledhek di daerah Kabupaten Pati merupakan perkembangan (imbas) tayub dari Kabupaten Blora. Menurut penyebarannya tayub di daerah Kabupaten Pati sebagian besar terdapat di Pati bagian selatan. Secara geografis Pati selatan merupakan daerah pertanian yang kurang subur karena sebagian besar sawah tadah hujan.

Tayub sebagai tari pertunjukan rakyat mempunyai dua fungsi yaitu fungsi magis dan tontonan. Fungsi magis dihubungkan dengan keadaan dunia, manusia dan lingkungannya berupa fenomena, seperti untuk sedekah bumi dan perkawinan. Hal ini mempunyai makna untuk kesuburan yaitu berkaitan kesuburan tanah dan tanaman, serta untuk kedua mempelai. Sedangkan fungsi tontonan disajikan untuk para penonton yang memberikan hiburan kepada masyarakat.

Tayub yang sebenarnya mempunyai nilai seni yang bagus, namun kenyataan yang berkembang di masyarakat mendapat tanggapan yang cenderung negatif. Menurut tanggapan masyarakat terutama antara lain dapat mendatangkan perilaku pelecehan seksual, mengganggu hubungan rumah tangga sendiri dan orang lain. Disamping itu, pengibing tampak tidak lepas dari minuman keras yang dapat memabukkan, yang kadang-kadang dapat menimbulkan perkelahian antara pengibing. Untuk menghilangkan atau paling tidak mengurangi image negatif tersebut, tergantung masing-masing terutama penari tayub (ledhek) dan pengibing dapat mengendalikan.

Kata Kunci: Tanggapan Masyarakat, Tayub, Pati

Pendahuluan

Kesenian, terutama seni tari tradisional terdapat di beberapa daerah di Indonesia. Hal tersebut sebagaimana dikemukakan Suharto¹ bahwa kekayaan tari tradisional yang hampir tak terhitung corak dan ragamnya menyebabkan betapa sulit mendapatkan peta seni tari dari Sabang sampai Merauke yang terpampang dengan terang dan

gamblang. Beberapa seni dan tari ini² antara lain di Jawa ada *ngibing*, *ronggeng*, dan *tayub* yang masuk dalam tari pergaulan, di Jawa Barat (Sunda) ada *Jaipongan* dan di Sumatera Barat (Minang) ada tari *Serampang Dua Belas*.

Tayub merupakan tarian tradisional yang akrab dengan kehidupan warga di daerah pedesaan Jawa. Kehadirannya erat berkaitan dengan lingkungan tempat

¹ Ben, Suharto, *Tayub Pertunjukan dan Ritus Kesuburan*. (Bandung: MSPI bekerjasama dengan Artiline. 1999), hal 1

² Dari “Ngibing” hingga “Tayub”, *Kedaulatan Rakyat*, tanggal 19 Maret 2006, hal 15.

di mana ia dilahirkan yang menyatu adat istiadat setempat, tata masyarakat dan pandangan hidup masyarakat bersangkutan. Menurut Surur³ pada awal kelahirannya *tayub* merupakan ritual untuk sesembahan demi kesuburan pertanian. Penyajian *tayub* diyakini memiliki kekuatan magis simpatetis dan berpengaruh terhadap upacara sesembahan itu. Melalui upacara “bersih desa”, aparat desa mengajak warganya untuk melakukan tarian di sawah-sawah dengan harapan lewat prosesi yang mereka lakukan, tanaman menjadi subur dan terhindar dari hama dan mara bahaya. *Tayub*, dengan demikian menjadi pusat kekuatan penduduk desa seperti halnya selamatan. Namun perkembangan (kapitalisasi) sosial mengantarkan seni hiburan rakyat ini terjadi perubahan yang semula tanpa bayar menjadi mendapat imbalan. Upah pertunjukan dan tradisi *saweran* dalam *tayub* telah menggeser makna dirinya yang bersifat “sakral” menjadi sangat profan. *Ledhek* (penari *tayub*), *panjak* dan *juru kawih* tidak mungkin ada yang gratisan. *Tayub*, seolah menjadi “sawah” baru dimana sejumlah orang mengais rejeki, sehingga tidak heran kalau kemudian banyak perempuan muda di desa mulai melirik belajar menari dan menyanyi untuk segera pentas bersama *tayub*.

Arti kata *tayub* atau definisi *tayub* belum ada yang definitif, tetapi ada beberapa pengertian yang saling melengkapi. Menurut tradisi lisan, kata *tayub* *dikiratabasa* menjadi sebuah kalimat Jawa, *ditata cik ben guyub*. Maksudnya, tarinya diatur secara baik agar terwujud menjadi kerukunan orang.

Sementara itu, menurut ahli bahasa kata *tayub* dalam kamus *Baoesastra Djawa* diberi makna *kasukan jejogedan nganggo dijogedi ing ledhek*. Maksudnya bersukaria menari diiringi *ledhek* yaitu seorang penari perempuan dalam acara *tayuban*.⁴

Keberadaan Penari *Tayub* Di Pati

Kabupaten Pati merupakan salah satu kabupaten di Provinsi Jawa Tengah yang letaknya dengan ibu kota provinsi yaitu dari kota Semarang kearah timur sekitar 75 km. Luas wilayahnya mencapai 150.368 ha yang meliputi 21 kecamatan, 400 desa dan 5 kelurahan. Kabupaten Pati terletak di daerah pantai utara Jawa dan merupakan jalur utama Surabaya-Semarang-Jakarta, sehingga untuk menuju kota Pati tidak mengalami kesulitan karena sarana dan prasarana transportasi cukup memadai (lancar).

Keberadaan *tayub* di Kabupaten Pati tampaknya merupakan imbas dari daerah Kabupaten Blora. Imbas ini mungkin terjadi karena secara administrasi wilayah Kabupaten Pati yaitu bagian selatan berbatasan dengan wilayah Kabupaten Blora. Hal tersebut seperti yang dikemukakan Dwi Susilo⁵ salah satu bentuk kebudayaan berupa tarian masyarakat di Blora adalah *tayub/tayuban*. *Tayub* ini popularitasnya tidak hanya di Blora, tetapi sudah menembus batas-batas wilayah lain seperti Grobogan, Pati, Tuban, Bojonegoro dan Ngawi sebagai kesenian tradisional rakyat.

Menurut penyebarannya, penari *tayub* (*ledhek*), yang terdapat di daerah Kabupaten Pati tersebar di beberapa wilayah kecamatan (desa). Berdasarkan

³ Surur, Miftahus. Perempuan Tayub : Nasibmu di Sana, Nasibmu di Sini, dalam *Srinthil 2 Media Perempuan Multikultural*. (Depok: Desantara. 2003), hal 9

⁴ Dwi Susilo, Rahmat K. Pergeseran Fungsi Tayub dalam Masyarakat, dalam *Agama Tradisional Potret Kearifan Hidup Masyarakat Samin dan Tengger*. (Yogyakarta: FISIP UMM dan LKIS. 2003), hal 7.

⁵ *Ibid*, hal 3

data dari Dinas Kabupaten Pati tahun 2006, jumlah *ledhek* sebanyak 78 *ledhek* yang tersebar di 14 wilayah kecamatan dari 21 kecamatan. Dari jumlah tersebut paling banyak di wilayah Kecamatan Winong yaitu sebanyak 33 *ledhek* (42,31%). Sementara di kecamatan lain yaitu Kecamatan Tambakromo 15 *ledhek*, Kecamatan Kayen 8 *ledhek*, Kecamatan Cluwak 6 *ledhek*. Kecamatan Puncakwangi dan Gabus masing-masing 4 *ledhek*, Kecamatan Margorejo 2 *ledhek*, sedangkan kecamatan yang lain masing-masing hanya ada 1 *ledhek* yaitu Kecamatan Sukolilo, Jaken, Batang, Jakenan, Pati, dan Wedarijaksa. Kemudian dari jumlah tersebut untuk masing-masing desa, yang paling banyak terdapat di Desa Kropak yaitu sebanyak 17 *ledhek* dari 33 *ledhek* yang terdapat di wilayah Kecamatan Winong. Untuk desa lain yang jumlahnya cukup banyak terdapat di Desa Boloagung Kecamatan Kayen dan Karang Sumber Kecamatan Winong masing-masing ada 7 *ledhek*.

Dari data tersebut tampak bahwa keberadaan *ledhek* di daerah Kabupaten Pati secara geografis sebagian besar di wilayah Pati selatan seperti di Kecamatan Winong, Tambakromo dan Kayen. Hal ini karena Pati bagian Selatan merupakan daerah pertanian yang sebagian besar sawah tadah hujan, sehingga tanahnya kurang subur. Kondisi ini yang tampaknya mempengaruhi keberadaan seni pertunjukan rakyat *tayub* lebih banyak di Pati bagian selatan. Seperti diketahui *tayub* atau *tayuban* dilakukan berkaitan dengan upacara kesuburan baik untuk kesuburan tanah dan tanaman maupun kesuburan manusia. *Tayuban*, terutama untuk kesuburan tanah dan tanaman biasanya diadakan menjelang panen atau

sesudah panen. Oleh karena itu, kemudian timbul ritus-ritus kesuburan di antaranya dalam bentuk tarian (*tayub*), untuk menghormati penjaga padi yaitu Dewi Sri.

Karakteristik Penari Tayub (*Ledhek*)

Pada umumnya penari *tayub* (*ledhek*) berasal dari keluarga petani yang tidak mampu dan pendidikannya rendah. Dengan lain, yang mendorong menjadi penari *tayub* (*ledhek*) adalah keadaan sosial ekonomi keluarga tidak mampu yaitu orang tuanya seorang petani buruh tidak mempunyai sawah dan pendidikannya hanya sampai SD. Para penari *tayub* (*ledhek*) sebagian memang ada yang mempunyai latar belakang dari keturunan seniman seperti bapaknya dulu pemain ketoprak, dan pengrawit, tetapi sebagian ada yang bapaknya seorang petani.

Ledhek pada umumnya belajar dengan seniornya dengan *nyantrik* dulu. Sistem belajar ini tidak membayar uang tunai kepada *ledhek* senior tetapi ikut membantu pekerjaan, baik di rumah maupun di sawah. Untuk melatih mental, sejak awal calon *ledhek* langsung diajak pentas, meskipun hanya meniru menari (*joged*). Saat di rumah mereka diajari *gendhing* baik secara langsung maupun dengan cara diputar kaset atau CD. Lama belajar dapat berlangsung hingga 1-2 tahun, tergantung bakat dan kemampuan. Setelah menguasai *gendhing*, maupun *jogetnya* bagus baru boleh pentas sendiri.

Pernyataan itu seperti yang dikemukakan Jarianto⁶ bahwa ketrampilan menari, melantunkan lagu-lagu dengan diiringi gamelan diperoleh dengan *nyantrik* kepada penari senior, penari terlaris, dan mapan dalam penguasaan pertunjukan *tayub*. Seorang

⁶ Jarianto. *Kebijakan Budaya Pada Masa Orde Baru dan Pasca Orde Baru*. (Jember : Kon Pyawisda Jatim. 2006), hal 33.

penari *tayub* (*ledhek*) dapat menghabiskan waktu bertahun-tahun untuk menguasai ketrampilan "nembang/nyinden" karena penguasaan materi yang lebih sulit. Pada tahap awal pentas, penari *tayub* (*ledhek*) yang masih muda hanya menari saja, karena belum dapat "nembang" (menyanyi). Bagi penari yang berpengalaman dapat menerima penari muda untuk belajar menari dan *nembang*. Penari yang telah senior biasanya tidak akan memungut biaya apapun dari penari yang sedang *nyantrik*.

Ada suatu 'pameo' di masyarakat Pati selatan, bahwa seorang *ledhek* harus berparas rupa yang cantik, *suara* (bersuara merdu), *wiraga* (tubuh yang bagus) dan *trapsila* (sopan santun) serta bermuka ramah. Idealnya seorang *ledhek* memang seperti itu, namun kenyataannya tidak semua perempuan memenuhi persyaratan itu. Seorang perempuan bisa cantik, tetapi belum tentu memiliki suara merdu dan begitu sebaliknya. Apalagi harus tambah pandai menari dan bermuka ramah. Kalau pandai menari dan bersuara merdu dapat dilakoni melalui belajar olah gerak tubuh dan gurah, tetapi cantik dan berwatak ramah, lebih merupakan pemberian atau bawaan sejak lahir.⁷ Kriteria tersebut hampir sama yang dikemukakan oleh seorang *ledhek*,⁸ bahwa syarat menjadi *ledhek* adalah (1) memiliki bakat menjadi seniwati, (2) ramah, (3) menguasai *gendhing-gendhing*, (4) fisik (badan/tubuh) yang menarik.

Apabila penari *tayub* (*ledhek*) memiliki kriteria seperti di atas akan menjadi primadona dan laris karena yang menanggapi *tayub* akan memilih *ledhek* tersebut. Berhubung jumlah *ledhek* yang memiliki modal *rupa, suara, raga,*

busana, tatakrama/tarpsila dan *egol* hanya sedikit, masyarakat cenderung yang menjadi favorit atau umumnya yang disenangi terutama suaranya. Hasil pengamatan di lapangan menunjukkan ada sebagian *ledhek* yang tidak cantik dan umurnya relatif tua tetapi suaranya bagus dan menguasai *gendhing-gendhing* klasik tetap laris. Berdasarkan kriteria suara ini, *ledhek* dapat dikelompokkan menjadi tiga, yaitu (1) kelompok A (*ledhek* yang sudah menguasai *gendhing* klasik dan suaranya bagus), (2) kelompok B (*ledhek* yang baru menguasai *gendhing* kreasi baru seperti *langgam* dan *campur sari*), dan (3) kelompok C (*ledhek* yang baru belajar dan belum bisa *nembang/gendhing*). Adanya pengelompokan ini berpengaruh terhadap honorarium yang diterima *ledhek* bila pentas. Misalnya honor yang diterima pentas sehari semalam kelompok C Rp.300.000,-, Kelompok B Rp. 400.000,- dan kelompok A Rp. 500.000,- untuk jarak dekat, sedangkan yang jaraknya jauh ditambah transport yang jumlahnya tidak tentu.

Menurut usia, penari *tayub* (*ledhek*) yang sering pentas (*laris*) pada umumnya sudah mencapai usia 30 tahun lebih dan termasuk kelompok A. Sedangkan yang berusia relatif muda (20 tahun) berjumlah relatif sedikit, dan mereka masih dalam tahap belajar dan termasuk kelompok C. Untuk yang kelompok B (berusia 25 tahunan) pada umumnya berpengalaman pentas. Setiap pertunjukan *tayub* selalu diikuti oleh *ledhek* yang pentas paling tidak ada satu *ledhek* yang masih dalam taraf belajar.

Fungsi Tayub dan Perkembangannya
Sebagai bagian dari sistem

⁷ *Op.Cit.*, Surur hal 6

⁸ Wawancara dengan Sri Astuti, pada tanggal 16 September 2007, di Pati

kebudayaan, ternyata *tayub* selalu mengalami perkembangan. Artinya, seiring dengan perkembangan jaman, *tayub* juga memiliki kemampuan untuk melakukan penyesuaian diri. Namun demikian, eksistensi *tayub* di masyarakat tidak terlepas dari adanya kedua fungsi, yaitu:

Fungsi Magis

Fungsi magis *tayub* itu berkaitan dengan kepercayaan ritual yang dimiliki masyarakat. Oleh karena itu, *tayub* akan diselenggarakan sebagai sebuah ritualisme yang banyak dihubungkan dengan adanya mitos-mitos yang dimiliki terutama berkaitan dengan kepercayaan dan keselamatan. Upacara-upacara yang berkaitan fungsi magis *tayub*, seperti *sedekah bumi*, upacara perkawinan dan nadar.

Tradisi *sedekah bumi* atau istilah lain bersih desa yang masih dilaksanakan sebagian masyarakat karena didorong keyakinan masyarakat yang masih memegang teguh apa yang diwariskan pendahulunya (nenek moyang). Seperti telah dijelaskan bahwa *tayuban* ini dilakukan berkaitan dengan kesuburan tanah dan tanaman, sehingga *tayub* yang diselenggarakan dalam rangka sedekah bumi sebagai bentuk ungkapan rasa syukur dan keselamatan dalam kaitannya dalam keberhasilan bercocok tanam. Maka *tayuban* ini biasanya diselenggarakan sesudah panen. Mengenai tempat tarian *tayub* umumnya diselenggarakan di sumber utama kehidupan mereka seperti sawah, makam, dan di sekitar sumber air (*sendang*, pompa air). Namun ada juga yang diselenggarakan di perempatan jalan kantor kepala desa (balai desa).

Kaitannya *menanggap tayub* dengan kesuburan tanah ini ditunjukkan

dalam gerak tarian *tayub*. Pada waktu *nayub*, akan berpasangan laki-laki dengan wanita (*pengibing dan ledhek*) yang saling berhadapan. Gerakan pasangan laki-laki dan wanita dalam menari ini menunjukkan keintiman yang menggambarkan pada ritus kesuburan. Dalam upacara ritual *sedekah bumi* ada sesaji seperti pisang, kelapa, nasi tumpeng. Setelah didoakan kemudian beberapa wanita membawa *ani-ani* memotong padi yang diserahkan pada *ledhek* yang diundang untuk keperluan acara ini. Potongan padi tersebut diletakkan di dekat gamelan dan *ledhek* tersebut kemudian menari dengan melagukan *gendhing-gendhing/tembang* yang sesuai yaitu Sri Boyong yang maksudnya padi yang dipanen dibawa pulang. Setelah itu, ganti *gendhing* Sri Katon untuk menghormati Dewi Sri diperdengarkan hingga selesai, acara *tayuban* dimulai.

Namun dalam perkembangannya *sedekah bumi* yang masih dilakukan sebagian masyarakat tidak melalui prosesi seperti yang dijelaskan di atas. Hal ini seperti yang dikemukakan informan,⁹ *sedekah bumi* tetap dilaksanakan walaupun tidak menampilkan episode secara utuh. Bahkan sekarang dalam *sedekah bumi* ada desa yang tidak *menanggap tayub* tetapi *menanggap* ketoprak. Meskipun diramaikan dengan ketoprak, tari bentuk *tayub* harus tetap ada, walaupun hanya menampilkan *srimpi* (tari *gambyong tayub*) atau *srimpi* di *tayubke*. Apalagi jika *dhanyang* desa suka *tayub*, maka tampilan *tayub* harus tetap ada, walaupun dalam sajian tari *gambyong*.

Fungsi magis selain untuk *sedekah bumi* yang berkaitan dengan kesuburan tanah dan tanaman, ada kesuburan untuk manusia. Kaitannya dengan kesuburan

⁹ Wawancara dengan Mujiasih (penari *tayub*)

manusia, *tayub* dipertunjukkan dalam upacara perkawinan. Ritus kesuburan itu ditujukan kepada mempelai berdua. Biasanya pada saat *ngibing*, mempelai laki-laki diberi kesempatan pertama *ngibing* bersama *ledhek*. Kesempatan pertama *ngibing* ini disebut “*bedhah bumi*” yang artinya membedah bumi atau tanah, yang secara simbolik berhubungan erat dengan kesuburan. Jadi tarian *tayub* ini diharapkan dapat mempengaruhi kesuburan mempelai.

Hal tersebut sampai saat ini masih dilakukan sebagian masyarakat di pedesaan Jawa. Bukti masih ada pada saat penelitian ini dilakukan di Desa Kedalingan Kecamatan Tambakromo, ada pertunjukan *tayub* dalam upacara perkawinan. Menurut pengamatan di lapangan mempelai laki-laki diberi kesempatan untuk *ngibing* bersama *ledhek*, dengan tembang atau lagu yang berjudul “Cinta Tak Terpisahkan”.

Dalam upacara perkawinan ini ada sebagian yang menanggapi *tayub* karena dulu pernah mempunyai nadar. Contoh nadar yang biasanya berkembang dalam masyarakat, misalnya pernah berjanji bila anak perempuannya laku kawin (*payu rabi*) besok waktu nikah akan menanggapi *tayub*. Nadar *tayub* ini juga sebagian dilakukan masyarakat akan menyelenggarakan hajat khitanan. Bahkan saat nadar, ada yang menyebut nama *ledhek* yang akan diundang pentas misalnya *ledhek A*. Apabila saat menanggapi *ledhek A* berhalangan, maka kehadirannya tetap dinantikan hingga sang *ledhek* bisa tampil.

Bentuk pembayaran nadar seperti yang dikemukakan oleh salah satu *ledhek*¹⁰ dengan cara membuka *kupat luar* yang diisi beras kuning. Bila pada saat bernadar tidak menyebut nama *ledhek*, maka yang diperbolehkan

membuka *kupat luar* siapa saja *ledhek* yang pentas. Sebaliknya, jika saat bernadar menyebut nama *ledhek*, maka yang berhak membuka *kupat luar* harus *ledhek* yang bersangkutan. Dengan dibukanya *kupat luar* maka nadar dianggap sah.

Fungsi Tontonan

Selain fungsi magis yang diuraikan di atas, kalau diperhatikan sekarang yang tampak lebih banyak pertunjukan *tayub* sebagai tontonan atau hiburan. Hal ini karena fungsi magis hanya terlihat di saat tertentu terutama di dalam acara-acara khusus. Sementara itu, *tayub* sering tampil di dalam perhelatan perkawinan dan khitanan. Pertunjukan ini diselenggarakan sebagai bentuk ungkapan rasa senang dan bersyukur, juga sebagai hiburan bagi orang lain. Berdasarkan perkembangannya, meskipun pertunjukan *tayub* ini diselenggarakan dalam upacara yang sifatnya magis, sebenarnya sekaligus untuk pertunjukan yang bersifat hiburan (tontonan).

Tayub sebagai tontonan (hiburan) ini umumnya diselenggarakan oleh seorang yang mempunyai hajat dengan mengundang sanak saudaranya, teman-teman terutama yang senang menjadi *pengibing*. Kebanyakan yang mempunyai hajat dengan menanggapi *tayub* karena orang tersebut biasanya juga senang dan sering keluar ikut menjadi *pengibing*. Sebagai contoh pada waktu penelitian ini dilakukan di Desa Kedalingan dan Desa Runting yang menanggapi *tayub* dalam rangka upacara perkawinan dan khitanan, orangnya memang dikenal senang hiburan *tayub* dan menjadi *pengibing*.

Terkait dengan fungsi *tayub* sebagai hiburan, di daerah Pati ini terdapat

¹⁰ Wawancara dengan Kuntini, pada tanggal 15 Oktober 2007, di Pati

kelompok *penayub* (*pengibing*) yang akan datang ke tempat-tempat *tanggapan tayub*. Mereka mengetahui kapan dan dimana akan ada pertunjukan *tayub* karena sebelumnya telah diumumkan oleh si *penanggap*, di kediamannya. Meskipun penggemar *tayub* ini belum tentu mengenal dengan si penanggap (pemiliki hajat), tetapi mereka tetap datang untuk ikut *ngibing*.

Dalam fungsinya sebagai hiburan hal utama yang ditonjolkan dalam *tayub* adalah kenikmatan berperan serta penari laki-laki sebagai *pengibing*. Dengan gaya dan gerak yang spontan dan lugas, bahkan terkesan asal gerak, *pengibing* dapat merasakan kenikmatan dalam menari dengan *ledhek*, maka ia sudah terhibur. Sebagai hiburan, tarian ini lebih hidup dan semarak, apabila *ledhek* bisa tampil secara ramah, genit, trampil, serta menggemaskan. Di satu pihak, baik *pengibing* maupun *ledhek* merasa puas dan penonton pun memperoleh hiburan segar.

Tanggapan Beberapa Elemen Masyarakat

Keberadaan *tayub*, sebagai kesenian tradisional masyarakat tidak terlepas dari berbagai fungsi yang masih penting dan dibutuhkan masyarakat. Selain itu, fungsi-fungsi yang dimiliki tersebut diimbangi pula adanya kemampuan tarian ini untuk melakukan berbagai macam adaptasi. Perkembangan modernisasi dan komersialisasi ditanggapi secara positif oleh *tayub*, dengan cara merubah makna dari fungsi-fungsi yang ada. *Tayub* bukan hanya bentuk tarian yang mengandung magis dan sakral, tapi bisa menjadi hiburan yang bermakna

profan.¹¹

Namun yang berkembang dalam masyarakat, *tayub* sebagai tari pertunjukan rakyat, mendapat penilaian bersifat negatif dari berbagai elemen masyarakat. Menurut informan,¹² *tayub* sebagai kesenian rakyat sebetulnya bagus, tetapi sering “ditumpangi” para *penayub* (*pengibing*) yang membawa minuman keras sebagai media untuk minum bersama, sehingga menyebabkan mabuk dan menimbulkan masalah. Disamping itu, *penayub* disinyalir dapat merusak hubungan rumah tangga. Sementara penari *tayub* (*ledhek*) yang ingin laris kadang-kadang ada yang melakukan tindakan yang kurang baik.

Penilaian tersebut serupa dengan yang dikemukakan salah satu tokoh masyarakat Desa Kropak, bahwa *tayub* sebagai pertunjukan rakyat mempunyai sisi negatif. Dari sisi negatif *tayub* identik dengan minuman keras yang sulit dihilangkan, meskipun sudah ada larangan. Pihak aparat keamanan memang sudah mengawasi dan melarang orang untuk melakukan “minum-minum”, namun mereka tetap melakukannya di malam hari, ketika aparat keamanan tidak ada.

Disamping itu ada sebagian penari *tayub* (*ledhek*) yang melakukan perselingkuhan. Untuk menghilangkan *image* negatif ini memang sulit, karena *tayub* selalu pentas di malam hari hingga pagi hari (pukul 03.00 WIB). Apalagi status *ledhek* yang masih singgel, maupun janda, sehingga menimbulkan prasangka tidak baik, kecuali jika *ledhek* bersuami, maka *ledhek* pasti dikawal suami.¹³

Penilaian negatif terhadap *tayub*, menurut informan, memang sangat

¹¹ Loc. Cit., Dwi Susilo hal 13

¹² Wawancara dengan Witono, SH (Ketua Dewan Kesenian Kabupaten Pati)

¹³ Wawancara dengan Soelaeman

tergantungan pribadi masing-masing, namun secara umum penilaian terhadap *ledhek* yang kurang baik itu masih tetap melekat. Bagi suami yang beristrikan *ledhek*, maka sang suami lebih baik tidak mengetahui sama sekali aktivitas istrinya. Sebagai suami harus menyadari profesi istri karena *penayub* (*pengibing*) semua lawan jenis (laki-laki).¹⁴

Pandangan seperti itu muncul dari agamawan dan aktifis perempuan di Pati. Sejumlah aktivis perempuan berpendapat bahwa sikap *trapsila* (ramah) para *ledhek* yang mendatangkan perilaku pelecehan seksual merupakan tindakan yang memalukan. Meskipun sebagai tuntutan profesi atau sekedar mendapat tambahan ekonomi, tidak selayaknya *ledhek-ledhek* itu bertindak demikian. “Pentas seninya sih bagus, karena kesenian *tayub* merupakan tradisi masyarakat. Tetapi jika dalam penampilan selalu diikuti dengan perbuatan seronok *pengibing*, maka merupakan bentuk pelecehan terhadap perempuan”. Selain itu ada yang mengatakan bahwa profesi *ledhek* sangat rawan dengan pelecehan dan sering kali mengganggu hubungan rumah tangga sendiri dan orang lain. Menurutnya ada suami yang tega menceraikan istrinya lantaran ada *love affair* dengan *ledhek*. Adapula yang rumah tangganya hancur, karena rasa cemburu sang suami melihat perilaku istri di atas panggung.¹⁵

Tanggapan-tanggapan seperti itu, secara umum disadari penari *tayub* (*ledhek*) Salah satu informan mengatakan bahwa penilaian buruk memang ada, apalagi bagi *ledhek* yang belum bersuami. Kondisi inilah yang seringkali mengakibatkan terjadinya perselingkuhan, karena *witing trisna*

jalaran saka kulina. Awal mulanya tidak merasa tertarik, namun karena bujukan dan rayuan serta diikuti dengan *iming-iming duwit* akhirnya tertarik juga. Terjadinya perselingkuhan seperti ini seakan tidak terhindarkan. Profesi sebagai *ledhek* memang beresiko, karena hampir setiap malam selama bertahun-tahun seorang *ledhek* selalu menghibur dan berhadapan dengan kaum laki-laki. Apabila tidak dilandasi dengan iman yang kuat dan taat, maka mengakibatkan perceraian, seperti yang seringkali dialami oleh para selebritis di TV.¹⁶

Meskipun seni pertunjukan rakyat “*tayub*” mendapat tanggapan dari beberapa elemen masyarakat yang kurang baik, tetapi kenyataannya masih mendapat respon masyarakat. Hal ini terlihat masih ada sebagian masyarakat yang mengadakan pertunjukan sebagai hiburan masyarakat dalam acara syukuran hajatan seperti perkawinan dan khitanan. Bagi *penanggap tayub* (yang mempunyai hajat), disamping merasa senang dan dapat memberikan hiburan *pengibing* dan penonton, juga merupakan kebanggaan (*prestise*) karena dapat mendatangkan orang banyak baik di lingkungan keluarga, masyarakat di sekitar (tetangga) maupun masyarakat yang masih mencintai *tayub*. Bagi penari *tayub* (*ledhek*) secara ekonomi, dari profesi menjadi *tayub* telah dapat merubah kehidupan mereka. Hal ini seperti dikemukakan beberapa *ledhek* bahwa setelah menjadi *ledhek* ekonominya lebih baik, penghasilannya dapat untuk membuat rumah, membeli sawah, menyekolahkan anak ke pendidikan yang lebih tinggi bahkan ada yang memiliki mobil. Pendapatan dari sekali pentas cukup memadai yaitu mencapai 3-5 ratus ribu rupiah.

¹⁴ Wawancara dengan Raji

¹⁵ *Op.cit*, Surur hal 12-13

¹⁶ Wawancara dengan Partimah

Penutup

Tayub yang sebenarnya mempunyai nilai seni yang bagus, namun kenyataannya yang berkembang muncul dampak negatif. Masyarakat lebih banyak menyoroti sisi negatifnya dibandingkan sisi positifnya, karena *ledhek* dinilai dapat mendatangkan perilaku seksual, mengganggu hubungan rumah tangga. Ada suami yang tega menceraikan istrinya lantaran terjadi perselingkuhan dengan seorang *ledhek*. Disamping itu, ada pula rumah tangga yang hancur lantaran suami sering terbakar cemburu oleh perilaku istrinya selama pentas di atas panggung.

Dampak negatif yang timbul juga karena *pengibing* sering kali minum minuman keras yang dapat memabukkan, menimbulkan keonaran, bahkan mengakibatkan perkelahian. Kondisi ini memang diakui beberapa

penari *tayub*, namun semua peristiwa tersebut bukan “ulah” dari semua *ledhek*, tergantung pribadi masing-masing bagaimana dapat mengendalikan perilakunya.

Meskipun mendapat tanggapan yang cenderung negatif, *tayub* masih mendapat respon yang positif dari sebagian masyarakat di daerah Pati. Bagi *penanggap tayub* (yang mempunyai hajat) merasa senang dan menjadi kebanggaan karena dapat menghibur masyarakat. Bagi *ledhek* secara ekonomi tentunya menguntungkan karena mendapat penghasilan dari pentas *tayub*. Untuk itu, *tayub* sebagai tari pertunjukan atau tari pergaulan masih perlu dilestarikan, karena merupakan seni tradisional masyarakat yang turun-temurun dari nenek moyang dan kekayaan tradisi lokal.

Daftar Pustaka

- Dwi Susilo, Rachmat K. 2003. Pergeseran Fungsi Tayub Dalam Masyarakat, dalam *Agama Tradisional Potret Kearifan Hidup Masyarakat Samin dan Tengger*. Yogyakarta : FISIP UMM dan LKIS.
- Jarianto. 2006. *Kebijakan Budaya Pada Masa Orde Baru dan Pasca Orde Baru*. Jember: Kompyawisda Jatim.
- Kedaulatan Rakyat*, tanggal 19 Maret 2006. Dari “Ngibing” hingga “Tayub”.
- Suharto, Ben. 1999. *Tayub Pertunjukan dan Ritus Kesuburan*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia Bekerjasama dengan Artiline.
- Surur, Miftahus. 2003 “Perempuan *Tayub* : Nasibmu Disana, Nasibmu Disini”, dalam *Srinthil 2 Media Perempuan Multikultural*. Depok : Desantara.

CARA PANDANG PENGETAHUAN LOKAL MASYARAKAT KAWASAN MERAPI SEBAGAI KOMUNITAS EKOLOGIS

Niken Wirasanti *

Abstrak

Pemanfaatan sumberdaya alam melebihi daya dukungnya, akan memicu terjadinya bencana lingkungan. Situasi ini mengharuskan kita belajar dari perilaku masyarakat adat dalam mengelola lingkungan. Secara ekologis manusia memiliki keterikatan dan ketergantungan dengan alam sekitarnya dalam membentuk keseimbangan lingkungan. Sebagai bagian dari komunitas ekologis, cara pandang masyarakat pada lingkungan kadang tidak rasional. Mereka berkomunikasi dengan alam, dan berkembanglah pamali. Di balik pamali terdapat makna bagaimana masyarakat menata hubungan dengan alam dan lingkungan. Etika, norma dan perilaku masyarakat pada lingkungan itulah yang relevan saat ini menjadi spirit yang mampu menjadi gerakan bersama dalam mengelola lingkungan..

Kata Kunci: Gunung Merapi- ekosistem

Pengantar

Gambaran umum dari kawasan Gunungapi Merapi yaitu ekosistemnya yang khas, menarik, dan dinamis, baik secara geofisik, biotis maupun sosio-kultural masyarakatnya yang bernuansa volkan. Secara geografis Gunungapi Merapi berada di perbatasan Kabupaten Sleman (Daerah Istimewa Yogyakarta), Kabupaten Magelang (Jawa Tengah), Kabupaten Boyolali (Jawa Tengah), dan Kabupaten Klaten (Jawa Tengah). Gunungapi Merapi merupakan salah satu gunung berapi aktif yang hampir setiap harinya menunjukkan terjadinya guguran kubah lava. Fenomena alam ini bagi masyarakat lereng Merapi sering dikaitkan dengan hal-hal yang bersifat misteri atau keajaiban. Tanda-tanda alam tersebut disikapi dengan berbagai bentuk interaksi manusia dan lingkungan hidupnya, baik saat menghadapi bencana

ataupun saat melakukan kegiatan dalam memenuhi kebutuhan sehari-hari.

Banyak mistik, legenda, atau folklor yang tetap hidup dan dipelihara secara turun temurun. Kekuatan keyakinan mistik itu melebihi kekuatan ilmu pengetahuan dan teknologi. Apalagi warga masyarakat di lereng Merapi termasuk dalam kategori masyarakat sederhana yang hidup subsisten dan telah menyatu dengan alam. Tanda-tanda alam dan kehidupan di sekitar Gunungapi Merapi telah tertransendensi menjadi semacam konsep dan pengetahuan yang berlaku secara turun temurun sebagai penjaga dan “kompas” bagi arah kehidupan mereka. Masyarakat memiliki pengetahuan kapan harus bertahan dan kapan harus mulai bergeser untuk menjauh dari kemungkinan dampak bencana alam. Itulah misteri kehidupan di sekitar Gunungapi Merapi¹

* Staf pengajar Arkeologi Fak.Ilm. Budaya UGM, materi pernah diseminarkan dalam Yogyakarta Conservation Community Camp 2004, Perhimpunan Pecinta Alam DIY.

¹ Amirudin, Aminudin, www.suaramerdeka.com/harian/0604/26/opi03.htm

(selanjutnya ditulis masyarakat lereng Merapi).

Bentuk kesadaran masyarakat dalam menghayati kekuatan-kekuatan adikodrati menunjukkan kesatuannya dengan tata lingkungan yang memandang individu atau komunitas lereng Merapi sebagai bagian integral dari *jagad gedhe*. Cara pandang (*world view*) atau sistem keyakinan yang dikonstruksi dan dibentuk oleh alam lingkungan sekitarnya inilah yang menjadikan masyarakat lereng Merapi sering disebut sebagai komunitas ekologis, yaitu komunitas yang berupaya menjalin hubungan secara seimbang dan harmonis dengan lingkungannya. Ketika salah satu anggota komunitas mengalami sesuatu maka ia akan memberi "isyarat" kepada yang lain. Ketika Merapi "batuk-batuk" maka akan ada isyarat yang sampai pada masyarakat, termasuk mbah Marijan, misalnya kemunculan "harimau" (khususnya harimau putih) di sekitar makam kiai Kopek (Manisrenggo, Klaten) berarti akan ada banjir lahar.² Kalau isyarat tersebut belum muncul, maka masyarakat masih percaya daerah tempat tinggal mereka aman, belum saatnya mengungsi. Sikap hormat dan menjaga hubungan baik dengan lingkungan menjadi prinsip moral yang selalu dipatuhi dan dijaga dengan berbagai pantangan dan upacara religius-adat.

Kajian dalam tulisan ini akan difokuskan pada sejumlah perilaku berupa etika yang menjadi panduan hidup sehari-hari masyarakat lereng Merapi, baik dalam kegiatan ritual keagamaan ataupun kegiatan di ladang atau merumput. Hal ini menarik mengingat cara pandang atau sistem keyakinan masyarakat Merapi yang ditandai dengan berbagai upaya menjaga

harmoni antara dunia manusia dan dunia alam memiliki relevansi saat ini menjadi acuan kita untuk menjaga dan melestarikan lingkungan. Lebih luas sikap perilaku komunitas lereng Merapi yang arif terhadap lingkungan tersebut saat ini diharapkan menjadi suatu gerakan bersama membangun kehidupan yang lebih pro kepada lingkungan hidup, dan tidak menjadikan lingkungan semata-mata sebagai alat untuk kepentingan ekonomi. Hal ini tampak dari meningkatnya berbagai kepentingan di kawasan lereng Merapi yang menciptakan perubahan lahan yang tentunya akan berdampak negatif dari aspek ekologis. Contohnya penambangan pasir di lereng kaki Gunung Merapi sisi barat (Muntilan) dan sisi timur (Klaten) yang cenderung meluas, tidak lagi di badan sungai, tetapi merambah memasuki kawasan pertanian dan hutan lindung, bahkan di halaman tempat tinggal hingga menyisakan cekungan yang luas dan dalam. Dapat dipastikan bencana alam (lahar) akan semakin meluas. Harus segera disadari bahwa kawasan Gunung Merapi (khususnya kawasan hutan) mempunyai fungsi pokok sebagai perlindungan sistem penyangga kehidupan untuk mengatur tata air, mencegah banjir, mengendalikan erosi, memelihara kesuburan tanah dan menjaga iklim mikro.

Karakteristik Gunung Merapi

Kawasan Gunung Merapi merupakan satu unit ekosistem gunung Merapi. Dalam ekosistem tersebut terdapat tiga unsur utama yaitu sumberdaya alam non hayati (geosistem), sumberdaya non hayati (biosistem) dan sumberdaya budaya (sosiosistem) yang ketiganya saling

² Leo Sutrisno, Pengetahuan yang tak terungkap: Kasus mbah Marijan, Kamis 29 Mei 2006, *Jawa Pos*.

terkait satu sama lain. Keterkaitan antara aspek geosistem (abiotik), biosistem (biotik), aspek sosiosistem (*culture*) dapat diamati dari ketersediaan air yang menjadi sumber kehidupan sehari-hari masyarakat. Material Gunungapi Merapi yang lepas-lepas mempunyai sifat porositas dan permeabilitas yang baik. Sifat ini menjadikan daerah ini secara potensial menyimpan kandungan air yang cukup besar. Namun demikian potensi air tersebut dipengaruhi karakteristik hujan, vegetasi penutup lahan dan tanah. Sumber-sumber air yang potensial berasal dari mataair, air tanah dan air permukaan (air sungai). Mataair paling banyak dijumpai pada lereng barat, khususnya di Kecamatan Dukun. Aspek geofisik berupa air ini dimanfaatkan penduduk untuk mendukung irigasi pertanian, dan hasil pertanian yang tumbuh subur di kawasan Merapi adalah tembakau, hortikultura, dan palawija.³ Dengan hasil pertanian inilah masyarakat lereng Merapi beraktivitas baik sebagai petani dan kadang sekaligus sebagai pedagang. Sebaliknya dari aspek *culture* keterikatannya dengan berbagai aspek lingkungan (aspek fisik dan biotik) yaitu tampak dari kegiatan ritual keagamaan masyarakat yang terpusat di pinggir sungai, sumber air/mata air, tempat-tempat keramat di tengah hutan.

Aspek Geosistem

Dikalangan para ahli vulkanologi, Gunungapi Merapi memiliki tipe letusan yang khas berupa letupan-letupan kecilnya, semburan gas, guguran lava pijarnya, serta *wedhus gembelnya* yang menggelora. Keunikan dan aktivitasnya yang tidak pernah diam, menjadikan

Gunungapi Merapi dinobatkan menjadi *the decade volcano of the World* oleh *The International Natural Disaster Reduction*. Gunungapi Merapi masuk kategori sebagai gunungapi paling aktif di Indonesia, dan di dunia. Setiap tahun jutaan meter kubik rempah vulkanik dikeluarkan berupa lava, piroklastik, gas dan uap air, serta lahar yang kemudian memberikan manfaat bagi masyarakat di sekitarnya.⁴

Produk dominan yang dihasilkan dari aktivitas Gunungapi Merapi adalah endapan pasir dan batu-batuan yang telah dimanfaatkan masyarakat dengan cara ditambang. Namun demikian yang tampak saat ini potensi sumberdaya alam berupa pasir telah dieksploitasi melebihi daya dukungnya. Penambangan pasir dilakukan tidak hanya di badan sungai tetapi memasuki area lahan pertanian, lahan permukiman dan lahan hutan lindung yang akhirnya menimbulkan kerusakan lingkungan. Adapun potensi sumberdaya alam lainnya berupa belerang, mineral logam dan sumberdaya energi belum banyak dimanfaatkan untuk mendukung peningkatan kesejahteraan hidup masyarakat.

Keberadaan sungai-sungai di lereng Merapi merupakan jalur luncuran lava dan awan panas maupun lahar dingin. Adapun bukit dan gunung kecil di lereng-lerengnya secara alami berfungsi sebagai pelindung dan perisai daerah bawahnya. Namun, bukit-bukit tersebut juga dapat menyebabkan tempias lahar panas dan dingin mengalir di daerah bagian kanan dan kiri bukit, yang selanjutnya akan terus mengalir ke daerah di bawahnya. Daerah yang dilalui lahar panas, lahar dingin, maupun awan

³ Andi Sungkowo ed al, *Pemetaan Kondisi Lingkungan Kawasan Gunungapi Merapi dan Rekomendasi Pengelolaan di Propinsi Jawa Tengah*, (Bapedal Jawa Tengah, PSLH UGM, 2000).

⁴ Sari Bahagiarti, Merapi Sebagai Sumberdaya Hidrogeologi, dalam *Kedaulatan Rakyat*.

panas dari Gunungapi Merapi inilah daerah yang dekat dengan permukiman.⁵ Terdapat sejumlah sungai yang diprediksi akan dipenuhi banjir material Gunungapi Merapi saat letusan terjadi dan khususnya saat musim penghujan, yaitu Sungai Woro, Sungai Gendol, Sungai Kuning, Sungai Gede, Sungai Bebeng, Sungai Boyong, Sungai Krasak, Sungai Batang, Sungai Putih, Sungai Lamat, Sungai Blongkeng, Sungai Senowo, dan Sungai Pabean.

Karakteristik Gunungapi Merapi menarik bagi Bemmelen yang mengemukakan pendapatnya bahwa melalui sungai-sungai tersebutlah, dalam sejarahnya, Gunungapi Merapi menunjukkan aktivitasnya berupa lahar dingin yang terjadi pada tahun 1006.⁶ Aktivitasnya pada waktu itu diyakini menyebabkan hancurnya pusat kebudayaan Mataram Kuna (abad 8-10 Masehi). Lepas dari benar tidaknya pendapat Bemmelen tersebut, hasil-hasil ekskavasi arkeologi menunjukkan adanya endapan abu vulkanik yang ketebalannya bervariasi yang menimbun sejumlah candi-candi di kawasan Prambanan. Contohnya Candi Sambisari (ekskavasi arkeologi 1979) dan Candi Kedulan (ekskavasi arkeologi 1991) yang saat ini lokasi candi kurang lebih 8 meter di bawah permukaan tanah. Sementara itu di sempadan Sungai Opak di daerah Brebah-Sleman, pada kedalaman 4 meter di bawah permukaan tanah ditemukan sejumlah artefak (arca Nandi, fragmen saluran air dan sejumlah batuan candi) yang bercampur dengan pasir dan abu vulkanik.

Catatan Dinas Volkanologi DIY,

Gunungapi Merapi tercatat menunjukkan letusan lebih dari 70 kali hingga saat ini. Letusan yang cukup mengagetkan masyarakat adalah tanggal 22 November 1994, mengakibatkan 63 orang tewas, dan hancurnya sarana dan prasarana. Aktivitas Merapi selama beberapa bulan di awal tahun 2006 mencapai puncaknya tanggal 27 Mei 2006, dua kekuatan besar terjadi di kawasan DIY yaitu gempa bumi (5,7 skala Richter) yang pusat gempa berada di pantai selatan (Bantul-DIY) dan meletusnya Gunungapi Merapi diikuti lahar dingin yang mengarah ke Kali Gendol dengan anak sungai Kali Opak dan Kali Woro. Material pasir dari Gunungapi Merapi yang ada di sejumlah sungai sering ditambang dan menjadi sumber penghasilan masyarakat setempat yang dipergunakan untuk berbagai bahan bangunan.

Aspek Biosistem

Kawasan hutan Gunungapi Merapi memiliki vegetasi alami yang terbagi atas tiga zone vegetasi yang khas dan unik yaitu:⁷

- Zone atas : vegetasi yang dominan adalah jenis lumut, rerumputan, herba dan perdu,
- Zone Tengah : didominasi oleh jenis-jenis penyusun hutan pegunungan tropis (*tropical mountain forest*) yaitu jenis tanaman yang beragam baik tanaman keras maupun tanaman menjalar yang berakar panjang dan mampu bertahan terhadap udara dingin, misalnya tanaman brodongan (*Symplocos cochinchinensis*), ipal balik (*Anaphalic javanica*), gondopuro

⁵ Trijoto, 1996, *Gunung Merapi, Antara Legenda, Mitos dan Penanggulangan Bencana*, (Yogyakarta: Mitra Gama Widya, 1996).

⁶ Bemmelen, R.W., 1949, *The Geology Of Indonesia, General Geology of Indonesia and Adjacent Archipelagoes*, (Amsterdam, Netherlands: The Hague Government Printing Office, 1949).

⁷ Dinas Kehutanan DIY, *Kawasan Konservasi Gunungapi Merapi*, Laporan Penelitian Tidak diterbitkan, (Yogyakarta: 2000).

(*Gaultheria punctata*), manis rejo (*Vaccinium varingceefolum*), rumput-rumputan dan beragam jenis bunga.

· Zone bawah : interaksi antara manusia sangat dominan dengan pola agroforestry yang meliputi pola rumput-rumputan, pola komoditi komersial, pola horticultura, pola pangan, dan pola kayu-kayuan, misalnya pinus (*Pinus mercurii*), dadap serep (*Erythrina subumbrans*), nangka (*Artocarpus Sp*). Kopi (*Coffe robusta*). Jenis rerumputan yang sering dimanfaatkan masyarakat untuk pakan ternak sapi misalnya alang-alang (*Impera cylindrical*), suket grinting (*Cinodon dactylon*), suket teki (*Cynerus rotundas*), glagah (*Thevieda Sp*), dan serunen (*Speeblues esper leur*).

Kawasan hutan Gunungapi Merapi juga merupakan habitat beberapa jenis satwa liar, beberapa di antaranya sudah tergolong langka yang memerlukan upaya perlindungan guna kelestariannya antara lain kidang (*Muntiacus muncak*), rusa (*Cervus timorensis*), betet (*Psitacula alexandri*), kepodang (*Oriolus chinensis*), sepah hutan (*Pericrictus flammeus*), sepah gunung (*Pericrictus miniatus*), kutilang (*Pygnonotus aurigaster*), tekukur (*Streptopelin chinensis*), burung kacamata gunung (*Zosterops montanus*), alap-alap kawah (*Falco peregrinus*), Elang Jawa (*Spizaetus baerels*) dan macan tutul (*Panthera pardus*).⁸ Keanekaragaman flora dan fauna tersebut tersebar di dalam Hutan Lindung (1,461 hektar), Hutan Wisata (131 Hektar), dan Hutan Cagar Alam (181 hektar) di wilayah Daerah Istimewa

Yogyakarta, dan di Hutan Negara Wilayah Propinsi Jawa Tengah. Dari fenomena itu Merapi merupakan benteng terakhir keanekaragaman hayati di Yogyakarta dan sekitarnya. Keanekaragaman hayati itu selama ini dijaga dan dimanfaatkan dengan baik oleh masyarakat lereng Merapi untuk mencukupi kebutuhan pakan ternak dan kayu bakar.⁹ Upaya menjaga keanekaragaman hayati di kawasan Gunungapi Merapi diantaranya dilakukan pemerintah (Dinas Kehutanan) yang menjadikan Merapi sebagai kawasan Konservasi.

Aspek sosiosistem

Secara sosio-kultural masyarakat lereng Merapi memiliki sejumlah pengetahuan lokal dalam memahami berbagai fenomena alam termasuk persepsi terhadap aktivitas Merapi. Tanda-tanda alam yang ditemui sehari-hari menciptakan berbagai bentuk interaksi manusia dengan alam lingkungan yang harmonis, merupakan pedoman hidup dan budaya yang menarik. Dari interaksinya dengan lingkungan tempat mereka hidup, menghasilkan berbagai pengalaman dan citra lingkungan yang memberikan serangkaian petunjuk perilaku yang akan mereka lakukan terhadap lingkungan.¹⁰ Melalui lingkungan sekitarnya inilah masyarakat belajar bahwa seluruh eksistensinya bergantung dari alam yang dihayatinya sebagai kekuasaan yang menentukan keselamatan atau hancurnya manusia.¹¹ Artinya komunikasi antara manusia dan lingkungannya mempergunakan jalur aturan-aturan yang terdapat di dalam

⁸ Tony Whitten, *Ekologi Jawa dan Bali*, (Jakarta, Prenhallindo, 1999).

⁹ Paripurno, *Mendialogkan Kembali Merapi Kita, Kedaulatan Rakyat*, 2002.

¹⁰ Oto Sumartwoto, *Ekologi, Lingkungan Hidup dan Pembangunan*, (Jakarta: Penerbit Djambatan, 1994)

¹¹ Frans Magnis Soseno, 1993; Suparlan, 1983, *Etika Jawa, Sebuah Analisa Filsafati, Tentang Kebijakan Hidup Jawa*, (Jakarta : PT.Gramedia, 1993).

adat istiadat masyarakat setempat.

Melalui adat istiadat inilah masyarakat lereng Merapi beradaptasi dengan lingkungan, tetap bertahan menghadapi berbagai fenomena dari Gunungapi Merapi. Pengetahuan lokal yang dimiliki secara turun temurun dipergunakan untuk memonitor maupun menjelaskan (melalui cerita-cerita mitos) kegiatan Gunungapi Merapi. Ada beberapa gejala-gejala yang dihubungkan dengan aktivitas gunungapi yang kemudian masyarakat berusaha menerka-nerka untuk menanggapi kemungkinan terjadinya bencana. Firasat yang dikenal masyarakat terhadap gunungapi yang “marah” adalah suara cambuk tiga kali yang sangat keras, bunyi gemuruh di puncak gunung, kilat yang menyambar ke kanan ke kiri di puncak gunung, binatang-binatang buas yang turun dari lereng atas, dan udara yang panas. Selain itu sebelum meletus Gunungapi Merapi akan memberi tanda-tanda yaitu lahar yang meluncur kadang terhenti, juga awan di atas Gunungapi Merapi tampak gelap, dan ada suara gemuruh yang amat keras. Lava Merapi mudah dilihat dari jauh, warnanya merah menyala pada malam hari dan putih berasap pada siang hari.¹² Masyarakat setempat yang melihat gejala-gejala akan terjadinya letusan akan segera mengungsi dan seiring dengan menurunnya aktivitas Merapi penduduk akan kembali ke tempat tinggalnya beraktivitas seperti hari-hari sebelumnya, dan biasanya melakukan *selamatan*.

Kondisi ini memberikan gambaran kepercayaan terhadap alam adikodrati, seperti *eyang Merapi* yang dipercaya

dipenuhi oleh roh-roh para leluhur dan berbagai makhluk halus, mereka dianggap layaknya manusia ada yang berperangai baik dan ada pula yang berkelakuan buruk, sehingga masyarakat sering melakukan *slametan* dalam rangka menjaga keguncangan akibat ketidakharmonisan dengan dunia sekelilingnya. Fungsi *selamatan* adalah untuk memulihkan keseimbangan yang telah terguncang antara penduduk, Tuhan dan *jagad gedhe*. Melalui kegiatan *slametan* juga dapat dimaknai nilai-nilai penting dasar dan terdalam yang dihayati penduduk, seperti nilai-nilai kebersamaan, kerukunan, dan hormat terhadap lingkungan tempat mereka hidup dan bertempat tinggal.¹³

Di antara rutinitas sehari-hari yang relatif dekat dengan bencana, masyarakat melakukan berbagai upacara ritual. Ritual yang populer dikenal masyarakat lereng Merapi yaitu kegiatan menjelang malam 1 *Suro*. Masyarakat Jawa khususnya penduduk yang tinggal di lereng Merapi dapat dipastikan selalu mempersiapkan secara khusus saat-saat menjelang pergantian tahun, yaitu malam *Suro* (atau bertepatan dengan 1 *Muharam*) ditandai dengan prosesi menjelang pukul 24.00 yaitu melakukan perjalanan ke puncak Merapi. Yang menarik hampir seluruh masyarakat di lereng Merapi mengenal ritual malam tanggal 1 bulan *Suro* dengan aktivitas ritual yang beragam. Tradisi turun-temurun menganjurkan bahwa bulan *Suro* saat yang tepat untuk menjalankan laku prihatin. Tujuannya agar di masa mendatang selalu dalam lindungan Tuhan Yang Maha Esa. Bagi sebagian masyarakat yang berolah kebatinan,

¹² Laksono. *Persepsi Setempat dan Nasional mengenai Bencana Alam, sebuah desa Di Gunung Merapi*, (Jakarta : Yayasan Obor, 1985).

¹³ Mohammad Baidhowi, 2008, "Kearifan lokal Kosmologi Kejawaen : Studi Poskolonial Pandangan Kosmologi Romo Yoso dan Implikasinya bagi Wwarga Tutup Ngisor", *Magelang, Agama dan Kearifan Lokal dalam Tantangan Global*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta

malam menjelang 1 *Suro* adalah waktu untuk memperbaharui ilmu yang sudah diperoleh, biasanya di bawah pengarahannya tokoh-tokoh panutan. Artinya di bulan *Suro* mereka memusatkan jiwa dan raga untuk memperbaharui daya batinnya yang telah pudar untuk lebih dekat kepada Yang Maha Kuasa.

Adapun ritual lain yang cukup populer khususnya masyarakat lereng selatan Merapi yaitu upacara *labuhan*, yang dilaksanakan sejak Sri Sultan Hamengkubuwono I naik tahta, kegiatan *labuhan* dilakukan apabila :

- terjadi penobatan raja yang pelaksanaannya satu hari sesudah penobatan berlangsung (*jumenengan*).
- Satu hari sesudah *tumbuk* penobatan raja yang bertahta pada saat itu. Hal ini hanya terjadi setiap delapan tahun sekali (satu windu).

Labuhan dilakukan di Gunung Merapi, Gunung Lawu dan pantai Parang Kusumo. Ketiga lokasi ini merupakan satu rangkaian kegiatan yang disebut *labuhan alit*. Adapun *labuhan ageng* yang diselenggarakan delapan tahun sekali mengambil lokasi di Gunung Merapi, Gunung Lawu, Dlepih Kahyangan dan Parang Kusumo. Pelaksanaan upacara *Labuhan* dimulai dari Kraton (Bangsal Pancaniti) pada tanggal 26 *Bakda Mulud* pukul 08.00 menuju Parang Kusumo. Untuk *labuhan* di Gunung Merapi dan Gunung Lawu diselenggarakan pada tanggal 27 *Bakda Mulud*, demikian juga dengan *labuhan* di Dlepih. Menurut cerita rakyat yang berkembang di masyarakat ke empat lokasi penyelenggaraan *labuhan* memiliki nilai khusus yang berkaitan dengan awal pertumbuhan dan berkembangnya Kraton Yogyakarta.

Selain itu terdapat sejumlah upacara *slametan* berupa sedekah Gunung, *Slametan Ternak*, *Slametan Orang Kesuruhan*, *Slametan Sekul Bali*, *Slametan Menghadapi Bahaya Merapi*, *Slametan Memetri Kali* yang berarti memelihara atau memperbaiki lingkungan sungai.

Fungsi *slametan* diartikan sebagai upaya memulihkan keseimbangan yang telah terguncang antara penduduk, Tuhan dan *jagad gedhe*. Melalui kegiatan *slametan* juga dapat dimaknai nilai-nilai penting dasar dan terdalam yang dihayati penduduk, seperti nilai-nilai kebersamaan, kerukunan, dan hormat terhadap lingkungan, tempat mereka hidup dan bertempat tinggal. Selain itu ritual *slametan*, misalnya ruwatan bumi, sedekah bumi, bersih desa, dimaksudkan agar manusia menghargai tanah dan lingkungan tempat mereka bermukim. Tanpa banyak meminta penjelasan rasional, masyarakat pendukung budaya lokal tersebut dengan ikhlas menjalankan dan mentaati filosofi pelestarian lingkungan *Hamemayu Hayuning Bawana*". Dalam pemahaman filosofis, ekosistem adalah hubungan timbal balik antar makhluk hidup dengan lingkungannya, mewartakan bahwa makhluk hidup dan lingkungan adalah sama-sama berperan sebagai subyek dalam hubungan kausalitas.¹⁴

Belajar Etika dari Masyarakat Lereng Merapi

Manusia dalam berinteraksi dengan lingkungan akan memperoleh banyak pengalaman sehingga pada akhirnya memperoleh gambaran tertentu tentang lingkungan hidupnya, yaitu bagaimana lingkungan itu berfungsi, dan bagaimana

¹⁴ Hamengku Buwono X, "Keragaman Budaya Sebagai Modal Pembangunan", *Kearifan Lingkungan, Sinergi Sains dan Religi*, Pusat Pengelolaan Lingkungan Hidup Regional Jawa, Kementerian Negara Lingkungan Hidup RI, (Yogyakarta : 2007).

reaksi alam terhadap berbagai perubahan. Peristiwa-peristiwa empiris dan sekaligus metaempiris inilah yang akan memberikan petunjuk tentang apa yang boleh dilakukan dan apa yang harus dihindari. Terkait dengan hal tersebut gambaran tentang lingkungan sering didasarkan pada kepercayaan dan mistik. Dalam sistem kepercayaan tersebut tidak hanya mengandalkan pertimbangan-pertimbangan rasional tetapi seringkali melibatkan perasaan dan emosi yang tercermin dari sikap laku prihatin, misalnya aktivitas yang berkaitan dengan ritual keagamaan. Ritual yang cukup populer dikenal masyarakat adalah *labuhan* yang diadakan secara rutin pada tanggal kelahiran Sri Sultan Hamengkubuwono yang bertahta di Keraton Yogyakarta. Upacara *labuhan* dipusatkan di Kinarejo Desa Umbulharjo. Ritual *dandan kali* atau *memetri kali* yaitu aktivitas memelihara atau memperbaiki lingkungan sungai, misalnya di Kepuharjo dan Cangkringan. Di berbagai penjuru lereng Merapi, khususnya di Selo setiap tahun baru Jawa 1 *Suro* diadakan upacara Sedekah Gunung, sebagai rasa syukur atas keselamatan dan sekaligus harapan masyarakat tetap sejahtera.

Gunung dalam sekian banyak kebudayaan selalu dihayati selaku tempat tinggi, tempat yang paling dekat dengan dunia atas, yang tinggi disimbolisasikan dengan segala yang mulia, yang aman, yang menguasai sekitar. Gunung dianggap poros atau pusat. Para leluhur (dewata) selalu dibayangkan hidup dalam wilayah puncak-puncak gunung, misalnya di *Olimpia* (Yunani), *haraberezati* (Iran), *Gerizim* (Pelestina), dan *Meru* (India, Jawa, Bali). Bahkan di beberapa pusat

kebudayaan masyarakat membuat gunung buatan seperti bangunan-bangunan *zikurat* (Mesopotamia), *pagoda* (Birma, Thailan) atau *stupa* (India), dan candi-candi di Jawa misalnya Candi Borobudur (Jawa).¹⁵ Dari sumber-sumber tertulis sering disebutkan bahwa gunung merupakan tempat pencaharian ilham. Para kawi tersebut mempersonifikasikan gunung untuk menggambarkan karyanya dan merasakan bahwa alam pada dasarnya bersatu dengannya.¹⁶

Menyitir pendapat Anton Neben dalam tulisannya di harian Kompas 29 Desember 1999 dengan judul merayakan nilai-nilai disebutkan kebiasaan merayakan sesuatu mengasumsikan bahwa orang menaruh perhatian akan nilai-nilai yang terkandung dalam perayaan tersebut. Di tengah rutinitas hidup sehari-hari, perayaan tersebut akan membuat kegairahan hidup terbangkitkan, makna dan paradigma baru dimunculkan. Perayaan-perayaan yang kental bernuansa religius, selain mengetengahkan relasi vertikal dengan Yang Ilahi, juga relasi horisontal baik dengan diri sendiri, sesama, maupun dengan lingkungan hidup. Relasi vertikal ditunjukkan dengan doa-doa yang dipanjatkan pada awal prosesi, dan relasi horisontal ditunjukkan dengan hadirnya seluruh warga masyarakat setempat yang menggambarkan adanya solidaritas, gotong-royong, dan sekaligus menjadi ajang silaturahmi.

Perasaan bersatu dengan alam lingkungannya tercermin dalam aktivitas kehidupannya yang selalu mengalami apa yg disebut emosi spiritual. Selanjutnya hal ini menimbulkan anggapan bahwa sesuatu benda atau gagasan dapat bersifat sakral. Artinya

¹⁵ Mangunwijaya, *Wastu Citra*, (Yogyakarta: Gramedia, 1995).

¹⁶ Zoetmulder P.J., *Kalangan: Sastra Jawa Kuna selayang Pandang*, (Jakarta; Penerbit Djambatan, 1983).

banyak hal yang dipengaruhi oleh adanya perasaan manusia yang percaya adanya suatu kekuatan gaib di luar kekuatan manusia. Kekuatan tersebut dianggap lebih tinggi dan lebih besar dari kekuatannya sendiri. Kekuatan tersebut dapat berupa benda-benda, maupun kejadian-kejadian alam yang tidak dapat terpecahkan oleh alam pikiran manusia (pada masa itu), dan kekuatan gaib tersebut ada pada benda-benda, tumbuh-tumbuhan maupun binatang yang kemudian dianggap sesuatu yang sakral.¹⁷ Tempat-tempat yang disakralkan diantaranya "Hutan Patuk Alap-Alap" yang dianggap tempat penggembalaan tenak milik keraton Merapi. juga Bukit Turgo, Plawangan, Umbul Temanten, Beringin Putih, dan Watu Gajah. Persepsi tersebut secara turun temurun menjadi bagian yang melandasi kehidupan sehari-hari masyarakat Lereng Merapi terhadap aktivitas Gunungapi Merapi yang tidak pernah diam.

Secara turun temurun berkembang berbagai cerita tentang legenda Gunungapi Merapi yang sampai sekarang masih dikenal di kalangan masyarakat lereng Merapi. Penduduk yang tinggal di pinggir sungai yang berhulu di Gunungapi Merapi kadang mendengar suara-suara aneh-aneh di malam hari, misalnya gemerincing suara kereta kencana yang lewat. Konon hal itu merupakan pertanda bahwa anggota Keraton Merapi sedang mengadakan perjalanan menuju Keraton Laut Kidul. Masyarakat menafsirkan fenomena tersebut akan terjadi banjir lahar melalui sungai. Legenda dan mitos yang berkembang diwujudkan dengan beberapa tempat yang dianggap sakral dan harus dihormati, misalnya daerah

batuan dan pasir di puncak Merapi yang dikenal dengan nama "pasar bubrah", petilasan Sjech Djumadil Qubro, beberapa kawasan hutan, (misalnya Bukit Turgo, Hutan Pijen dan Blumbungan, Plawangan), dan sejumlah sumber air (misalnya Telogo Putri, Muncal, Umbul Temanten). Tempat-tempat tersebut semakin mendekati puncak dianggap semakin angker dan sakral. Pada tempat-tempat tersebut berlaku pantangan-pantangan untuk tidak melakukan kegiatan merumput, menebang pohon, mengambil atau memindahkan benda-benda yang ada di tempat tersebut, juga pantang untuk berbicara kotor, kencing atau buang air besar. Sebagai contohnya yaitu pantang mengucapkan "*mbledos*" atau "*jebluk*" untuk aktivitas Gunungapi Merapi yang akan meletus. Kata *wedhus gembel* juga pantang diucapkan. Selain itu juga pantang untuk menangkap atau membunuh binatang "macan putih" di hutan Blambangan, yang sering disebut Kyai, karena dianggap binatang tersebut milik Kraton Merapi.

Mengabaikan atau melanggar tata cara setempat diyakini akan berdampak buruk pada individu atau komunitas yang bersangkutan. Aktivitas Gunungapi Merapi dipercayai oleh penduduk setempat bukan hanya bersifat alam murni, tetapi sekaligus memiliki kekuatan yang berkaitan dengan alam adikodrati. Sistem kepercayaan terhadap Merapi ini memberikan kesadaran bagi penduduk setempat bahwa di alam semesta terdapat kekuatan-kekuatan dan diharapkan mereka ikut memahami, menghayati kekuatan-kekuatan tersebut.¹⁸ Dengan kata lain, segala yang ada di dalam ekosistem Merapi dirasakan sebagai berhayat dan berjiwa.

¹⁷ Koentjaraningrat, *Pengantar Ilmu Antropogi*, (Jakarta: Akasara Baru, 1999).

¹⁸ Lukas Sasongko Triyogo, Persepsi dan Kepercayaan Manusia Jawa terhadap Gunung Merapi, *Skripsi* Fakultas Sastra UGM, 1987.

Kepercayaan akan adanya alam adikodrati inilah yang dipakai penduduk sebagai kerangka adaptasi terhadap kawasan Gunungapi Merapi.

Dalam beradaptasi terdapat sistem aturan atau pola perilaku yang bersumber pada etika dan pandangan hidup. Sistem etika adalah keseluruhan norma yang dipergunakan oleh masyarakat bersangkutan untuk mengetahui bagaimana seharusnya menjalankan kehidupan. Adapun pandangan hidup adalah suatu abstraksi dari pengalaman hidup yang dibentuk oleh suatu cara berpikir dan akhirnya merupakan suatu pedoman yang dianut oleh seseorang. Dalam beradaptasi, konsep keseimbangan menjadi penting karena diasumsikan bahwa para penghuni Merapi yang dipersonifikasikan dengan kekuatan-kekuatan alam akan murka ketika terjadi penyimpangan dari kaidah-kaidah alam. Letak harmoninya tidak saja terletak pada sesaji yang disediakan namun pada perilaku yang selalu diusahakan selalu selaras serasi untuk menjaga keutuhan ekosistem.¹⁹ Konsep selaras dan serasi dengan alam dipahami oleh masyarakat lereng Merapi dengan syarat mudah yaitu tidak merekayasa alam, mengikuti proses alam, maka alam tidak akan memusuhi kita.

Orientasi nilai budaya masyarakat lereng Merapi terkait dengan cara pandangan dalam menghadapi masalah sehari-hari selalu yang diposisikan bahwa manusia harus dapat hidup serasi dengan alam. Artinya manusia dalam kehidupannya sebagai komunitas ekologis harus berperilaku penuh tanggung jawab, penuh sikap hormat dan peduli terhadap kelangsungan semua

kehidupan di alam semesta.²⁰ Selanjutnya dijelaskan, alam dipahami oleh masyarakat sebagai sesuatu yang sakral, spriritual merupakan kesadaran yang paling tinggi, sekaligus menjiwai dan mewarnai seluruh relasi dari semua ciptaan di alam semesta, termasuk relasi manusia dengan manusia, manusia dengan alam, manusia dengan Yang Maha Kuasa.

Penutup

Masyarakat (lereng Merapi) selalu ingin mencari dan membangun harmoni dengan didasarkan pada pemahaman dan keyakinan bahwa yang spiritual menyatu dengan yang materil. Harmoni dan keseimbangan ekologis dipahami sebagai prinsip atau nilai penting dalam tatanan kosmis. Sikap hormat dan menjaga hubungan baik yang tidak boleh dirusak dengan perilaku yang merugikan, menjadi prinsip moral yang selalu dipatuhi dan dijaga dengan berbagai ritus dan rangkaian sesaji pada upacara religius-adat, yang dilakukan secara rutin ataupun insidental. Salah satu kegiatan ritual yaitu sedekah gunung, *slametan* ternak, *memetri kali* yang telah menjadi tradisi akan selalu mengingatkan eksistensi masyarakat dan hubungan mereka dengan lingkungan, juga merupakan media komunikasi antara segenap penduduk desa dengan alam adikodrati. Dalam acara *slametan* yang melibatkan hampir seluruh warga masyarakat, terungkap aspek religiusitas, aspek solidaritas, nilai-nilai kebersamaan, kerukunan dan hormat terhadap lingkungan tempat mereka hidup.

Tradisi yang telah berlangsung turun temurun akan berpengaruh

¹⁹ A.Ferry T Indratmo 2007. <http://jogjakini.wordpress.com/2007/12/11/poros-imajiner-gunung-merapi-tugu-kraton-kandang-menjangan-parangkusumo/>

²⁰ Sonny Keraf, *Etika Lingkungan*, (Jakarta: Kompas Gramedia, 2002).

menyatukan semua orang dalam suatu usaha bersama, sehingga ketakutan dan kekacauan bergerak menjadi tindakan bersama dan optimisme tertentu. Keseimbangan hubungan di antaranya semua orang, yang tadinya kacau, menjadi normal kembali. Dalam relasi dengan diri sendirinya manusia menyadari kenyataan bahwa ia masih diperkenankan ada, hidup dan bernafas. Intinya perayaan ritual adat adalah bagian dari proses yang dilakukan masyarakat lereng Merapi agar dapat menyatukan kembali seluruh penggalan-penggalan hidup yang seakan-akan tanpa makna.

Daftar Pustaka

- Aminudin, www.suaramerdeka.com/harian/0604/26/opi03.htm
- Andi Sungkowo, ed al, 2002, *Pemetaan Kondisi Lingkungan Kawasan Gunungapi Merapi dan Rekomendasi Pengelolaan di Propinsi Jawa Tengah*. Bapedal, Jawa Tengah PSLH UGM.
- Bemmelen, R.W, 1949, *The Geology Of Indonesia, General Geology of Indonesia and Adjacent Archipelagoes*, Amsterdam, Netherlands: The Hague Government Printing Office.
- Dinas Kehutanan DIY, 2000, *Kawasan Konservasi Gunungapi Merapi*, Laporan Penelitian
- Ferry T Indratmo, 2007, <http://jogjakini.wordpress.com/2007/12/11/poros-imajiner-gunung-merapi-tugu-kraton-kandang-menjangan-parangkusumo/>
- Frans Magnis Suseno, 1993, *Etika Jawa, Sebuah Analisa Filsafati, Tentang kebijaksanaan Hidup Jawa*, Jakarta, PT.Gramedia
- Hamengku Buwono X, 2007, "Keragaman Budaya Sebagai Modal Pembangunan", *Kearifan Lingkungan, Sinergi Sains dan Religi*, Pusat pengelolaan Lingkungan Hidup Regional Jawa, kementerian Negara Lingkungan Hidup RI, Yogyakarta.
- Katili, dan Marks, 1983, *Geologi*, Jakarta; Dept Urusan Reasearch Nasional.
- Koentjaraningrat, 1999, *Pengantar Ilmu Antropogi*, Jakarta, Akasara Baru
- Leo Sutrisno, *Pengetahuan yang tak terungkap: Kasus mbah Marijan*, Kamis 29 Mei 2006, Jawa Pos.
- Nasarudin Anshory, Ch, 2008, *Kearifan Lingkungan dalam Perspektif Budaya Jawa*, Jakarta: Yayasan Obor.
- Otto Soemarwoto, 1994, *Ekologi, Lingkungan Hidup dan Pembangunan*, Jakarta: Penerbit Djambatan.
- Paripurno, 2002, *Mendialogkan Kembali Merapi Kita, Kedaulatan Rakyat*, Yogyakarta.
- Sari Bahagiarti, 2002, *Merapi Sebagai Sumberdaya Hidrogeologi, Kedaulatan Rakyat*, Yogyakarta.

Sonny Keraf, 2002, *Etika Lingkungan*, Jakarta: Kompas.

Lucas Sasongko Triyoga, 1987, Persepsi dan Kepercayaan Manusia Jawa terhadap Gunung Merapi, *Skripsi* Fakultas Sastra UGM.

Trijoto, 1996, *Gunung Merapi, Antara Legenda, Mitos dan Penanggulangan Bencana*, 1996, Yogyakarta: Mitra Gama Widya.

Tony Whitten, 1999, *Ekologi Jawa dan Bali*, Jakarta: Prenhallindo.

Zoetmulder, 1983, P.J., *Kalangwan: Sastra Jawa Kuna selayang Pandang*, Jakarta: Penerbit Djambatan.

ORANG JAWA DI RANTAU MINANGKABAU

Undri

[Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Tradisional (BPSNT) Padang]

Abstrak

Tulisan ini ingin menjelaskan tentang keberadaan orang Jawa di rantau Minangkabau, tepatnya di Pasaman Propinsi Sumatera Barat. Kehadiran mereka di daerah tersebut tidak terlepas dari proses migrasi mereka ke luar Pulau Jawa, termasuk ke daerah Pasaman. Berawal dari pembukaan perkebunan di daerah tersebut telah memungkinkan terjadinya proses perekrutan akan tenaga buruh untuk perkebunan. Salah satunya buruh yang direkrut adalah orang Jawa. Kehadiran mereka saat itu menjadi perhatian baik oleh pemerintah kolonial Belanda maupun masyarakat Minangkabau, terutama oleh Minangkabau raad- Dewan Minangkabau. Tokoh masyarakat yang tergabung dalam Minangkabau raad tersebut kuatir akan kehadiran orang Jawa, karena akan mengalahkan penduduk asli nantinya. Namun akhirnya orang Jawa ditempatkan juga di daerah Pasaman. Uniknyanya, sampai sekarang ini mereka tetap eksis dan telah menjadi orang Pasaman, sebuah kehadiran yang berakar dari masa lalu. Sebab telah dibingkai dengan perkawinan, rasa kekeluargaan diantara sesama penduduk asli.

Kata kunci : Orang Jawa, migrasi dan rantau Minangkabau.

Pengantar

Sejarah tentang migrasi orang Jawa ke luar Pulau Jawa telah berlangsung lama. Kisah kepergian mereka tidak terlepas dari kebijaksanaan pemerintah kolonial Belanda, khususnya pada permintaan tenaga murah untuk perkebunan, baik perkebunan milik pemerintah kolonial Belanda maupun swasta. Misalnya pada masa Tanam Paksa (1830-1870), tidak sedikit orang

Jawa yang dipekerjakan di perkebunan-perkebunan pemerintah baik di Jawa maupun di luar Pulau Jawa.¹ Tenaga mereka kembali terpakai di perusahaan-perusahaan setelah Politik Etis akhir abad ke-19, baik di perkebunan maupun pabrik-pabrik terutama perkebunan di Sumatera.²

Salah-satunya migrasi orang Jawa ke luar Pulau Jawa yakni ke daerah Pasaman, sebuah daerah *rantau* nya

¹ R.E. Elson, "Kemiskinan dan Kemakmuran Kaum Tani Masa Sistem Tanam Paksa di Pulau Jawa" dan Robert van Neil, "Warisan Sistem Tanam Paksa Bagi Perkembangan Ekonomi Berikutnya" dalam Anne Both, dkk, *Sejarah Ekonomi Indonesia* (Jakarta : LP3ES, 1988), hal.38-47 dan 19-25 lihat juga Jan Breman, *Penguasaan Tanah dan Tenaga Kerja : Jawa di Masa Kolonial* (Jakarta : LP3ES, 1986).

² Lebih jelas lihat William J.O' Malley, "Perkebunan 1830-1940 : Ikhtisar", dalam *Ibid*, hal. 197-235. Lihat juga Lindayanti, "Perkebunan Karet Rakyat di Jambi 1920-1928 : Aspek Sosial-Ekonomi" dalam *Sejarah 5* (Jakarta : MSI dan Gramedia, 1994), hal. 34-44. Khusus mengenai perkebunan di Sumatera Timur lihat Karl J. Pelzer, *Toean Keboen dan Petani : Politik Kolonial dan Perjuangan Agraria di Sumatera Timur 1863-1947* (Jakarta : Sinar Harapan, 1985).

Minangkabau.³ Kehadiran mereka ke daerah tersebut tidak terlepas dari dibukanya perkebunan. Dengan dibukanya daerah Pasaman sebagai daerah perkebunan maka orang Jawa pun didatangkan sebagai buruh. Menurut laporan kamar dagang Belanda sampai akhir tahun 1935 buruh Jawa yang bekerja di perusahaan *N.V. Cultuur Maatschappij Ophir*, sebuah perusahaan yang didirikan di *Ophir Pasaman* sebanyak 1.710 orang.⁴

Kisah kehadiran merekapun diawali dengan angan-angan J. Ballot tahun 1910 untuk memindahkan orang Jawa ke Sumatera Barat khususnya ke Pasaman. J. Ballot saat itu menjabat residen *Sumatra's Westkust*.⁵ Rencana Ballot tersebut gagal, sebab orang Jawa yang akan dipindahkan ke Sumatera Barat mau berdiri sendiri dan tidak mau tunduk kepada *lareh* (laras) yang memimpin daerah tersebut. Ditambah dengan adanya kekuatiran bagi anggota *Minangkabau raad* (Dewan Minangkabau). Nawi gelar Madjo Batoeah sebagai Kepala Nagari Lubuk Sikaping dan Abdoellah gelar Toeankoe Radjo Moedo sebagai kepala Nagari Air Bangis, kedua orang ini duduk dalam lembaga tersebut yang mengkhawatirkan akan kehadiran orang Jawa di daerah tersebut. Kekhawatiran tersebut dilandasi dengan alasan bahwa di Minangkabau yang merupakan negerinya sendiri sudah ada penduduknya. Mereka khawatir kalau

orang Jawa sudah berkembang biak maka dalam bidang ekonomi, mereka akan dapat mengalahkan ekonomi anak nagari yang asli.

Tahun 1950-an, dengan dalih program transmigrasi pemerintah memindahkan orang Jawa lagi ke Pasaman. Mereka berasal dari Suriname. Kehadiran mereka dari Suriname tersebut juga tidak terlepas dari perekrutan oleh perusahaan-perusahaan milik Belanda di Suriname. Walaupun mereka sudah lama tinggal di sana namun keinginan mereka sangat kuat untuk pulang ke tanahair. Keinginan kuat itu adalah sebagai manifestasi dari kondisi kehidupan yang tidak menentu, baik kehidupan sosial-ekonomi maupun politis. Kehidupan miskin yang mereka alami sejak menjadi kuli kontrak di perkebunan dan pabrik, sampai menjadi petani dan segala ragam kehidupan, tidak pernah berubah atau menjadi lebih baik. Dengan alasan tersebut mereka ingin pulang ke tanahair, dan oleh pemerintah ditempatkan di daerah Pasaman.

Kehadiran orang Jawa di Pasaman masih eksis sampai sekarang, mereka bukan lagi menjadi orang Jawa tapi telah menjadi *orang Pasaman* sendiri. Sebuah proses akulturasi yang berakar dari masa lalu. Beranjak dari persoalan di atas tulisan ini ingin menjelaskan tentang keberadaan orang Jawa di rantau Minangkabau, tepatnya di Pasaman Propinsi Sumatera Barat. Kehadiran mereka di daerah tersebut tidak terlepas

³ Daerah Minangkabau sesungguhnya dapat dibagi dalam lingkungan wilayah yaitu (1) Minangkabau asli, oleh orang Minangkabau disebut (*darek*) yang terdiri dari tiga *luhak* yaitu Luhak Agam, Tanah Datar dan Luhak Limapuluh Koto, (2) Daerah *rantau*, merupakan perluasan bentuk koloni dari setiap *luhak* tersebut di atas, yaitu *pertama* rantau Luhak Agam yang meliputi dari pesisir barat Pariaman sampai Air Bangis, Lubuk Sikaping dan Pasaman. *Kedua*, rantau Luhak Lima Puluh Koto yang meliputi Bangkinang, Lembah Kampar Kiri, Kampar Kanan, Rokan Kanan dan Rokan Kiri, (3) Rantau Luhak Tanah Datar meliputi Kubuang Tigo Baleh, Pesisir Barat, Pesisir Selatan dari Padang sampai Indrapura, Kerinci dan Muaralabuah. Lebih lanjut lihat Amir Syarifuddin, *Pelaksanaan Hukum Kewarisan Islam dalam Lingkungan Adat Minangkabau* (Jakarta : Gunung Agung, 1984), hal. 78-83. Lihat juga Gusti Asnan, *Kamus Sejarah Minangkabau* (Padang : PPIM, 2003), hal. 282-283.

⁴ Asfahrizal, "Sejarah Perkebunan Kelapa Sawit Ophir dari Onderneeming Hingga Perkebunan Inti Rakyat di Pasaman Sumatera Barat". *Skripsi S1*. (Padang : Jurusan Sejarah Fakultas Sastra Universitas Andalas Padang, 1996), hal. 36.

⁵ J. Ballot menjabat sebagai Residen Sumatra's Westkust dari 16 Februari 1910 sampai 12 Agustus 1915. Lebih lanjut lihat Gusti Asnan, *Pemerintah Sumatera Barat dari VOC Hingga Reformasi*. (Yogyakarta : Citra Pustaka, 2006), hal. 85.

dari proses migrasi mereka ke luar Pulau Jawa, termasuk ke daerah Pasaman. Berawal dari perekrutan mereka sebagai buruh perkebunan di Pasaman, kehadiran mereka saat itu mendapat perhatian, baik dari pemerintah kolonial Belanda maupun masyarakat Minangkabau, terutama oleh *Minangkabau raad*-Dewan Minangkabau. Tokoh masyarakat yang tergabung dalam *Minangkabau raad* tersebut khawatir akan kehadiran orang Jawa, karena akan mengalahkan penduduk asli nantinya. Namun akhirnya orang Jawa ditempatkan juga di daerah Pasaman. Unikny, sampai sekarang ini mereka tetap eksis dan telah menjadi *orang Pasaman*, sebuah kehadiran yang berakar dari masa lalu.

Direkrut Sebagai Buruh Perkebunan

Kemenangan partai liberal yang terdiri dari kaum bermodal di panggung politik Belanda sejak tahun 1848, menuntut perlu adanya sistem perekonomian liberal atau bebas dari proteksi pemerintah.⁶ Hal ini menyebabkan terbukanya peluang bagi kaum swasta untuk menginvestasikan modalnya dalam aktifitas perekonomian di Indonesia. Akibatnya sejak tahun 1908 Sistem Tanam Paksa dihapuskan untuk kemudian dibuka bagi kaum penanam modal untuk menanamkan modalnya, tak kecuali di Sumatera Barat.

Pasaman, sebagai salah satu daerah yang ada di Sumatera Barat juga menjadi incaran para pemilik modal. Kedatangan

pemilik modal ke daerah Pasaman disebabkan karena daerahnya sangat strategis untuk dikembangkan. Pasaman mempunyai daerah yang cukup luas dan subur untuk lahan perkebunan. Di samping adanya pelabuhan-pelabuhan kecil sebagai sarana penunjang untuk proses distribusi hasil. Pelabuhan tersebut adalah pelabuhan Sasak dan Air Bangis. Kedua pelabuhan ini merupakan pelabuhan tradisional sejak dulunya.⁷

Dengan kondisi tersebut, maka pemilik modalpun datang menanamkan modalnya. Kedatangan pemilik modal di Pasaman ditandai dengan munculnya perusahaan perkebunan *N.V. Syndicaat Ophir* tahun 1911 yang mendapatkan hak *erfpacht* di *onderafdeeling Ophir*, dengan luas 3.370 *bau*. Perusahaan ini menyewa tanah sebesar *f.1* dalam satu *bau* pertahun.⁸ Sampai tahun 1915 ada lima perusahaan yang telah menanamkan modalnya di Pasaman. Kelima perusahaan tersebut adalah *N.V. Syndicaat Ophir*, *N.V. Sumatera Thee Mij*, *N.V. Tapanoeli*, *N.V. Talamoe*, dan satu perusahaan lagi, namun belum punya nama yang dipimpin oleh C.Knegtmans.⁹

Tahun 1927 muncul beberapa buah perusahaan yang menanamkan modalnya di Pasaman. Perusahaan tersebut adalah *N.V. Cultuur Maatschappij* dan *N.V. Air Bangische Cultuur Maatschappij*.¹⁰ Tahun 1928 perusahaan swasta Belanda ini telah menanamkan tanaman kopi di lahan yang telah disewanya. Tanaman kopi

⁶ Sartono Kartodirdjo, *Pengantar Sejarah Indonesia Baru : Sejarah Pergerakan Nasional dari Kolonialisme Sampai Nasionalisme* (Jakarta : Gramedia, 1990). hal. 17-21.

⁷ Mengenai peranan kedua pelabuhan ini dan pelabuhan lainnya di daerah Minangkabau dapat dilihat pada karya Kato dalam Akira Nagazumi (Penyunting), *Indonesia dalam Kajian Sarjana Jepang : Perubahan Sosial-Ekonomi Abad XIX dan XX dan Berbagai Aspek Nasionalisme Indonesia* (Jakarta : Yayasan Obor Indonesia, 1986), hal. 77-115.

⁸ Departemen Binnenlandsch Bestuur, *Op. Cit.* hal. 342.

⁹ Asfahrizal, *Ibid* hal. 342.

¹⁰ Perusahaan *N.V. Air Bangische Cultuur Mij* mempunyai lahan di persil Silawai, sebuah daerah yang berdekatan dengan Ophir. Tumbuhan yang ditanam adalah tanaman karet. Tahun 1929 perusahaan ini telah menanam 323 *bau* tanaman karet. Sedangkan *N.V. Cultuur Maatschappij* menanam modalnya di persil Bukit Pasaman. Lebih lanjut lihat *Verslag van de Kamer van Koophandel en Nijverheid te Padang over het Jaar 1929*, hal 24-25 dalam Asfahrizal, *Ibid*, hal. 28.

yang ditanam tahun 1928 sebanyak 298 hektar. Kemudian tanaman kopi yang ditanam setiap tahunnya mengalami pasang surut. Tahun 1932 misalnya, luas tanaman kopi di kebun Ophir mencapai 3002 hektar, sedangkan tahun 1935 luas tanaman kopi yang ditanam menurun menjadi 1.635 hektar.¹¹

Akibat produksi kopi yang mengecewakan, akhir tahun 1935 di *onderneming* Ophir Pasaman dan menurunnya harga kopi, dengan harga hanya f. 17.50 sampai f.18 di pasaran, membuat pengusaha *onderneming* yang menanamkan modalnya di *onderneming* Ophir Pasaman mengalihkan usahanya ke tanaman komersial lainnya, yakni tanaman kepala sawit.¹²

Untuk tenaga kerja perusahaan, kemudian memanfaatkan buruh-buruh perkebunan kopi Ophir, karena perkebunan kopi telah dihentikan pemeliharaannya dan proses produksinya.¹³ Tenaga kerjanya sendiri dari buruh bebas Jawa (*vrije Java*) dan buruh lepas (*losse arbeiders*) yang umumnya adalah suku Melayu. Menurut laporan kamar dagang Belanda di Padang, akhir tahun 1935 buruh Jawa yang bekerja di perusahaan *N.V. Cultuur Maatshappij Ophir* sebanyak 1.710 orang, sedangkan buruh lepas sebanyak 142 orang. Berarti pada awal tahun 1936 buruh yang bekerja di perusahaan ini, sebanyak 1.852 orang. Buruh inilah yang dimanfaatkan oleh perusahaan Belanda untuk mengerjakan kepala sawit Ophir.¹⁴

Namun tahun 1949, ketika Belanda meninggalkan perkebunan tersebut timbul masalah tentang tanah perkebunan. Perselisihan pendapat terjadi, antara penduduk asli dengan sebagian eks buruh perkebunan Ophir yang berasal dari Jawa tentang tanah perkebunan. Situasi di Ophir pada waktu itu sangat labil. Semula penduduk asli tidak memperlmasalahakan tentang lahan perkebunan Ophir tersebut, namun karena makin luasnya dan luasnya bekas perkebunan Ophir dikerjakan oleh para eks buruh Jawa, menyebabkan penduduk setempat tidak merasa senang. Hal ini disebabkan karena penduduk setempat juga merasa memiliki lahan perkebunan ini.

Untuk menyelesaikan masalah ini, Gubernur Sumatera Tengah yakni Roeslan Moelyohardjo menugaskan Bupati Militer Pasaman Busyarah Lubis menerbitkan surat keputusan di *onderneming* Ophir. Dalam penyelesaiannya, Bupati Militer Pasaman memberikan izin kepada eks buruh *onderneming* Ophir untuk tetap mengerjakan sebagian tanah tersebut. Busyarah Lubis menganjurkan kepada buruh-buruh ini untuk menanam tanaman pangan dan palawija. Kemudian penduduk setempat diberi pengertian oleh bupati sehingga situasi yang memburuk dapat diatasi.¹⁵

Rencana J. Ballot Memindahkan Orang Jawa Ke Pasaman

¹¹ *Verslag van de Kamer van Koophandel en Nijverheid te Padang, 1927-1936, dan Handboek voor Cultuuren Handelsondernemingen in Nederlandsch-Indie 1936* (Amsterdam : De Bussy, 1936 : 33)

¹² Asfahrizal, *Ibid*, hal. 32 dan *Verslag van de Kamer van Koophandel en Nijverheid te Padang : 1936, 1937*, lampiran II dan dalam laporan 'Departement en Economicshe Zaken' dalam *Central Kantoor voor Statistiek, Landbouwelexport gewessen 1938-1940*, hal. 38.

¹³ Mengenai perkebunan kopi khususnya di Sumatera Barat, karya Mestika Zed merupakan karya yang secara lugas membahas tentang hal ini. Lebih lanjut lihat Mestika Zed, "Melayu Kopi Daun : Eksploitasi Kolonial dalam Sistem Tanam Paksa Kopi di Minangkabau Sumatera Barat (1847-1908)" *Thesis* (Jakarta : Pascasarjana Bidang Studi Ilmu Sejarah Indonesia Pengkhususan Sejarah Indonesia Universitas Indonesia, 1981).

¹⁴ Asfahrizal, *Ibid*. hal. 36.

¹⁵ Badan Pemurnian Sejarah Indonesia Minangkabau (BPSIM), *Sejarah Perjuangan Kemerdekaan di Minangkabau/Riau : 1945-1950. Jilid II* (Jakarta : New Aqua Press, 1992), hal. 425 dan 428.

Walaupun orang Jawa sudah ada mendiami daerah Pasaman sebelumnya yakni sebagai buruh perkebunan, namun tahun 1910 residen *Sumatra's Westkust* J. Ballot, memiliki angan-angan untuk memindahkan orang Jawa ke daerah Pasaman. Alasan memindahkan orang Jawa ke daerah ini, secara khusus untuk bekerja sebagai buruh dan melihat lebarnya tanah kosong dan subur yang tidak dikerjakan oleh masyarakat setempat. Dalam *Oetoesan Minangkabau : Sasaran Penghoeloe Medan Ra'jat* berbunyi :

“Agar dapat pemandangan dan pertimbangan kepada fihak pemerintah tinggi, bahwa ada soedah angan-angan dari fihak pemerintah, akan memindahkan orang-orang djawa ke M.K [Minangkabau], teroetama kerana melihat lebarnya tanah kosong jg [juga] tinggal dari tahoen ke tahoen (tidak dikerjakan oleh anak negeri) ijalah antara Sasak dengan Ajer Bangis ; tanah disini, soengoeh-soengoeh lebar, dan rata, maaloemlah tanah Pasisir (pinggir laot)”¹⁶.

Sedangkan secara umum, tidak terlepas dari pengaruh kebijakan pemerintah Belanda tentang Politik Etis.¹⁷ Salah satu program politik Etis tersebut adalah transmigrasi, yaitu membuat program pemindahan orang dari daerah yang berpenduduk padat ke daerah yang jarang penduduknya, terutama pemindahan orang Jawa dari

Pulau Jawa ke luar Pulau Jawa. Di samping program transmigrasi juga program memajukan pendidikan pribumi dan perbaikan irigasi.

Angan-angan J. Ballot untuk memindahkan orang Jawa ke Sumatera Barat khususnya ke Pasaman mendapat perhatian bagi anggota *Minangkabau Raad*-Dewan Minangkabau. Sebab masalah tersebut merupakan masalah anak nagari di Sumatera Barat. Perhatian terhadap angan-angan Ballot tersebut bertambah besar ketika wakil dari Nagari Lubuk Sikaping dan Air Bangis yakni Nawi gelar Madjo Batoeah dan Abdoellah gelar Toeankoe Radjo Moedo menyangsikan rencana tersebut. Sebagai utusan dari Pasaman, mereka menganggap rencana tersebut akan berbenturan dengan kondisi masyarakat Pasaman sendiri.¹⁸

Dalam sidang *Minangkabau Raad* dibicarakan, apakah betul pemerintah sudah bersedia memberikan tanah dalam bagian Ophir (Pasaman) kepada para transmigran Jawa. Apakah pemerintah sudah memikirkan dan mempertimbangkan bahwa nanti Minangkabau sendiri akan kekurangan tanah, karena penduduknya semakin hari semakin bertambah banyak. Kekhawatiran tersebut dilandasi dengan alasan bahwa di Minangkabau, negerinya sendiri sudah sempit oleh penduduk asli, tanah-tanah yang terluang tidak pula seberapa banyak seperti di Ophir. Mereka khawatir kalau orang Jawa sudah berkembang biak dan dalam bidang ekonomi mereka itu dapat

¹⁶ *Oetoesan Minangkabau : Sasaran Penghoeloe Medan Ra'jat*. tanggal 27 Maret 1939. Nomor 1 Tahun ke 5.

¹⁷ Politik etis atau lebih dikenal dengan politik balas budi tidak terlepas dari sebuah tulisan c. Th. van Deventer, anggota *Raad van Indie* berjudul *Een Eereschuld* (hutang budi) yang dimuat dalam majalah *De Gids* yang terbit pada tahun 1899. Tulisan tersebut membeberkan tentang kemiskinan di Pulau Jawa serta kaitannya dengan *cultuur stelsel* dan pelaksanaan kerja paksa oleh pemerintah kolonial Hindia Belanda. Van Deventer dalam tulisan itu mengimbau agar pemerintah Belanda melakukan upaya-upaya yang dapat membantu memperbaiki kehidupan rakyat di Pulau Jawa yang kemudian dikenal dengan Politik Etika (*etische politiek*). Lebih lanjut lihat Donald Wilhelm, *Indonesia Bangkit*. (Jakarta : Universitas Indonesia Press, 1981) hal. 127 ; Joan Hardjono (Penyunting), *Transmigrasi : Dari Kolonisasi Sampai Swakarsa*. (Jakarta : Gramedia, 1981). hal. 1.

¹⁸ *Soeara Minangkabau* tahun 1 nomor 1 Agustus 1938.

mengalahkan ekonomi anak nagari yang asli. Kata pepatah adat Minangkabau, *alah limau dibinalu* (kalah limau karena binalu). Adat Minangkabau tidak menolak orang datang (orang dari luar) datang berusaha dan menumpang hidup berusaha ke negerinya, boleh juga diberi tanah yang akan diusahakan. Ada pantun yang menjadi sebutan di Minangkabau :

“Bari batali kumbang padang (Beri bertali kumbang padang)

bari batali banang sauto (beri bertali benang seutas)

elok kasihi anak dagang (baik kasihi anak dagang)

kauntuak' tambah bumi pulo (untuk tambah bumi pula)

Tetapi adat itu ada pula ikatannya *hendaklah orang itu, terbang menumpu hinggap mencekam*, masuk menjadi orang Minangkabau dengan menurut syarat yang berlaku. Dalam hal itu ada pula terselip satu kerugian dari orang Minangkabau yaitu dalam daerah Ophir itu ada beberapa *onderneming* yang mempergunakan kuli-kuli, jika di daerah itu sudah banyak orang Jawa, niscaya tuan-tuan *onderneming* tentu akan mengambil kuli-kuli Jawa saja karena orang Jawa lebih rajin dan tabah bekerja dibandingkan dengan orang Minangkabau. Kekhawatiran akan terdesaknya orang Minangkabau oleh orang Jawa, padang-padang dan hutan-hutan cadangan, rimba-rimba *ulayat* orang Minangkabau yang tidak begitu luas dibandingkan dengan banyaknya orang pribumi.¹⁹

Rencana memindahkan orang Jawa ke Sumatera Barat khususnya ke Pasaman tahun 1910 gagal, karena orang Jawa yang akan dipindahkan ke Sumatera Barat mau berdiri sendiri dan

tidak mau tunduk kepada Laras yang ada di daerah tersebut. Seperti yang dinukilkan dalam surat khabar *Oetoesan Minangkabau : Sasaran Penghoeloe Medan Ra'jat* sebagai berikut :

Diantara Toeankoe Laras jang soedah diadjak oleh toean Gouverneur Ballot, ada jang sangat setoedjoe atas maksoed toean Gouverneur itoe, dan memintak soepaja dapat Kolonisten Djawa itoe dipindahkan jang pertama ke M.K.[Minangkabau] ini (di negeri L.S [Lubuk Sikaping], dimintak oleh Toeankoe Laras itoe SERIBOE ORANG, tetapi segala ongkos, orang-orang itoe dari Djawa datang ke M.K diantangoeng oleh Regeering, biarlah sesampainja di LS, nanti negeri menangoeng makanja (berarti padi oentoek satoe tahoen boeat orang Djawa jang baharoe datang itoe di tangoeng oleh negeri LS.

Tetapi toenkie Laras itoe memintak soepaja segala orang Djawa jang datang itoe, dibawah parentah Toeankoe Laras, tidak boleh mereka itoe berdiri sendiri; *zelfstaandig* mengadakan Kepala sendiri jang mardeka, melainkan segala hal *ichwal* mereka itoe dibawah Tilikkan dan siasat Toeankoe Laras. Moefakat poetoes pemitjaraan soedah, toean Besar Gouverneur J.Ballot, sangat berbesar hati, melainkan fasal orang Djawa itoe, moesti dibawah parentah Toeankoe Laras, akan dipertimbangkan dan diberi tahoekan kepada Regeering.

Selain dari itoe, sebabnja maka Toeankoe Laras memintak soepaja Kolonisten (Java) itoe, dibawah

¹⁹ *Oetoesan Alam Minangkabau* tahun I nomor. 5, Maret 1939.

taalok dan perintah Toeankoe Laras, karena menoeoet adat istiadat M.K, tidak dapat mereka itoe, berdiri sendiri, karena tanah nan bapoenja, rimba nan baolajat, tjoepak ke dialiah oerang penggaleh, djalan ke diandjak oerang laloe, djadi pantangan dan meroesak adat istiadat M.K. Begitoe djoega menoeoet oendang-oendang adat M.K dimana langit didjoendjoeng, boemi ditoenggoei, aer di sawoek ranting dipatah ; adat negeri itoe, moesti ditoeoet.²⁰

Tokoh masyarakat di daerah Pasaman misalnya, telah melakukan penyambutan kedatangan orang Jawa. Mereka telah mengumpulkan 5.000 pikul untuk mereka. Walaupun telah dikumpulkan padi sebanyak itu, orang Jawa tetap keberatan terhadap tawaran yang berasal dari Tuanku Laras dimana mereka berada di daerah tersebut dan tunduk kepada dia.

Toeankoe Laras dengan penghoeloe-penghoeloe bersiap menjediakan PADI, sehingga soedah terkoempoel hampir 5000 pikoel, datang chabar dari toean Gouverneur J. Ballot bahwa, atas maksoed memindahkan orang Djawa ke negeri Toeankoe, tidak dapat diteroeskan karena orang Djawa itoe, merasa KEBERATAN, dibawah parentah Toeankoe Laras, melainkan mereka itoe maoe pindah ke M.K membawa *kepala sendiri* dan kepala itoe, maoe teroes dibawah parentah, *Europeesch BB [Binenland Bestuur]. Ambtenaar sadja*, tidak maoe dibawah parentah Toeankoe Laras.

Orang Jawa yang akan dipindahkan tersebut, nampaknya lebih tertarik tunduk kepada pemerintah kolonial Belanda dari pada Tuanku Laras.

Dalam Oetoesan Alam Minangkabau nomor 2, moeka 21 terseboet :.....atas maksoek [d] memindahkan orang Djawa kenegeri Toean koe, tidak dapat diteroeskan karena orang Djawa itoe, merasa KEBERATAN dibawah Toeankoe Laras, melainkan mereka itoe maoe pindah ke M.K [Minangkabau] membawa kepala sendiri dan kepala itoe maoe teroes dibawah perintah Europeesch B.B [Binelanden Bestuur] Ambtenaar sadja.....". Disini njata poela kepada kita bahwa kepindahan mereka itoe beloem didorong oleh keperluan hidoep jang amat sangat, meskipoen di Djawa mereka itoe ditjaboet poela disana sini.²¹

Orang Jawa yang Dari Suriname : Antara Kerinduan Tanah Air dengan Tantangan Hidup di Daerah Baru.

Orang Jawa yang berada di Pasaman, bukan saja didatangkan langsung dari Pulau Jawa namun ada yang didatangkan dari Suriname. Keberadaan orang Jawa di Suriname tidak lepas dari perekrutan oleh perusahaan-perusahaan milik Belanda di Suriname. Mereka dijadikan sebagai buruh murah. Selain dari Jawa, buruh murah tersebut diambil dari India dan Afrika.²² Mereka berasal dari berbagai daerah kabupaten, seperti Malang, Blitar, Cilacap, Ponorogo serta beberapa daerah lainnya.²³ Pada awalnya mereka

²⁰ Oetoesan Minangkabau : Sasaran Penghoeloe Medan Ra'jat. tahun 5. nomor 1. 27 Maret 1939.

²¹ Oetoesan Alam Minangkabau tahun I nomor 5 Maret 1939.

²² Koriun dan Idrus F. Shahab dalam Majalah *Tiras*, nomor 32, 5 September 1996 : F-G.

²³ Alimin, dalam Majalah *Warta Caltex* nomor 34 tahun 1993.

banyak yang tidak tahu tujuannya bekerja ke Suriname. Kondisi kehidupan yang sengsara di Jawa akibat Tanam Paksa (1830-1870) membuat sebagian mereka berpikir untuk bisa keluar dari Jawa dengan cara apapun.

Sejak tiba pertama kali tahun 1890, buruh Jawa menyebar ke hampir seluruh Suriname dan bekerja di perusahaan-perusahaan yang membutuhkan tenaga kerja. Tahun 1949, jumlah mereka mencapai 37.596 jiwa. Meskipun Pemerintah Hindia Belanda telah menghentikan pengiriman sejak tahun 1939, jumlah mereka terus meningkat karena adanya tambahan kelahiran.²⁴

Sebanyak 80 % mereka tinggal di desa-desa dan selebihnya tinggal di kota. Mereka yang tinggal di pedesaan banyak yang hidup di bawah garis kemiskinan dengan pekerjaan dan pendapatan tidak tetap. Salah satu penyebab kemiskinan itu adalah terjadinya Perang Dunia I (1914-1918) hingga menjelang Perang Dunia II yang berdampak hancurnya ekonomi dunia yang lebih dikenal dengan *malaise* (1929-1939). Krisis ekonomi tersebut berdampak parah bagi kelangsungan kehidupan perusahaan-perusahaan swasta dan banyak yang kemudian gulung tikar. Kondisi ini tentu berdampak pada buruh-buruh yang bekerja di perusahaan-perusahaan tersebut, termasuk buruh dari Jawa. Pemerintah Kolonial Belanda di Suriname kemudian membuat peraturan yang membebaskan para buruh dari ikatan kontrak dengan perusahaan-perusahaan, sehingga mereka bebas mencari lapangan hidup dimana saja.

Akhirnya mereka meninggalkan perkebunan dan pabrik-pabrik menuju desa-desa dan mengubah cara kehidupan disana. Upah harian, mingguan atau bulanan yang biasanya didapat dari

perkebunan atau pabrik, harus dilupakan karena 2 (dua) hektar tanah yang disediakan pemerintah Kolonial Belanda di Suriname harus dibuka dengan modal sendiri. Kesulitan modal untuk membuka lahan pertanian mulai terasa, apalagi yang tidak memiliki tabungan selama bekerja sebagai buruh. Pemerintah kolonial Belanda di Suriname kemudian mengeluarkan peraturan untuk meringankan beban kehidupan para bekas buruh tersebut. Peraturan tersebut berupa bantuan sebesar *Sf.*100 (seratus gulden Suriname) bagi bekas buruh (baik dari Jawa, Cina, India maupun Negro) yang mau melepaskan kewarganegaraan aslinya dan menjadi warga negara Suriname. Artinya uang sebesar itu dianggap sebagai *premi* atas kesediaan mereka melepaskan kewarganegaraannya dan dengan itu mereka telah terikat sebagai warga negara Suriname dan tidak memiliki hak untuk dipulangkan ke tanah airnya sebagaimana yang tercantum dalam perjanjian kontrak kerja.

Akan tetapi, dari jumlah orang Jawa yang ada di Suriname yang memilih alternatif menjadi warga Suriname relative kecil. Mereka banyak yang bertahan dengan kehidupan apa adanya dan serba kekurangan, dan tetap memiliki keinginan suatu saat bisa pulang atau dipulangkan ke Indonesia.

Meski sebagian dari mereka sudah banyak yang menerima *premi* dari pemerintah karena telah melepaskan kewarganegaraan asalnya, tetapi harapan suatu saat akan kembali ke tanah asalnya selalu didengarkan. Rasa cinta tanah air membuat mereka selalu memiliki harapan tersebut.

Keinginan kuat untuk pulang itu adalah sebagai manifestasi dari kondisi

²⁴ Joan Hardjo, *Ibid* hal.11.

kehidupan yang tidak menentu, baik kehidupan sosial-ekonomi maupun politis. Kehidupan miskin yang mereka alami sejak menjadi kuli kontrak di perkebunan dan pabrik sampai menjadi petani (di desa) dan segala ragam kehidupan di kota, tidak pernah berubah menjadi lebih baik.²⁵

Untuk menampung hasrat mereka untuk pulang ke Indonesia maka didirikanlah sebuah yayasan, pada tanggal 15 Oktober 1951 dengan nama Yayasan Tanah Air (YTA),²⁶ dengan salah satu ketentuan pokok adalah bahwa anggota yang ingin pulang ke Indonesia harus membayar sendiri semua dana yang dibutuhkan nantinya.²⁷ Tujuan Yayasan Tanah Air dalam Anggaran Dasar Pasal 2 (dua) adalah :

“Yayasan ini bermaksud dan berikhtiar mencari kemungkinan bagi bangsa Indonesia di Suriname khususnya dan di luar negeri umumnya untuk kembali ke tanah air. Di sana akan diusahakan kesempatan untuk menjalankan perusahaan-perusahaan pertanian, perikanan, perdagangan, perindustrian serta usaha-usaha lain yang dapat dilakukannya untuk (ikut serta) membangun nusa dan bangsa”.²⁸

Sedangkan susunan pengurus Yayasan Tanah Air adalah sebagai berikut :

Tabel : Pengurus Yayasan Tanah Air (YTA)

| No | Nama | Jabatan |
|-----|------------------|------------------------------|
| 1. | S.M.Hardjo | Ketua I |
| 2. | J.W.Kariodimedjo | Ketua II |
| 3. | F.N.Soemopawiro | Sekretaris |
| 4. | S.Djojoprajitno | Bendahara |
| 5. | A.Sastro | Keuangan |
| 6. | R.Karsowidjojo | Pembantu I |
| 7. | Samion Wongso | Pembantu II |
| 8. | S.Doerat | Ketua Dewan Pengawas |
| 9. | S.Martowisastro | Sekretaris I Dewan Pengawas |
| 10. | S.Ponjopawiro | Sekretaris II Dewan Pengawas |

Sumber : Hardjo, 1989 : 24-25.

Pada Juni 1952, Yayasan Tanah Air membuat surat untuk permohonan resmi kepada Pemerintah RI tentang keseriusan untuk pulang. Dalam surat itu disebutkan agar Pemerintah RI bersedia menerima rombongan warga Indonesia di Suriname di bawah organisasi YTA, menyediakan tanah seluas 2.500 hektar kalau bisa di Jawa, memberi bantuan transportasi dari pelabuhan yang sudah ditentukan ke tempat penampungan dan mengusahakan tempat penampungan sementara sebelum dibukanya perkampungan, serta memberikan kredit berupa uang untuk biaya pembangunan perkampungan.

Hingga Januari 1953 belum ada jawaban dari Pemerintah RI yang

²⁵ Johan Hardjo, *Ibid.* hal. 16.

²⁶ Yayasan Tanah Air itu sendiri berawal dari dua organisasi yang didirikan pada tahun 1947 yakni Kaum Tani Persatuan Indonesia (KTPI) dan Pergerakan Bangsa Indonesia Suriname (PBIS). Diantara dua organisasi tersebut, KTPI mendapat dukungan luas dari masyarakat Jawa di Suriname karena selain memiliki tujuan utama *mulih njowo* (pulang ke Jawa), orang itu juga dipimpin oleh orang-orang Jawa yang tidak duduk dalam struktur organisasi pemerintah. Namun dukungan orang Jawa terhadap KTPI akhirnya berkurang karena KTPI lebih mementingkan aspek politik semata dan utama untuk *mulih njowo* tidak pernah dirintis. Kenyataan inilah orang Jawa di Suriname berputar haluan dan memilih PBIS. Kemudian PBIS membentuk sebuah badan yang khusus menangani tentang kepelangan tersebut, yakni Komite Delegasi Indonesia (KDI). Kemudian para penasehat KDI menganjurkan agar KDI membentuk sebuah organisasi yang lebih jelas dengan anggaran dasar dan tujuan yang jelas. Maka pada tanggal 15 Oktober 1951 resmilah berdirinya Yayasan Tanah Air (YTA). Mengenai organisasi ini lebih lanjut lihat Hardjo, 1989.

²⁷ Koriun dan Idrus F. Shahab dalam Majalah *Tiras*, nomor 32, 5 September 1996 : C

²⁸ Johan Hardo, *Ibid.* hal. 24.

membuat warga dan para pengurus YTA resah. Kemudian pada Februari 1953 diadakan rapat YTA di Paramaribo, yang membicarakan tentang nasib mereka. Dalam rapat diusulkan agar YTA menghadap langsung ke Jakarta agar mendapat kejelasan dari Pemerintah RI. Mereka yang diutus adalah S.M.Hardjo, J.W.Kariodimedjo dan S.Djojoprajitno yang masing-masing adalah ketua, sekretaris dan bendahara. Mereka berangkat dari Paramaribo pada tanggal 4 Maret 1953.²⁹

Sesampainya di Jakarta, oleh Kementerian Luar Negeri, ketiga utusan tersebut diserahkan kepada Djawatan Transmigrasi Pusat, Ir. Tambunan. Mereka mendapat penjelasan dari Djawatan Transmigrasi bahwa segala sesuatu tentang kesiapan kepulauan di Indonesia sudah diatur oleh Djawatan Transmigrasi, tetapi karena di Jawa sudah tidak ada lahan kosong dan di Lampung telah dicadangkan sebagai daerah transmigrasi dari Jawa, maka Djawatan Transmigrasi mengusulkan sebidang tanah di Sumatera Tengah.

Pada bulan April 1953, rombongan berangkat bersama Djawatan Transmigrasi ke Sumatera Tengah di Bukit Tinggi. Mereka melakukan pembicaraan dengan Gubernur Roeslan Moelyohardjo³⁰ dan disepakati bahwa tanah tempat para *repatrian* tersebut terletak di Kenagarian Air Gadang Kecamatan Pasaman seluas 2.500 hektar. Rombongan tersebut kemudian berangkat ke Pasaman dan menemui *ninik mamak cerdik pandai* Kenagarian Air Gadang. Mereka antara lain Datuak Jolelo (Camat Pasaman), Sutan Laut Api

(Kepala Nagari Air Gadang) dan Sutan Bandaro Ali Imran (Koordinator Wedena). Diwakili Kepala Nagari dijelaskan, bahwa penduduk Nagari Air Gadang bersedia menerima penduduk pendatang dan akan dianggap sebagai anak kemenakan.

Kedatangan orang Jawa ke daerah Pasaman ini, kemudian diserahkan pula tanah untuk digarap. Penyerahan atas tanah tersebut dilakukan oleh *ninik mamak* yang ada di Wilayah Pasaman Kabupaten Pasaman Barat. *Ninik mamak* yang menyerahkan tanah kepada para transmigran tersebut yakni : (1) Sutan Laut Api, (2) Sutan Maindo, (3) Magek Putih, (4) Radja Mangkuto, (5) Sutan Pangaduan, (6) Datuak Radjo Sampono, (7) Datuak Muda Bumi, (8) Datuak Paduko Indo, (9) Datuak Paduko Indo, (10) Datuak Pandji Alam, (11) Datuak Sati, (12) Datuak Bantaro Raso, (13) Datuak Djalelo Garantau, (14) Datuak Djalolo St.Umpai, dan (15) Sutan Kebesar.³¹

Kemudian pada 25 April 1953, utusan tersebut menerima surat pernyataan tentang pemberian tanah seluas 2.500 hektar dari Nagari Air Gadang yang diberikan oleh Bupati Pasaman, Sjahboe'ddin Latif Datuak Siboengsoe. Adapun isi surat pernyataan tersebut adalah sebagai berikut:

- a) Tidak keberatan atas kedatangan rombongan dari Suriname yang terdiri dari Saudara S.M.Hardjo ketua, Saudara J.W. Kariodimedjo Sekretaris, dan Saudara S.Djojoprajitno Kassier / penulis dari jajasan "Ke Tanah Air" buat menindjau tempat2 untuk pemindahan

²⁹ Johan Hardjo, *Ibid* hal. 33.

³⁰ Gubernur Roeslan Moelyohardjo merupakan gubernur Sumatera Tengah dari Jawa. Dia juga merupakan orang Masjumi. Menurut cerita begitu dia mampu membawakan diri layaknya pemimpin Minang sendiri, hingga namanya diplesetkan menjadi "Roeslan Malin Maradjo". Lebih lanjut lihat Hasril Chaniago dan Khairul Jasmi, *Brigadir Jenderal Polisi Kaharoe'ddin Datuak Rangkyo Basa*. (Jakarta : Sinar Harapan, 1998). hal. 211.

³¹ *Surat Penjerahan tanah* oleh *ninik mamak* di wilayah Pasaman Kabupaten Pasaman Barat tahun 1953

bangsa Indonesia dari Suriname ke Kabupaten Pasaman.

- b) Tidak keberatan buat menempatkan bangsa Indonesia dari Suriname sebagai transmigran [ter] dalam Kabupaten Pasaman jaitu diatas tanah seluas kira2 2500 HA antara Batang Lingkin dan Batang Umpai di daerah pangairan Batang Tongar sebanyak 300 keluarga (1000 orang) buat pertama kali.

Setelah dilakukan penyerahan tanah kepada para transmigran maka dilakukanlah pembukaan perkampungan bagi mereka. Khusus pembukaan perkampungan *repatriation* Suriname, ditangani oleh Yayasan Tanah Air (YTA) dengan membentuk divisi-divisi kerja yang bertujuan agar perencanaan kerja per bidang tidak tumpang tindih. Divisi-divisi itu adalah sebagai berikut : (1) S.M. Hardjo sebagai ketua YTA langsung menjadi pimpinan proyek pembukaan perkampungan. (2). F. N . S o e m o p a w i r o sebagai administrator, urusan tata usaha serta urusan pendidikan dan pengajaran. (3) Doerat sebagai kepala urusan penyelenggaraan pekerjaan bidang pertanian, perikanan dan pembibitan. (4). L.Sirtja sebagai kepala urusan perdagangan, *took*, gudang dan *krani*. (5) Koesman Soekiman sebagai kepala urusan pusat penggergajian kayu. (6) M.Bledoeg sebagai kepala urusan bidang bengkel, kendaraan bermotor dan listrik. (7) Parmin sebagai kepala pembangunan rumah dan bangunan. (8)

A.J. Senawi sebagai kepala urusan kesehatan. (9) S.Poentjopawiro sebagai kepala urusan keamanan kampung yang membawahi bidang pendataan rumah dan urusan antar warga. (10) Soeratman sebagai kepala urusan admistrasi yang membawahi bidang pembukaan umum, keuangan, honor pengurus, *krani*, ekspedisi, pos dan juru ketik

Ada tiga faktor pokok yang memungkinkan mereka ditempatkan di Pasaman Barat, *pertama* daerahnya yang relatif luas. *Kedua*, penduduknya yang relatif jarang. *Ketiga*, pada awalnya ada semacam kesediaan dari penduduk setempat sendiri menerima mereka, dengan menyerahkan tanah pusaka (tanah *ulayat*) mereka sendiri untuk keperluan transmigrasi, namun akhirnya penduduk setempat merasa keberatan atas keberadaan penduduk pendatang (para transmigran). Sampai tahun 1968 tidak kurang dari 38.000 HA tanah *ulayat* yang telah diserahkan oleh *ninik mamak*/pemuka masyarakat setempat untuk keperluan transmigrasi.³²

Kedatangan orang Jawa ke daerah Pasaman memberi warna tersendiri bagi daerah tersebut. Sebab sebelum kedatangan orang Jawa, orang Tapanuli (dalam hal ini Batak Mandailing) dan Minangkabau, sebelumnya sudah menempati daerah tersebut. Sampai tahun 1974, jumlah orang Jawa di Pasaman sebanyak 12,799 jiwa orang. Jumlah ini menempati urutan ketiga setelah etnik Minangkabau dan Batak. Untuk lebih jelasnya lihat tabel berikut ini:

³² Kantor Jawatan Transmigrasi, *Laporan Transmigrasi di Kabupaten Pasaman* tahun 1968.

Tabel : Komposisi penduduk menurut sukubangsa di Pasaman ,1974

| No | Kecamatan | Minangkabau | | Batak | | Jawa | | Lain-lain | | Total | |
|----|------------------|-------------|------|--------|------|--------|------|-----------|-----|---------|-----|
| | | N | % | N | % | N | % | N | % | N | % |
| 1 | Sungai Beremas | 13.014 | 48,8 | 10.087 | 37,8 | 2.927 | 11,0 | 651 | 2,4 | 26.679 | 100 |
| 2 | Lembah Melintang | 13.332 | 37,9 | 21.536 | 61,2 | 345 | 1,0 | - | - | 35,213 | 100 |
| 3 | Talamau | 21.481 | 47,1 | 24.164 | 52,9 | - | - | - | - | 45,645 | 100 |
| 4 | Pasaman | 43.264 | 80,7 | 793 | 1,5 | 9.527 | 17,8 | - | - | 53,584 | 100 |
| 5 | Pasaman Barat | 91.091 | 56,5 | 56.580 | 35,1 | 12,799 | 8,0 | 651 | 0,4 | 161.121 | 100 |

Sumber : Sub Direktorat Kesejahteraan Rakjat, Pemerintahan Daerah Kabupaten Pasaman, 1974.

Adat istiadat Jawa yang dibawa para *repatrian* dari Suriname ke Pasaman, banyak yang sudah terpengaruh oleh budaya lain selama di Suriname. Bahasa Jawa misalnya, sudah terpengaruh bahasa *taki-taki*, bahasa Negro Suriname, meski hanya beberapa kata.³³ Begitu juga dengan kesenian, seperti lagu-lagu Jawa sudah dicampuri lagu-lagu Suriname dan berkembangnya pesta dansa di kalangan muda-mudi. Kebanyakan dari *repatrian* itu tidak bisa berbahasa Indonesia, hanya beberapa orang yang bisa, itupun tidak lancar. Mereka adalah pengurus YTA (Yayasan Tanah Air) yang beberapa kali datang ke Indonesia, pada waktu mereka masih di Suriname untuk melakukan urusan kepulangan. Mereka lebih fasih berbahasa Jawa dan Belanda.

Selama di Pasaman, dengan dibukanya sekolah, kemudian diajarkan memakai bahasa Indonesia di kalangan anak-anak. Orang-orang tua dan dewasa yang tidak bisa berbahasa Indonesia, juga diajarkan dalam kesempatan pertemuan-pertemuan di balai pertemuan. Hal ini dilakukan agar mereka bisa berhubungan dengan masyarakat Air Gadang yang meskipun berbahasa Minangkabau, tetapi bisa berbahasa Indonesia. Mula-mula, banyak *repatrian* yang tidak bisa

berkomunikasi dengan penduduk setempat karena tidak memiliki bahasa pengantar yang bisa dipahami oleh kedua budaya tersebut. Akan tetapi, lama kelamaan terjadi komunikasi, karena para *repatrian* berusaha belajar secara formal maupun pergaulan sehari-hari, baik bahasa Indonesia maupun Minangkabau.

Penutup

Saat ini, antara orang Jawa dengan orang Minangkabau, dan etnis lainnya sangat tipis perbedaannya, karena mereka telah menyatu. *Orang Pasaman*, begitulah yang mungkin akan kita dengar bila menanyakan asal mereka. Bukan lagi menyebut orang Jawa atau orang Minangkabau atau etnis lainnya namun tetap *orang Pasaman*. Inilah bentuk akulturasi yang terjadi di *rantau* Minangkabau tersebut. Akulturasi yang berakar pada masa lalu, tumbuh, dan lestari sampai sekarang ini.

Ada beberapa wadah ke arah akulturasi, antara lain yaitu pasar. Fungsi pasar di samping sebagai tempat terjadinya transaksi antara penjual dan pembeli juga berfungsi sebagai tempat berlangsungnya pertemuan dengan kerabat yang berjauhan tempat tinggal, kenalan yang sudah lama tidak bertemu, menambah pergaulan, tempat mendapatkan nafkah dan lain sebagainya. Di pasar terdapat bermacam-macam orang, baik dari

³³ Mengenai beberapa gaya bahasa dan logat bahasa Jawa lebih lanjut lihat Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa*. (Jakarta : Balai Pustaka : 1994). hal. 21-23.

lapisan bawah sampai lapisan yang paling tinggi kedudukannya dalam masyarakat, petani, saudagar, nelayan, pegawai negeri, pengusaha dan lain sebagainya. Mereka berbaur dalam suasana hiruk pikuk, tawar menawar, promosi dan lain-lain.

Kawin campuran yang terjadi antara etnik yang berlainan, tentu membawa perubahan dari masing-masing etnik terutama menyangkut keyakinan dan nilai budaya yang dianut oleh masyarakat dan juga memperluas jaringan kekerabatan. Dapat dikatakan perkawinan campuran adalah bagian dari

terjadinya intergrasi. Perkawinan adalah ikatan yang sah antara laki-laki dengan perempuan dalam bentuk rumah tangga atau keluarga yang nantinya akan melibatkan kerabat masing-masing.

Akibat terjadinya perkawinan campuran dalam masyarakat yang polietnik membuat keyakinan penduduk bahwa tidak ada lagi perbedaan etnik, berguna untuk menghilangkan stereotype etnik yang negatif terhadap etnik lain. Akibat adanya perkawinan campuran melahirkan rasa persaudaraan, persatuan, kebersamaan antar etnik semakin kuat.

Daftar Pustaka

Arsip, Surat Kabar, dan Majalah

Departement en Economiche Zaken dalam *Central Kantoer voor Statistiek, Landbaouwexport gewessen 1938-1940.*

Laporan Umum Jajasan Tanah Air Tahun 1954, Lingkin Baru (Tongar) 15 Mei 1955.

Kantor Jawatan Transmigrasi, *Laporan Transmigrasi di Kabupaten Pasaman tahun 1968.*

Oetoesan Minangkabau : Sasaran Penghoeloe Medan Ra'jat. tahun 5. nomor 1. 27 Maret 1939

Oetoesan Minangkabau : Sasaran Penghoeloe Medan Ra'jat. tanggal 27 Maret 1939. Nomor 1 Tahun ke 5.

Soeara Minangkabau tahun 1 nomor 1 Agustus 1938

Surat Penjerahan tanah oleh ninik mamak di wilayah Pasaman Kabupaten Pasaman Barat tahun 1953

Tiras, nomor 32, 5 September 1996.

Verslag van de Kamer van Koophandel en nijverheid te Padang over het jaar 1929.

Verslag van de Kamer van Koophandel en Nijverheid te Padang, tahun 1927-1936, dan Handboek voor Cultuuren Handelsondernemingen in Nederlandsch-Indie 1936. Amsterdam : De Bussy, 1936.

Warta Caltex nomor.34 tahun 1993.

Buku, Skripsi, Tesis dan Makalah

- Asfahrizal, 1996. Sejarah perkebunan kelapa sawit Ophir dari onderneming hingga perkebunan inti rakyat di Pasaman Sumatera Barat. *Skripsi*. Padang : Fakultas Sastra Universitas Andalas.
- Amir Syarifuddin, 1984. *Pelaksanaan hukum kewarisan Islam dalam lingkungan adat Minangkabau*. Jakarta : Gunung Agung.
- Both, Anne, dkk, 1988. *Sejarah Ekonomi Indonesia*. Jakarta : LP3ES.
- Breman, Jan, 1986. *Penguasaan Tanah dan Tenaga Kerja : Jawa di Masa Kolonial*. Jakarta : LP3ES.
- Hasril Chaniago dan Khairul Jasmi, 1998, *Brigadir Jenderal Polisi Kaharoeddin Datuak Rangkyo Basa*. Jakarta : Sinar Harapan.
- Gusti Asnan, 2003. *Kamus sejarah Minangkabau*. Padang: Pusat Pengkajian Islam dan Minangkabau. Padang : PPIM.
- Haryo, S. Martodirjo, 1975. "Pola transmigrasi dan rencana pembangunan daerah di Pasaman Barat". Sumatera Barat : Kertas Kerja dalam *Seminar LTA-16*, 1 Februari 1975 di Bukit Tinggi.
- Joan Hardjono (Penyunting), 1981. Hardjono, Joan (Penyunting), *Transmigrasi : Dari Kolonisasi Sampai Swakarsa*. Jakarta : Gramedia.
- Koentjaraningrat, 1994, *Kebudayaan Jawa*. Jakarta : Balai Pustaka.
- Lindayanti, 1995, "Perkebunan Karet Rakyat di Jambi 1920-1928 : Aspek Sosial Ekonomi" dalam *Sejarah 5*. Jakarta : MSI dan Gramedia.
- Mestika Zed, 1981, "Melayu kopi daun : Eksploitasi kolonial dalam Sistem Tanaman Paksa Kopi di Minangkabau Sumatera Barat (1847-1908)". *Thesis*. (Jakarta : Pascasarjana Bidang Studi Ilmu Sejarah Indonesia Pengkhususan Sejarah Indonesia Universitas Indonesia.
- Nagazumi, Akira, (Penyunting), 1986, *Indonesia dalam Kajian Sarjana Jepang : Perubahan Sosial-Ekonomi Abad XIX dan XX dan Berbagai Aspek Nasionalisme Indonesia*. Jakarta : Yayasan Obor Indonesia.
- Pelzer, Karl J. 1985. *Toeang Keboen dan Petani : Politik Kolonial dan Perjuangan Agraria di Sumatera Timur 1863-1947*. Jakarta : Sinar Harapan.
- Sartono Kartodirdjo, 1990. *Pengantar Sejarah Indonesia Baru : Sejarah Pergerakan Nasional dari Kolonialisme Sampai Nasionalisme*. Jakarta : Gramedia.
- Siswono Yudohusodo, 1983. *Transmigrasi : Kebutuhan Negara Kepulauan Berpenduduk Heterogen dengan Persebaran yang Timpang*. Jakarta : Jurnalindo Aksara Grafika.
- Wilhelm, Donald, 1981. *Indonesia Bangkit*. Jakarta : Universitas Indonesia Press.

MACAM-MACAM BENTUK RUMAH KOMUNITAS USING DESA KEMIREN BANYUWANGI

Siti Munawaroh

Abstrak

Banyuwangi merupakan kabupaten yang terletak di ujung paling timur provinsi Jawa Timur. Di sebelah utara, Banyuwangi berbatasan dengan Kabupaten Situbondo, di sebelah barat Kabupaten Jember dan Bondowoso, sebelah timur Selat Bali dan di sebelah selatan berbatasan dengan Samudra Hindia. Banyuwangi didiami oleh berbagai suku daerah salah satunya adalah suku Using. Suku Using ini merupakan suku yang terbanyak dari suku-suku yang ada, dari lima “kultur” area yang terdapat di Jawa Timur. Suku Using dan suku asli Banyuwangi, tersebar di 9 kecamatan yakni Kecamatan Banyuwangi, Giri, Glagah, Kabat, Rogojampi, Songgon, Singajuruh, Cluring, dan Kecamatan Glagah. Banyuwangi selain terdapat berbagai suku juga memiliki keanekaragaman wisata alam, seni, adat-istiadat atau tradisi dan budaya. Hasil budaya masyarakat Using, salah satunya adalah bentuk rumah. Rumah merupakan unsur kebudayaan yang tumbuh dan berkembang bersama pertumbuhan sukubangsa dan diwariskan secara turun temurun. Ada empat macam bentuk rumah suku Using yaitu corocrogan, baresan, tikel balung, dan gawel atau serangan. Filosofi dari bentuk-bentuk rumah ini adalah memiliki nilai penting untuk mengembalikan watak bangsa, yakni sesuai dengan falsafah Pancasila. Bentuk-bentuk rumah masyarakat Using merupakan peninggalan lama yang sampai kini masih dilestarikan. Keanekaragaman atau kekayaan budaya ini merupakan salah satu mahkota yang dipelihara sebagai modal pembangunan bidang pariwisata di Desa Kemiren yang dijadikan Desa Wisata Using di Banyuwangi.

Kata kunci: Masyarakat Using-Bentuk rumah-Tata ruang

PENDAHULUAN

Indonesia dikenal sebagai negara yang multietnik dan multikultur. Sebagai negara yang memiliki anekaragam etnik dan budaya ini dapat dilihat dari adanya berbagai sukubangsa dan budaya yang tersebar di seluruh kepulauan Nusantara. Tercatat di Indonesia ada 17.500 pulau dan ini merupakan sebuah negara kepulauan terbesar di dunia dan dihuni oleh 931 kelompok etnik atau

sukubangsa, mulai dari Aceh di Sumatra sampai Asmat di Papua.¹ Masing-masing kelompok etnis atau sukubangsa ini memiliki identitas budaya sendiri-sendiri termasuk masyarakat Using di Banyuwangi.

Masyarakat Using yang berdiam di Kabupaten Banyuwangi ini memiliki bahasa tersendiri dan menyebar di 9 kecamatan dari 24 kecamatan yang ada. Sembilan kecamatan ini adalah

¹ Drs. Yoseph Yopi Taum, M.Hum. 'Wawasan Kebangsaan dan Prespektif Budaya'. *Makalah Dialog Budaya Daerah “Merumuskan Kembali Wawasan Kebangsaan”*, (Yogyakarta: 18-19 April,2007),hal 1

Banyuwangi, Giri, Glagah, Kabat, Rogojampi, Songgon, Singajuruh, Cluring, dan Kecamatan Glagah.² Sebagai salah satu suku yang mewarnai keanekaragaman budaya bangsa, masyarakat Using mempunyai berbagai macam tradisi yang hingga kini masih tetap dilestarikan. Sehubungan dengan itu maka dalam kesempatan ini akan diungkap salah satu hasil budaya masyarakat Using Banyuwangi berupa rumah yang merupakan wujud kebudayaan fisik.

Rumah merupakan satu di antara kebutuhan hidup yang utama bagi manusia di samping kebutuhan sandang dan pangan. Oleh karena itu, setiap manusia tentu akan membutuhkan rumah sebagai tempat tinggalnya dan sebagai tempat berlindung dari ancaman alam. Di samping itu dalam perkembangannya, rumah selalu mengalami pergeseran, dengan melalui suatu proses panjang akan mengalami perubahan bentuk dan sistem pembuatannya. Hal ini disebabkan adanya perubahan kebudayaan, dan pada umumnya adalah adanya perubahan karena teknologi. Dalam arti, bahwa semua itu terbawa oleh suatu proses perubahan kebudayaan yang dialami manusia. Pengetahuan manusia berubah dari tingkat yang sederhana ke tingkat yang lebih rumit atau sempurna. Dengan pengetahuan yang makin sempurna ini, manusia berusaha melengkapi kebutuhan hidupnya yang relatif secara maksimal. Termasuk didalamnya usaha melengkapi kebutuhan akan rumah.

Masyarakat Using menyebut rumah sama dengan pribadi yang memilikinya.³ Seperti lingkungan rumah tempat tinggal

kumuh atau kotor menunjukkan orangnya *keset* atau malas, juga pintu serta jendela sangat jarang di buka, di sini menunjukkan bahwa penghuni rumah tersebut tidak senang bila ada orang yang datang atau bermain. Rumah keadaan bersih juga melambangkan kebersihan dalam hati si penghuninya. Oleh sebab itu, dalam mendirikan rumah pun tidak begitu saja terjadi tetapi akan memperhitungkan nilai-nilai psikologis dan spiritual, sehingga rumah akan memberikan kebahagiaan lahir batin bagi pemilik atau penghuninya. Rumah yang dibuat secara sempurna berdasarkan norma-norma tertentu dianggap sebagai memiliki wahyu, sehingga sangat penting fungsi rumah sebagai tempat tinggal. Karena begitu pentingnya arti rumah sebagai tempat tinggal, maka dalam mendirikannya pun harus memiliki konsep-konsep yang diperhatikan dan diperhitungkan secara seksama, cermat dan teliti.⁴

Masyarakat Using Banyuwangi memiliki kepercayaan bahwa rumah mempunyai arti tersendiri dalam kehidupannya. Hal ini dapat dipahami kalau kita melihat bentuk, bagian, dan fungsi bagian-bagian rumah. Masyarakat Using pada saat menentukan untuk mendirikan bangunan rumah selalu mempertimbangkan tiga masalah, pertama di mana bangunan rumah itu akan didirikan, kedua bahan-bahan yang akan digunakan dan ketiga saat kapan sebaiknya dimulai pekerjaan mendirikan bangunan.

Bentuk-Bentuk Rumah

Bentuk bangunan rumah masyarakat Using ada empat macam

² Ayu Sutarto. Sekilas Tentang Masyarakat Using, *Makalah* disampaikan dalam kegiatan Jelajah Budaya. (Yogyakarta: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, Tahun 2006), hal 2

³ Wawancara dengan Bapak Serad pada tanggal 6 Mei 2007

⁴ Wibowo,dkk. *Arsitektur Rumah Tradisional DIY*.(Jakarta:Depdikbud, CV.Pialams Permai, tahun 1998), hal 87

yaitu bentuk *corocrogan*, *baresan*, *tikel balung*, dan *gawel* atau *serangan*.⁵ Bentuk rumah yang ada ini walaupun teknologi semakin canggih masih bertahan, hal ini karena Desa Kemiren merupakan Desa Wisata Using di Kabupaten Banyuwangi sehingga dilakukan inventarisasi, pencatatan dan dokumentasi. Pada dasarnya ke empat bentuk rumah tersebut adalah merupakan bentuk kampung hanya pemberian nama memakai istilah lokal atau daerah setempat saja. Ke empat bentuk rumah yang membedakan adalah jumlah *rap* atau atap dan strata sosial dari penghuninya.⁶

Corocrogan

Bentuk *corocrogan* adalah rumah bentuk kampung yang memiliki jumlah *rap* atau atap 2, yang masing-masing sisinya sama besar yang dipersatukan dengan “suwunan” atau *molo* dengan sudut kemiringan kurang lebih 45 derajat. Bangunan pokoknya terdiri dari tiang-tiang yang jumlahnya genap yakni sebanyak 4 buah. Dikatakan *corocrogan*, karena diharapkan penghuni rumah itu sudah cocok satu sama lain, baik sifat maupun agamanya yang sepaham.

Bentuk *corocrogan* ini pada umumnya dimiliki oleh keluarga-keluarga yang baru saja berumah tangga atau menikah dan merupakan bangunan pertama yang mereka pakai untuk berlindung dari gangguan angin, dingin, panas matahari dan hujan. Orang yang sudah berumah tangga atau menikah harus bisa mengatur rumah tangga sendiri. Selain bisa mengatur rumah tangga harus bisa pula hidup sendiri dan memisahkan diri dengan orang tua,

karena di sini merupakan proses mempertahankan eksistensinya melalui sebuah perkawinan.⁷

Bentuk rumah *corocrogan* sangat sederhana, yakni hanya ada satu ruang keluarga dan satu ruang tidur. Kesederhanaan rumah ini terlihat juga pada dindingnya, dan pada umumnya terbuat dari *gedheg* (bambu) begitu juga penyekat kamar-kamarnya, serta tidak ada jendela. Kemudian untuk tiang-tiangnya ada pula yang dibuat dari bambu namun ada juga dari kayu sesuai dengan kemampuan. Selanjutnya untuk alas penyangga tiang-tiang utama, masyarakat setempat menyebutnya dengan istilah *ubek* atau *obak* yakni ditanamkan batu hitam yang ukurannya besar.

Baresan

Bentuk rumah yang dinamakan *baresan* pada masyarakat Using memiliki *rap* tiga atau beratap tiga. Bangunan pokoknya terdiri dari tiang-tiang yang jumlahnya genap yakni sebanyak 6 buah terdiri dari 4 buah tiang untuk bangunan induk dan 2 buah tiang untuk tambahan (*emperan*) dan tiang ini lebih pendek. Masyarakat Using memiliki kepercayaan bahwa rumah yang berbetuk *baresan* ini melambangkan yang mempunyai rumah sudah *beres* atau sudah mapan. *Beres* dalam artian sudah memiliki anak, hidup selalu rukun serta memiliki pekerjaan, walaupun ada yang sudah mampu, belum mampu, dan kurang mampu.

Bentuk rumah *baresan* ini lebih luas dibandingkan dengan rumah berbentuk *corocrogan* karena ada tambahan *emperan* atau *emper*. *Emperan* ini bisa di

⁵ Aekanu Hariyano. *A Banyuwangi Cultural Dialogue Gesah Seni & Budaya Banyuwangi*. (Banyuwangi: Dewan Kesenian Blambangan, 2006), hal:11.

⁶ Siti Munawaroh. *Konsep Tata Ruang Rumah Masyarakat Using*. (Yogyakarta: Laporan Penelitian BPSNT,2007), hal:28.

⁷ *Ibid.*, hal 30

bangun atau diletakkan di depan atau di belakang. Kalau di bagian depan pada umumnya difungsikan sebagai ruang tamu dan untuk berkumpul keluarga, sedangkan *emperan* yang diletakkan di bagian belakang ada yang digunakan sebagai kamar tidur, dapur, kamar mandi, gudang, dan lain sebagainya.

Tikel balung

Rumah yang berbetuk *tikel balung* ini adalah memiliki *rap* yang berjumlah empat atau beratap empat. Bangunan pokoknya terdiri dari tiang-tiang yang jumlahnya genap yakni sebanyak 8 buah yang terdiri dari 4 tiang bangunan induk dan 2 buah tiang tambahan depan dan 2 tiang belakang. Kepercayaan masyarakat Using, bentuk rumah ini melambangkan bahwa rumah tangga yang menempatnya sudah mantap dan sudah bahagia. Hal ini karena untuk memiliki rumah berbentuk *tikel balung* ini penghuni harus melalui jalan yang bertikel-tikel atau berkelok-kelok dan mereka mampu menghadapinya dari berbagai cobaan, halangan maupun rintangan.

Rumah *tikel balung* juga melambangkan status yang paling tinggi, hal ini karena memiliki bangunan rumah yang cukup luas dan bangunan rumahnya besar dibandingkan dengan *cocrogan* maupun *baresan*. Pada umumnya pemilik rumah *tikel balung* ini adalah orang kaya, karena banyak mempergunakan materi kayu dalam bangunannya serta memiliki banyak ruangan. Seperti bahan untuk *ubek/umpak*, *soko gede*, *soko tepas* untuk *emperan*, *jahit pendek*, *lambang pingkul*, *ander*, *ampik-ampik*, *jahit pandowo*, *pilare*, *suwunan*, *gelandar*, maupun *tanding*.

Gawel atau Serangan

Rumah yang berbentuk *gawel* atau *serangan* sebetulnya adalah merupakan perkembangan dari tipe rumah kampung atau *corocrogan*, bisa dikatakan rumah tipe *gawel* atau *serangan* ini sudah lebih modern karena perkembangan teknologi sehingga sudah dapat dikatakan maju selangkah dari bentuk-bentuk yang lainnya. Model bentuk rumah *gawel* atau *serangan* ini ada dua yaitu *gawel malang* dan *gawel mujur*, sehingga lokasi tanah lebih luas dan rumah lebih besar serta memiliki ruang yang cukup lengkap. *Gawel* berasal dari bahasa Belanda yang berarti orang banyak.⁸ Masyarakat Using Banyuwangi yang memiliki bentuk rumah *gawel* atau *serangan* dikatakan lebih maju, bagus hal ini karena selain kuat (kondisi semua bangunan yang ada adalah permanen yakni diperkuat dengan semen). Selain kuat, luas, bentuk rumah tipe ini lebih bagus, memiliki tata ruang yang jelas. Pada umumnya pemilik bentuk rumah *gawel* ekonominya sudah mapan. Masyarakat yang bersangkutan pintar, menjadi pegawai, baik swasta maupun negeri, dan sering atau pernah keluar kota (berpengalaman) atau berwawasan luas.

Tata Ruang dan Bagian-bagian

Tata ruang rumah masyarakat Using seperti pada umumnya masyarakat lainnya. Namun untuk besar kecilnya rumah, bentuk rumah, dan tata ruang tergantung dengan jumlah keluarga yang tinggal. Apabila jumlah keluarga banyak maka jumlah ruangan (kamar) yang dibuat menyesuaikan, namun tetap terbagi atas tiga bagian yakni bagian depan, bagian tengah, dan bagian belakang. Adapun filosofi dari penataan ruang ini adalah memperlihatkan corak tersendiri sesuai dengan norma-norma,

⁸ Pigeoud. *Nederlan Ds: Javaans Handwer Den Boek*. (Batavia: Bij J.G. Wolters UI Tgever MaaTschappij Graningen,1984), hal. 65.

fungsi, kebutuhan dan selaras dengan tempat serta kondisi lingkungan. Kesemuanya itu intinya adalah untuk menuju kebaikan, keselamatan, kemakmuran, dan kesejahteraan.

Rumah bentuk *corocrogan* di bagian depan adalah ruangan *bale* dan di ruangan ini pula ada yang masih diberi sekat dengan kain atau almari yakni sebelah kanan difungsikan untuk tamu dan kiri sebagai kamar tidur anak atau ruang keluarga. Ruang keluarga di sebelah kiri, ini dimaksudkan kalau ada tamu agar tidak terganggu dan tidak mengetahui isi dalam rumah. Ruang tamu diletakkan di sebelah kanan yakni untuk menghormati tamu sehingga tamu begitu masuk bisa langsung dipersilahkan duduk. Sedangkan bagian tengah atau *jerumah* difungsikan untuk kamar tidur, sebelah kanan orang tua dan kiri untuk anak atau sebaliknya di depan untuk ruang orang tua dan belakang si anak. Sementara bagian belakang untuk dapur, dan gudang. Pada umumnya masyarakat Using tidak memiliki WC, kamar mandi/*kulah*, karena mereka mandi dan mencuci pergi ke *sumber* dan buang air besar ke sungai.

Rumah *baresan*, bentuk rumah ini pembagian ruangan hampir sama dengan *corocrogan* hanya lebih luas karena ada tambahan *emperan*. Biasanya *emperan* apabila berada di depan difungsikan untuk *bale jobo* yaitu sebagai ruang tamu dan di sebelah kanannya ada *dipan* besar atau *planco* dan untuk tamu bila menginap atau istirahat, sedang di sebelah kiri diletakkan meja kursi tamu. Tempat tamu laki-laki dan perempuan dipisahkan, bukan karena laki-laki dan perempuan tempatnya harus pisah, tetapi lebih disebabkan bahan obrolan akan beda. Bila *emperan* diletakkan di belakang biasanya masyarakat Using memfungsikan untuk dapur, gudang dan

kamar tidur anak. Ruang tidur anak letaknya di belakang, ini dimaksudkan apabila ada tamu dan bila anak akan pergi orang tua bisa mengawasi. Sedangkan bagian tengah untuk ruang tidur orang tua, anak, dan juga difungsikan untuk ruang keluarga.

Kemudian bentuk *tikel balung*, *gawel* atau *serangan*, bentuk tipe ini tata ruangnya juga seperti tipe rumah yang lainnya yaitu ada bagian depan, tengah, dan belakang. Tipe rumah ini cukup besar dan penghuni rumah ini ekonomi sudah mapan, karena bahan materialnya cukup banyak, sehingga sesuai namanya *tikel balung*, karena semua itu di peroleh dari kesabaran, ketelatenan dan berliku-liku cobaan. Tata ruangnya *bale jobo*, digunakan untuk ruang tamu, di sini ada *amben* atau *planco* atau *dipan* besar yang diperuntukkan tamu untuk duduk serta berbincang-bincang dengan tuan rumah dan sebelah kiri ada meja kursi. Kedalam lagi (masih *bale jobo*) ada *planco* untuk tempat tidur tamu, bila menginap. Kemudian di belakang *planco* ini (*jerumah*) tetapi di depan diberi sekat *seketsel* atau almari yang di *jejer-jejer* digunakan untuk tempat tidur anak laki-laki atau perempuan. Menurutny bila ada tamu maka yang pertama kali menemui dan mempersilahkan duduk adalah anak, kemudian anak baru masuk (*jerumah*) menemui orang tua. Bagian tengah atau *jerumah* yaitu khusus difungsikan untuk tempat tidur orang tua dan sampai sekarang masih ada. Maksudnya *jerumah* di sini khusus orang tua, dan anak tidak boleh apalagi orang lain.

Kemudian bagian belakang difungsikan untuk dapur, gudang dan kamar mandi. Pada tipe *tikel balung* bagian atap terpisah dengan rumah, sehingga bila ke dapur dan kamar mandi harus ke luar rumah. Tetapi ada yang

hanya terpisah dengan *longkangan* atau ruang terbuka antara rumah (*jerumah* dan dapur), namun kelihatan dari luar dan masih di dalam. *Longkangan* ini ada yang difungsikan untuk jemuran hasil pertanian atau jemuran pakaian, ini dimaksudkan agar tidak dimakan ayam.

Konsep-konsep tata ruang rumah masyarakat Using memiliki berbagai pertimbangan-pertimbangan tersendiri yang bersifat mistis dan penalaran yang cukup demi kebaikan, keselamatan, kemakmuran, dan kesejahteraan. Misalnya ruang bagian depan sebagai ruang tamu hal ini karena pada umumnya tamu mengetuk pintu dari depan. Kemudian ruang tengah atau *jerumah* untuk tempat tidur, menurutnya supaya kalau ke depan (ruang tamu) lebih dekat serta kalau ada tamu mudah mendengar dan bila ke ruang belakang juga dekat. Di samping itu ruang tidur di tengah memberikan kesan supaya aman dan nyaman. Selanjutnya dapur dan kamar mandi, gudang diletakkan di bagian ruang belakang, hal ini karena di anggap barang-barang yang ada adalah barang kotor atau tidak enak dilihat sehingga diletakkan di bagian belakang. Selain itu, bila sedang memasak tidak terlihat orang maupun tamu yang datang. Ternyata tata ruang tersebut di atas oleh masyarakat Using masih dianggap perlu hingga sekarang, walaupun sudah ada rumah yang berbetuk modern atau masyarakat setempat menyebutnya dengan bentuk *gawel* atau *serangan*.

Pemilihan Tempat

Pemilihan tempat atau bangunan rumah masyarakat Using juga memiliki konsep. Konsep mereka dengan melalui *wangsit* atau semedi, di samping memikirkan berapa jumlah anak, luas lahan, kondisi lahan, pemilik atau yang

menempati dan juga pendapat dari orang tua atau *sesepuh*. Masyarakat Using dalam pemilihan tempat juga mengacu pada konsep dan teori Kamajaya,⁹ walaupun sudah ada suatu pergeseran nilai, namun mereka masih sangat hati-hati untuk menentukannya.

Ada beberapa istilah atau ciri-ciri jenis tanah dan macam-macam tanah yang baik untuk mendirikan suatu rumah. Tanah yang baik misalnya *gasik* yaitu tanah yang tidak berlumpur dalam musim penghujan dan tidak *nelo* dalam musim kemarau, *eloh* yaitu tanah yang gemuk, *nyujungan* yaitu strategis, *ayem* yaitu tenteram, dan *lempar* yaitu tanah yang luas serta rata. Masih menurut Mangoenhardjo bahwa macam-macam tanah yang baik seperti Siti Bathara yaitu tanah yang miring ke arah utara, penghuninya banyak rejeki dan suka dermawan, Siti Bathari yaitu tanah yang miring ke arah selatan, penghuninya akan dicintai oleh tetangga dan senantiasa siap sedia untuk memberi pertolongan. Selajutnya Siti Sri Kamumule yaitu tanah yang letaknya di tepi sungai, artinya penghuninya tidak kekurangan sandang pangan, Siti Arjuna Wiwaha yaitu penghuninya akan mujur usahanya.

Masyarakat Using selain mengacu konsep tersebut di atas juga memiliki kepercayaan dan keyakinan serta pedoman bahwa ada tempat-tempat yang dianggap baik dan kurang baik atau bahkan tidak baik sama sekali untuk tempat dibangun rumah. Tempat yang diyakini sebagai bangunan rumah yang tidak baik sama sekali adalah tanah yang penuh dengan gangguan *gaib* yang di sebut “wingit”, “angker”, dan “sangar”. Tempat tersebut misalnya bekas untuk gantung diri hingga meninggal. Mereka percaya, tanah di situ bila didirikan suatu

⁹ Kamajaya. *Almanak Dewi Sri*. (Yogyakarta: U.P Indonesia, Tahun 1976), hal. 395

bangunan rumah, kelak yang menempati akan dibayang-bayangi oleh orang yang gantung diri tersebut. Selain itu, masyarakat Using percaya juga tanah bekas kuburan istilah setempat *dhandang kukulungan* juga tidak baik, masyarakat Using percaya yang menempati hidupnya tidak akan tenteram dan mudah terserang berbagai macam penyakit atau sakit-sakitan.

Selain pemilihan tempat, diperhitungkan pula hari atau *neptu*, agar jangan sampai dikemudian hari yang menempati mengalami nasib yang tidak diinginkan dalam hidupnya. Bahkan dalam menentukan harinya pun tidak boleh sembarangan. Masyarakat Using pada umumnya berdasarkan patokan perhitungan hari dan *neptu* yaitu hari dan *pasaran* calon penghuni rumah. *Neptu* ini ada lima yaitu *kerto*, *soyo*, *candi*, *rogoh*, dan *sempoyong*.¹⁰ Ternyata kelima *neptu* ini pun dianggap tidak semua baik, *neptu* yang baik untuk menentukan kapan dimulainya pembangunan rumah yaitu *kerto* dan *candi*, karena *neptu* ini memiliki angka yang berjumlah 13. *Kerto* dipercayai keluarga yang menempati tidak akan ada suatu halangan (selamat), sedangkan *candi* dipercayai oleh masyarakat Using dihormati. Selain itu, *neptu candi* diibaratkan seperti gunung yang berdiri tegak sehingga diharapkan bagi yang menempati rumah mendapatkan keselamatan dan selalu rukun sampai kakek-nenek.

Sementara untuk *neptu soyo*, *rogoh*, dan *sempoyong* tidak baik untuk memulai suatu kegiatan, hal ini karena *neptu* tersebut jumlahnya bukan 13, yakni *soyo* memiliki jumlah angka 11, *rogoh* 14 yang dipercayai memiliki sifat sering kecurian, dan *sempoyong* hanya

memiliki jumlah angka 5 yang dipercayai banyak menderita. Selain itu, ada pantangan yang lain bagi masyarakat Using dalam mendirikan rumah yakni di bulan *Suro* dan hari *naas* atau hari meninggalnya orang tua. Namun apabila terpaksa harus mendirikan di tempat dan hari pantangan maka dibuatlah sarana-sarana sebagai penolak bala. Penolak bala ini dibuat dengan berbagai macam cara, sebelum mendirikan mengadakan *selamatan* yakni berdoa ditempat makam Buyut Cili yang diyakini sebagai cikal bakal desa dan ada pula yang melakukan doa dengan membaca *Al-Quran* bersama keluarga di tempat yang akan dibangun.

Bahan-bahan yang digunakan

Bahan-bahan yang diperlukan mudah didapat dan tersedia di lingkungannya. Namun demikian, untuk pengadaan bahan seperti halnya pemilihan tempat dan saat mendirikan rumah juga diperlukan suatu perhitungan yang cermat dan teliti (yang tahu dan ahli bangunan). Masyarakat Using beranggapan bahwa bahan atau material yang digunakan sebagai bahan pokok bangunan itu akan berpengaruh besar terhadap kehidupan penghuni atau pemiliknya. Apabila salah pilih dalam menentukan bahan kayu atau bahan material bangunan, akan membawa akibat yang tidak diharapkan. Masyarakat Using memiliki konsep, bahwa dalam pemilihan bahan bangunan rumah harus disesuaikan dengan bagian-bagiannya yakni mulai dari bagian bawah, tengah, dan atas. Bagian bawah terdiri fondasi, *ubek* atau *obak* maupun *umpak*, dan lantai, bagian tengah meliputi tiang, dinding, dan pintu, sedangkan bagian atas meliputi kerangka

¹⁰ Wawancara dengan Bapak Muji, pada tanggal 6 Mei 2007.

dan atap.¹¹

Masyarakat Using dalam hal bahan bangunan rumah ada yang memakai papan atau kayu, bambu, dan ada pula yang sudah permanen (menggunakan bahan seperti bata dan semen). Mengenai kayu ada berbagai macam jenis pohon yang digunakan untuk bangunan rumah seperti jati, glugu, lolohan, bendo, putat, tanjung, sengon, pakem atau pucung, klampok, mangir, dan dadap srep. Umumnya jenis kayu tersebut mudah di dapat di daerah setempat hanya kayu jati yang sulit didapatkan. Kalau menginginkan jenis kayu jati masyarakat harus mencari dan membeli di daerah lain. Jenis-jenis kayu menurut konsep masyarakat Using yang dianggap bisa tahan lama atau merupakan bahan yang paling baik dan kuat menyerupai jenis kayu jati seperti kayu putat dan tanjung. Jenis kayu ini keras, seratnya halus, berminyak dan harganya mahal.

Dalam hal penebangan pun masyarakat Using juga diperhatikan, karena kalau tidak akan mengalami rugi sendiri. Masyarakat Using memiliki pantangan bila dalam menebang pohon jatuhnya melintang di atas sungai/jurang (*sadhang*), mereka mempercayai bila kayu tersebut akan dipakai dipercaya kelak mendatangkan bahaya atau kurang tentram hidupnya. Selain itu, pohon pada waktu *rebah/roboh* bersandar pada pohon (*sondho*) dipercaya bisa menyebabkan bencana dan menurunkan status dan martabat penghuni rumah.

Bagian Bawah

Pembangunan rumah bagian bawah pada umumnya masyarakat setempat menamakan *ubek/obak* (fondasi). *Ubek/obak* atau fondasi ini memiliki fungsi sebagai penyangga tiang agar

tiang tidak mudah keropos atau rusak dan merupakan dari keseluruhan bangunan sehingga bagian ini sangat menentukan. Apabila fondasi ini termasuk *ubek* atau *obak* atau *umpak* ini tidak kuat nantinya rumah juga tidak akan kuat. Oleh karena itu, dalam pembuatannya juga harus hati-hati dan benar atau diperhatikan.

Ubek atau *obak*/fondasi rumah masyarakat Using ada yang dibuat dari batu sungai, bata, semen, dan pasir yang ditata sesuai ukuran rumah dan tata ruang yang diinginkan. Namun ada pula *ubek*/fondasi rumah dari tanah biasa yang agak ditinggikan dan hanya sudut-sudutnya yang ditata dengan bata yang diberi perekat semen dan pasir sebagai dasar, ada pula yang memakai batu hitam dari kali. Pada umumnya *ubek*/fondasi yang dari tanah ditinggikan atau batu hitam sebagai penahan supaya tanah tidak longsor atau runtuh, masyarakat Using mengusahakan di pinggir-pinggirnya ditata batu hitam. Batu hitam ini cukup keras sekali dan mudah di dapat yakni tinggal mengambil dari pinggir sungai. Kemudian tanahnya dipadatkan dengan cara disiram air sambil diinjak-injak atau dipukul-pukul menggunakan kayu atau balok agar padat. *Ubek/obak* atau fondasi ini mempunyai ukuran serta bentuk yang berbeda-beda sesuai dengan keinginan dan kondisi rumah. Bentuk ada dua macam, yakni persegi empat dan segi delapan.

Namun demikian ada pula masyarakat Using dalam menanam tiang tanpa *ubek* atau *obak* tetapi langsung ditancapkan atau di *ceblok* ke tanah, ini terlihat pada rumah yang bersifat non permanen atau semi permanen. Sementara pada rumah bentuk *gawel* atau *serangan* pada umumnya tanpa

¹¹ Siti Munawaroh. *Konsep Tata Ruang Rumah Masyarakat Using*. (Yogyakarta: Laporan Penelitian BPSNT, 2007), hal:35

menggunakan *ubek* karena rumah ini bersifat permanen yakni terbuat dari bata, semen dan pasir yang dibuat sedemikian rupa dan tidak memerlukan tiang, hanya fondasi yang kebanyakan masyarakat menggunakan batu hitam dari kali maupun batu buatan. Selain fondasi, *ubek* atau *obak*, bagian rumah yang termasuk bagian bawah adalah lantai. Adapun lantai rumah bervariasi mulai dari tanah asli walaupun tinggal sedikit, ada juga yang disemen atau diplester, dan banyak juga yang memakai lantai dari keramik.

Bagian Tengah

Bangunan rumah bagian tengah adalah tiang, dinding serta pintu. Keempat bentuk rumah yang ada (*corocrogan*, *tikel balung*, *baresan*, *gawel* atau *serangan*), baik yang sudah permanen, semi permanen dan non permanen semua menggunakan bahan dari kayu. Hanya rumah yang semi permanen dan non permanen menggunakan sedikit bata, sedangkan yang rumah permanen dinding menggunakan bahan dari bata yang di tata dengan perekat semen dan pasir.

Pada bagian tengah (tiang, dinding, dan pintu) ini banyak pula masyarakat yang menggunakan dari kayu, yakni jenis kayu putat dan tanjung. Mereka memiliki konsep bahwa jenis kayu tersebut mempunyai kualitas cukup bagus yakni hampir menyamai jenis kayu jati baik warna, tahan lama dan ada kandungan minyaknya. Apabila tidak mampu menggunakan jenis kayu tersebut mereka dalam membuat tiang, dinding, pintu maupun jendela menggunakan kayu bendo, pakem atau pucung, jenis kayu ini juga masih bagus karena kualitas dibawahnya putat dan tanjung. Jenis kayu ini memiliki serat kasar dan tidak rapat dengan warna kayu

agak putih. Walaupun masih ada pula masyarakat yang menggunakan bahan tiang dan dinding maupun pintu dari bambu.

Masyarakat Using selain memiliki keyakinan dalam pemilihan kayu juga memiliki prinsip bahwa untuk tiang diusahakan memakai kayu yang bagus dan utuh (tidak sambungan), hal ini apabila kayu kurang bagus dan sambungan rumah akan mudah rapuh dan bisa mengakibatkan fatal karena bisa-bisa akan roboh. Selain itu, dalam pembuatannya harus dibuat “purus” atau *catokan*. Menurutnya “purus” ini berfungsi sebagai kunci sehingga tidak akan goyah atau *doyong* ke kanan maupun ke kiri dan bila ada guncangan gempa akan lentur yakni bisa saling *gondeli*.

Bagian Atas

Bagunan rumah pada bagian atas meliputi kerangka dan atap. Bagian ini lebih rumit serta banyak bila dibandingkan pada bagian bawah dan tengah, hal ini karena ada dua bagian yakni bagian kerangka bangunan tempat atap yang melekat atau *balungan* dan atap atau *payon* yakni yang menutupi keseluruhan bangunan. Kerangka bangunan tempat atap yang melekat atau *balungan* seperti *blander*, *andher*, *dudur*, *pengeret*, *suwunan*, *usuk*, dan *reng*.

Untuk kerangka bahan tersebut di atas, masyarakat Using setempat biasa menggunakan jenis kayu paling tidak jenis kayu bendo, pucung, dan tanjung. Hal ini karena *andher* adalah sebagai peyangga *suwunan* atau *molo* dan yang paling penting yakni sebagai penentu kekuatan rumah. Kemudian *pengeret* sebagai stabilisator atau menstabilkan ujung-ujung tiang, pusat bertumpunya, dan sebagai penghubung *blander*. *Pengeret* berfungsi agar rumah tidak

renggang. Kemudian *usuk* atau *reng* pada umumnya menggunakan jenis kayu lolohan, dengan alasan tidak terlalu berat menyangganya. Selain itu, *usuk* dan *reng* ini terlalu rapat dalam penyusunannya yakni *usuk* dalam satu meter bisa menggunakan sebanyak 4 hingga 5 *usuk* begitu juga *reng* tempat meletakkan genteng. Bahkan untuk *usuk* dan *reng* ada yang menggunakan dari bambu namun di daerah penelitian tidak banyak digunakan.

Upacara Yang Terkait Dengan Rumah

Rumah merupakan kebutuhan pokok atau utama bagi manusia lebih-lebih bagi penghuninya, karena seseorang kemanapun pergi pasti pulang atau kembali kerumahnya dan sampai di rumah pasti merasa bahagia, senang walaupun rumahnya sejelek apapun. Begitu juga masyarakat Using Bayuwangi. Begitu pentingnya rumah tersebut, maka memiliki konsep serta kepercayaan yakni dalam membangunnya tidak secara sembarangan dan ada *selamatan* atau ritus-ritus tertentu, baik itu mulai dari saat pemilihan tempat atau lokasi, mulai membangun dan hingga selesai pembangunannya.

Masyarakat Using mempunyai refleksi terhadap budaya-budaya peninggalan dari nenek moyangnya ini yakni yang tercermin dalam upacara-upacara termasuk upacara proses mendirikan bangunan rumah. Pewarisan nilai-nilai ini sering ditempuhnya dengan cara atau melalui non formal. Dalam kegiatannya dapat dilihat pada tingkah laku resmi warga masyarakat tersebut yang dibakukan.

Harapan diadakannya upacara tersebut adalah memohon restu dan perlindungan dari Tuhan, agar tidak terjadi hal-hal yang tidak diinginkan,

mereka memohon dijauhkan dari mara bahaya atau *balak* yang bisa mengancam keselamatannya. Pada umumnya yang berkaitan dengan upacara membangun rumah yaitu sebelum membangun (membuat pondasi) malamnya ada *tirakatan* dengan tetangga sekitar dan tenaga kerja yang akan membangun rumah. Begitu juga setelah selesai membangun, *selamatan* selesai membangun, merupakan *selamatan* yang paling lengkap dan besar sebab menurut mereka merupakan *selamatan* inti yang kedua setelah yang pertama (membangun). Pada saat ini pula (*selamatan* selesai membangun) dimaksudkan untuk mengucapkan terima kasih pada Tuhan atas keberhasilan dan keselamatan para tenaga-tenaga yang telah menyelesaikan pembangunan rumah.

Adapun rangkaian dalam *selamatan* ini yakni membaca doa-doa yang dipimpin oleh *mudin*. Menyajikan jenang *abang*, *putih* yang terbuat dari tepung beras yakni sebagai lambang Bapak Adam dan Ibu Hawa. Kemudian *jajan pasar*, *polo bungkil*, *polo gantung*, *polo pendem* yakni sebagai lambang bahwa manusia itu banyak keinginannya, sampai-sampai tidak dapat dihitung diibaratkan sama dengan isinya bumi. Bentuk sesaji selanjutnya adalah *tumpeng pecel pitik* yakni sebagai lambang *nguri-uri* cikal bakal Mbah Buyut Cili dan ada pula *tumpeng serakat* untuk *kenduri* yang dibagikan kepada tetangga dekat yang hadir maupun diundang.

PENUTUP

Dari uraian di atas maka dapat dikatakan bahwa Kabupaten Banyuwangi yang didiami oleh suku Using sesungguhnya mempunyai atau memiliki keanekaragaman budaya. Satu

dari sekian budaya suku Using yakni budaya hasil ciptaannya antara lain bentuk bangunan rumah. Bentuk-bentuk rumah yang ada adalah *corocrogan*, *tikel balung*, *baresan*, *gawel* atau *serangan*. Bentuk-bentuk rumah ini hingga sekarang masih diperhatikan dan terpelihara walaupun dalam terpaan jaman. Hal ini karena memiliki nilai penting untuk mengembalikan watak dasar, sesuai dengan falsafah Pancasila. Masyarakat suku Using, dalam membangun rumah selalu mendasarkan pada perhitungan cermat dan teliti, baik mengenai penentuan tempat atau lokasi, bahan, hari maupun berpedoman pada pendapat orang tua yang dianggap tahu. Dalam pemilihan lokasi misalnya dilakukan juga melalui *wangsit* atau semedi dan juga berpantangan dengan tanah *dhandang kukulungan* atau tanah bekas kuburan untuk dijadikan lokasi bangunan. Bentuk-bentuk rumah suku Using dan kepercayaan yang dimiliki tersebut adalah merupakan satu diantara identitas dari suatu pendukung kebudayaan, sehingga perlu dilestarikan dan diperkenalkan pada masyarakat luas.

Daftas Pustaka

- Aekanu Hariyanto, 2006, *Banyuwangi Cultural Dialogue Gesah Seni & Budaya Banyuwangi*. Banyuwangi: Dewan Kesenian Blambangan.
- Ayu Sutarto, 2006, *Sekilas Tentang Masyarakat Using*. Yogyakarta: *Makalah Kegiatan Jelajah Budaya*. BPSNT.
- Yopi Taum, Yoseph, 2006, *Wawasan Kebangsaan dari Prespektif Budaya Flores*. Yogyakarta: *Makalah Dialog Budaya Daerah*. BKSNT.
- Kamajaya, 1976, *Almanak Dewi Sri*. Yogyakarta: U.P. Indonesia.
- Munawaroh, Siti, 2007, *Tata Ruang Rumah Masyarakat Using Di Banyuwangi*. Yogyakarta: Laporan Penelitian Rutin. Balai Pelestarian Sejarah dan Nilai Budaya.
- Piegoud, 1984, *Nederlan: Javaans Hardwer Den Boek*. Batavia: Bij J.G. Wolters, Uitgever Maatscappaij Graningen.
- Wibowo, dkk., 1998, *Arsitektur Rumah Tradisional DIY*. (Jakarta: Depdikbud, CV. Pialamas Permai, tahun 1998).

RUMAH ADAT MELAYU KEPULAUAN RIAU: SUATU BENTUK KEANEKARAGAMAN BUDAYA

Ernawati Purwaningsih

Abstrak

Keistimewaan dari bangsa Indonesia salah satunya adalah kekayaannya akan budaya, yaitu banyaknya sukubangsa yang tersebar dari Sabang sampai Merauke. Masing-masing sukubangsa tersebut mempunyai kebudayaan sendiri-sendiri. Suku bangsa Melayu juga tersebar di beberapa wilayah salah satunya di Kepulauan Riau. Setiap sukubangsa mempunyai kebudayaan yang membedakan dengan sukubangsa lain, seperti bahasa, kesenian, mata pencaharian, rumah adat. Rumah adat Melayu Kepulauan Riau adalah rumah panggung. Rumah panggung dibedakan menjadi tiga yaitu rumah tinggi, rumah bangka dan rumah panggung/biasa. Rumah panggung mempunyai kekhasan, baik bahan bangunan, nama-nama bagian rumah maupun tata ruangnya. Dengan mengetahui keragaman budaya yang dimiliki bangsa Indonesia dapat menimbulkan rasa bangga sebagai bangsa Indonesia sehingga budaya tersebut pada akhirnya dijaga kelestariannya oleh generasi penerusnya.

Kata Kunci: Rumah Adat, Melayu

Pendahuluan

Negara Indonesia mempunyai semboyan Bhinneka Tunggal Ika yang artinya meskipun beraneka ragam suku bangsa dan bahasa akan tetapi tetap satu, yaitu bangsa Indonesia. Sukubangsa Melayu merupakan salah satu sukubangsa yang ada di Indonesia. Setiap sukubangsa mempunyai ciri khas yang membedakan satu sama lain. Salah satu ciri tersebut adalah bentuk bangunan rumah. Menurut Harsono pemukiman suatu sukubangsa atau kelompok masyarakat biasanya merupakan pencerminan dari seluruh wujud kebudayaan dari masyarakat tersebut. Perwujudan tadi kadang-kadang menjadi suatu identitas, ciri khas serta kebanggaan masyarakat pendukungnya.¹

Rumah adat adalah satu unsur kebudayaan yang tumbuh dan berkembang bersamaan dengan pertumbuhan suatu sukubangsa ataupun bangsa. Oleh karena itu rumah adat merupakan salah satu identitas dari suatu pendukung kebudayaan.

Kepulauan Riau merupakan salah satu Propinsi di Indonesia. Wilayah Kepulauan Riau merupakan gugusan pulau yang tersebar di perairan Selat Malaka dan Laut Cina Selatan. Masyarakat Kepulauan Riau sebagian besar adalah sukubangsa Melayu dengan mata pencaharian utama sebagai nelayan.

Kondisi alam atau lingkungan sangat berpengaruh pada kebudayaan setempat, misalnya bentuk rumah. Bentuk rumah masyarakat Melayu di Kepulauan Riau adalah bentuk

¹ Harsono, *Pola Pemukiman Masyarakat Kubu*. (Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Tanjungpinang, 1994).

panggung. Rumah panggung merupakan identitas kebudayaan masyarakat Melayu, termasuk masyarakat Melayu di Kepulauan Riau. Ciri ini berkaitan dengan kondisi alam sekitar serta mata pencaharian. Mengingat letak geografisnya yang dikelilingi oleh lautan yang membentang serta membatasi antara pulau satu dengan lainnya, maka sebagian besar penduduknya bekerja sebagai nelayan. Sebagai seorang nelayan, biasanya waktu melaut sangat tergantung oleh kondisi alam. Mereka pergi melaut pada malam hari untuk mencari ikan dan pulang pada keesokan harinya. Oleh karena pekerjaannya yang berhubungan dengan laut, maka mereka lebih memilih untuk mendirikan rumah di dekat laut. Agar rumah yang didirikannya terhindar dari masuknya air laut ke rumah, maka dibuatlah bentuk rumah panggung.

Rumah merupakan salah satu sarana yang dipergunakan sebagai tempat berlangsungnya proses sosialisasi yang berhubungan dengan nilai-nilai budaya penghuni rumah yang bersangkutan. Rumah juga merupakan sarana untuk melakukan aktivitas tertentu sesuai dengan kebudayaan masing-masing. Kegiatan seperti ini ada kaitannya dengan struktur dan fungsi ruang dari rumah serta merupakan cermin dari nilai-nilai budaya masyarakat yang bersangkutan.²

Pergeseran kebudayaan di Indonesia telah menyebabkan pergeseran wujud-wujud kebudayaan yang terkandung dalam arsitektur rumah adat. Di era global, pembangunan di segala bidang sebagai salah satu “agent” pergeseran dari wujud kebudayaan. Teknologi, informasi, dan komunikasi di era global yang semakin tidak terbatas

oleh ruang, berpengaruh pada pengetahuan, persepsi maupun sikap manusia. Pengaruh dari kemajuan teknologi, informasi dan komunikasi yang bersifat negatif, kalau tidak “disaring” dapat membuat suatu bangsa kehilangan jati dirinya. Oleh karena itu, perlu untuk mewariskan pengetahuan kepada generasi muda bahwa bangsa Indonesia memiliki kebudayaan yang beragam dan mempunyai nilai-nilai luhur. Salah satu bentuk pewarisan tersebut yaitu dengan melakukan penyebaran pengetahuan mengenai berbagai kebudayaan yang dimiliki bangsa ini, salah satunya adalah rumah adat Melayu.

RUMAH ADAT MELAYU

Salah satu sumber kebudayaan adalah lingkungan, artinya suatu lingkungan akan mempengaruhi kebudayaan suatu masyarakat. Kebudayaan masyarakat di lingkungan pantai akan berbeda dengan kebudayaan masyarakat yang tinggal di daerah pedalaman, pegunungan dan lain sebagainya. Masing-masing lingkungan akan mempengaruhi wujud kebudayaan, karena masyarakat akan beradaptasi dengan lingkungannya. Sebagai contoh adalah pada masyarakat di lingkungan perairan atau pantai. Masyarakat Melayu sebagian besar menggantungkan hidupnya dari mencari ikan. Bentuk rumah adat Melayu adalah panggung. Rumah panggung didirikan di tepi laut/pantai. Pendirian rumah panggung di tepi pantai/laut bertujuan untuk mempermudah dalam melakukan aktivitas pekerjaannya. Mereka (nelayan) apabila akan berangkat bekerja maupun pulang dari melaut akan lebih dekat. Selain itu juga memudahkan

² Dongoran, Timbul, dkk. *Lingkungan Budaya pada Masyarakat Perumahan Rakyat Daerah Sumatera Utara*. (Bagian Proyek P2NB Sumatera Utara, 1998).

untuk mengambil hasil tangkapan. Pertimbangan lain yaitu dengan dibuatnya rumah panggung di tepi laut, maka dapat untuk menyimpan perahunya di bawah atau belakang rumah tanpa perlu khawatir akan hilang.

Bentuk rumah

Pada hakekatnya bentuk rumah tradisional Melayu bermacam-macam. Bentuk rumah tradisional Melayu dibedakan menjadi tiga yaitu rumah tinggi, *bangka* dan panggung.

1. Rumah Tinggi

Bentuk rumah adat Melayu berupa rumah panggung. Dikatakan rumah panggung dikarenakan rumah tersebut bertongkat tiang. Alasan mengapa orang Melayu membuat rumahnya berbentuk panggung antara lain:

- untuk menghindari dari serangan binatang buas. Binatang buas yang berkeliaran di daerah Kepulauan Riau adalah babi. Selain untuk menghindari serangan binatang buas, rumah panggung dibuat dengan maksud untuk menghindari masuknya binatang ternak kedalam rumah.
- untuk menghindari *kojoh*, yaitu banjir kecil yang berasal dari luapan air sungai. *Kojoh* ini sering terjadi di pulau-pulau kecil. Seperti yang terjadi di daerah Riau terutama Riau Kepulauan, disini tidak ada banjir besar akan tetapi hanya *kojoh*. Apabila air sudah sebatas paha dianggap sudah banjir besar.

Rumah tinggi mempunyai ketinggian lebih kurang 1,50 meter atau setidak-tidaknya bisa digunakan untuk bermain anak kecil di bawahnya. Misalnya saja untuk bermain pondok-pondok maupun ayunan, yang dapat dibuat di bawah rumah tersebut.

Tujuannya adalah agar anak-anak tidak perlu bermain jauh dari rumah serta dapat diawasi oleh orang tua.

2. Rumah *Bangka*

Rumah *bangka* pada dasarnya sama seperti rumah tinggi. Akan tetapi yang membedakannya adalah bentuk atapnya. Pada rumah *bangka* atap rumah berbentuk segitiga sama kaki sedangkan rumah tinggi berbentuk segitiga sama sisi.

3. Rumah Panggung/Biasa

Rumah panggung/biasa pada dasarnya juga sama baik dengan rumah tinggi maupun rumah *bangka*. Perbedaannya hanya terdapat pada ketinggian tiang penyangga rumah saja. Rumah panggung biasa ketinggian tiang penyangganya lebih rendah daripada tiang penyangga pada rumah *bangka*. Ketinggian tiang penyangga kira-kira hanya dapat untuk anak yang sedang belajar duduk atau belajar berjalan yang dapat bermain di bawahnya.

Berdasarkan bentuk atap yang digunakan, rumah adat Melayu Kepulauan Riau ada yang disebut rumah *belah bubung*, rumah *lipat pandan*, rumah *lipat kajang*, rumah *perabung* melintang. Rumah *belah bubung* atau biasa disebut *rabung* atau *bumbung* Melayu. Nama rumah *belah bubung* diberikan oleh karena bentuk atapnya yang terbelah. Dinamakan rumah *rabung* karena atapnya menggunakan *perabung*, sedang penamaan rumah *bumbung* Melayu diberikan oleh orang-orang asing yaitu Cina dan Belanda karena bentuknya berbeda dengan rumah asal mereka.³

Tata Ruang

Tata ruang rumah adat orang

³ <http://asalehudin.wordpress.com/2008/06/30/rumah-belah-bubung>.

Melayu biasanya dibentuk dalam suatu susunan yang disebut *bandung* atau ruang. Orang Melayu Kepulauan membagi rumah menjadi tiga bagian yaitu; (1) selasar/serambi/beranda, (2) rumah induk, dan (3) dapur. Orang Melayu membuat *bandung* dengan tujuan untuk memudahkan dalam merenovasi rumah. Dengan menggunakan *bandung*, ketika akan merenovasi tempat atau bagian tertentu dari rumah, maka tidak akan saling mempengaruhi. Misalnya saja apabila akan memperbaiki *bandung* pada bagian teras maka tidak perlu membongkar *bandung* pada rumah induk. Demikian juga apabila akan memperbaiki *bandung* pada rumah induk, maka *bandung* pada teras dan dapur tidak perlu dibongkar sehingga dapat digunakan untuk menyimpan barang-barang yang sedang dibongkar. Selain untuk memudahkan dalam merenovasi rumah, pemakaian *bandung* tersebut juga untuk menekan biaya renovasi, sebab bagian yang direnovasi tidak akan merembet dan merusak pada bagian lainnya yang masih baik.

Dalam masyarakat Melayu dulu, ada perbedaan strata sosial yang dilihat dari status kebangsawanan. Dari *bandung* tersebut dapat untuk membedakan tempat duduk untuk orang bangsawan dengan orang biasa atau masyarakat kebanyakan. Tempat duduk orang bangsawan biasanya berada lebih tinggi daripada orang biasa. Orang perempuan tidak pernah duduk atau berada di ruang induk. Tempat orang perempuan pada masyarakat Melayu adalah di dapur.

Rumah orang Melayu dikatakan lengkap apabila terdiri dari serambi, ruang tamu/kenduri, bilik atau kamar, dapur, bilik atau ruang masak dan ruang pelimban.

Ruang serambi/beranda/teras

Ruang serambi berada di paling depan dari bagian rumah adat Melayu. Pada ruang serambi atau beranda tidak terdapat meja, hanya ada kursi, bangku atau peti. Ketika berada di serambi, biasanya mereka duduk di atas peti. Peti dapat digunakan untuk tempat duduk, meja ataupun untuk menyimpan barang. Serambi biasanya digunakan untuk menerima tamu laki-laki yang sekedar ingin bersantai-santai. Sedangkan tamu yang lebih dihormati dan sekiranya akan membicarakan tentang hal penting maka ditempatkan di ruang induk.

Ruang induk

Ruang induk diperuntukkan untuk kenduri dan dapat juga digunakan untuk tempat menerima tamu, meskipun sebenarnya bukan ruang tamu. Ruang induk ini digunakan misalnya untuk acara kenduri seperti dalam acara pesta pernikahan. Selain itu ruang induk ini juga digunakan untuk tempat menerima tamu bagi orang-orang yang paling dihormati, seperti camat, lurah maupun orang-orang yang dituakan.

Bilik atau kamar tidur

Bilik atau kamar tidur berada di sisi sebelah kanan atau kiri dari ruang induk. Bilik digunakan sebagai kamar tidur.

Dapur dan bilik masak

Dapur dan bilik masak berada dalam satu ruang. Meskipun dapur dan bilik masak berada dalam satu ruang, akan tetapi dibedakan dalam hal pembagian ruang. Bilik masak dalam dapur terletak di sudut ruangan.

Dapur tersebut digunakan untuk tamu perempuan maupun orang berjualan seperti penjual sirih, sayur, ikan. Tamu perempuan atau para pedagang tersebut tidak pergi atau menawarkan dagangannya ke beranda,

akan tetapi langsung menuju dapur. Dapur kadang-kadang juga sebagai tempat berunding dalam memilih jodoh secara tidak resmi. Pada masyarakat Melayu, ketika akan memilihkan jodoh bagi anaknya, terlebih dahulu akan melakukan penjajakan. Orang yang dilihat atau dijajaki adalah gadis yang akan dijodohkan, yaitu untuk mengetahui latar belakang keluarganya. Sedangkan bilik masak dibuat besar dengan tujuan selain untuk ruang memasak, juga untuk ruang menerima tamu perempuan dan bersantai-santai bagi para perempuan.

Di dapur ada juga *para sanding*. *Para sanding* digunakan untuk menyimpan piring dan peralatan makan yang baru selesai dicuci. *Para sanding* terletak di belakang, menempel dinding dapur bagian luar. Tinggi *para sanding* kurang lebih sebatas dada. Selain *para sanding*, di dapur terdapat juga *gerobok* yaitu lemari makan.

Antara dapur dengan ruang tamu (rumah induk) terdapat *pintu sorok* (kecil) yaitu pintu yang dapat dilewati atau dimasuki dengan cara merangkak. *Pintu sorok* dibuat dengan tujuan agar apabila sang suami sedang menerima atau ada tamu, maka ketika sang isteri keluar masuk dari dapur ke rumah induk dan sebaliknya tidak akan nampak dari ruang tamu. Selain itu *pintu sorok* dibuat dengan tujuan agar tidak mengganggu pembicaraan sang suami dengan tamunya.

Ruang pelimbah

Ruang pelimbah adalah tempat untuk mencuci peralatan masak dan makan seperti piring, gelas, *kuali*. Selain itu ruang pelimbah juga sebagai tempat untuk menyiangi atau membersihkan ikan. Ruang pelimbah ini terletak di belakang dapur.

Perigi

Kebutuhan tempat mandi dan mencuci baju pada orang Melayu tidak disediakan di dalam rumah akan tetapi di luar yaitu di perigi. Perigi ada yang digunakan untuk umum dan ada yang digunakan untuk keluarga. Biasanya orang Melayu memakai perigi umum. Mereka mandi dan mencuci di tempat tersebut. Cara mengambil air dengan cara ditimba. Di perigi terdapat bilik mandi. Bilik tersebut tidak ada daun pintu maupun bak penampung air, sehingga apabila seseorang akan mandi, maka harus menimba dahulu kemudian air dalam ember tersebut dibawa masuk ke dalam bilik mandi. Perigi umum untuk laki-laki terpisah dari perigi perempuan dan biasanya dinding bilik perigi terbuat dari daun.

Tangga

Letak tangga dalam rumah adat Melayu ada beberapa macam. Ada rumah yang tangganya berada di sebelah kanan dan kiri beranda. Pembuatan tangga ini dimaksudkan agar tamu yang datang, pandangannya tidak akan langsung bisa melihat ke dalam rumah. Namun ada juga tangga yang letaknya tepat di depan beranda. Selain di beranda ada lagi satu tangga yang terletak di pintu dapur, tangga ini digunakan khusus untuk tamu perempuan.

Jendela

Jendela pada rumah adat Melayu ada dua macam ukuran yaitu sebatas dada dan sebatas pinggang. Jendela ukuran sebatas pinggang biasanya berada di dapur sebab orang perempuan ketika istirahat akan duduk di dekat jendela. Jendela sebatas dada berada di rumah induk, biasanya sebagai ventilasi untuk bilik atau kamar tidur. Jendela untuk bilik tidur dibuat sebatas dada

dimaksudkan agar ruang tidur tidak nampak dari luar. Demikian juga ketika tidur ataupun ganti pakaian tidak akan terlihat dari luar.

Ukiran/Ornamen

Ukiran pada rumah tradisional Melayu tidaklah banyak ragamnya, hanya dibuat pada tempat tertentu saja, misalnya di serambi, bagian yang diukir biasanya adalah pada pagar. Bagian atap rumah juga diberi ukiran yaitu pada ujung-ujung *lesplang*. Ukiran pada pagar biasanya berbentuk *pucuk rebung* sedangkan ukiran yang terdapat di *lesplang* berbentuk *lebah bergantung*. Untuk ornamen ventilasi biasanya banyak macamnya antara lain awan *larat* (awan yang sedang berjalan), *semut beriring*, *itik pulang petang*. Penggunaan macam-macam ukiran atau ornamen tersebut tidak ada ketentuan yang baku, tergantung dari selera si empunya rumah. Kurangnya pemakaian ukiran dalam rumah adat Melayu disebabkan karena perhitungan biaya, untuk membuat ukiran yang cukup sederhana pun akan menelan biaya yang cukup mahal. Oleh karena itulah maka ukiran atau ornamen jarang digunakan.

Lambang

Dalam rumah tradisional Melayu lambang yang digunakan biasanya berbentuk daun sirih, angka dan melur/melati. Melati digunakan sebagai lambang karena dianggap melambangkan kesucian.

Rumah orang Melayu menurut kepercayaan, sebaiknya tidak menentang matahari terbit maupun terbenam. Sebab rumah yang menghadap ke timur (matahari terbit) dan ke barat (matahari terbenam) dianggap kurang bagus. Menurut orang-orang tua Melayu, apabila akan

mendirikan rumah sebaiknya seperti *putri menjenguk*. Maksud dari rumah *putri menjenguk* adalah rumah tersebut agar sering didatangi tamu dan tamu akan merasa senang serta betah untuk tinggal atau berlama-lama di rumah tersebut. Akan tetapi makna sebenarnya dari rumah *putri menjenguk* yaitu apabila seseorang akan membuat rumah agar tidak menghadap ke timur atau ke barat sebab rumah tersebut menentang matahari baik pagi maupun sore, sehingga akan kepanasan. Terlebih lagi apabila kena dinding kamar maka tidur tidak akan nyenyak.

Apabila dikaitkan dengan unsur religi, rumah yang menghadap ke utara tidak melawan kiblat. Kalau menghadap timur (matahari terbit), rumah tersebut seolah-olah menjadi masjid. Namun demikian, dalam hal ini unsur religi tidak begitu menonjol.

Peralatan

Peralatan merupakan sarana penting untuk mendirikan rumah. Berikut beberapa peralatan yang digunakan untuk mendirikan rumah panggung pada masyarakat Melayu Kepulauan Riau:

Ketam, merupakan alat yang digunakan untuk melicinkan kayu. Kayu yang *diketam* biasanya digunakan untuk bahan dinding, lantai, tiang *rasuk*, *bendul*, *kasau*, pintu, jendela dan masih banyak lagi bagian yang lain dari rumah.

Gergaji, merupakan alat yang dipergunakan untuk memotong dan membelah kayu. *Gergaji* terdiri atas dua macam, yaitu *gergaji belah* dan *gergaji potong*. *Gergaji belah* berfungsi untuk membelah kayu, demikian juga dikatakan *gergaji potong* fungsinya untuk memotong kayu.

Kapak juga terdiri atas dua macam yaitu *kapak potong* dan *kapak belah*. *Kapak* selain berfungsi untuk memotong

dan membelah kayu, biasanya juga digunakan untuk *menarah*. *Menarah* berasal dari kata *tarah* yang berarti melicinkan. Demikian juga untuk membentuk kayu (yang disebut *menakuk*, berasal dari kata *takuk*) digunakan alat berupa *kapak*. Perbedaan *kapak pemotong* dengan *pembelah* terlihat dari bentuk pegangannya. Bentuk pegangan atau hulu dari *kapak pemotong* lebih panjang daripada *kapak pembelah*.

Parang, merupakan alat untuk memotong kayu kecil-kecil.

Pahat mempunyai kegunaan untuk membuat lubang-lubang persegi pada kayu.

Tali Timbang/Benang Timbang, alat ini berfungsi untuk meluruskan dalam pemasangan tiang rumah/bangunan. *Tali timbang* tersebut terdiri dari benang dan pemberat. Sebagai pemberat biasanya terbuat dari timah atau besi.

Tali Arang/Benang Arang. *Tali arang* atau *benang arang* adalah benang yang diberi serbuk arang yang agak basah. Tali atau benang tersebut berguna untuk membuat garis lurus.

Bor, digunakan untuk membuat lubang di tanah. Tanah dibuat berlubang guna tempat menancapkan tiang rumah.

Amplas, digunakan untuk menghaluskan permukaan kayu. Pada jaman dahulu, menggunakan kulit ikan pari yang sudah dikeringkan untuk menghaluskan permukaan kayu.

Pasak, merupakan paku yang terbuat dari bahan kayu yang dipilih pada jenis kayu tertentu.

Nilai-nilai Sosial

Rumah adat Melayu mempunyai nilai-nilai yang positif, misalnya *bandung* dapat menunjukkan tingkatan sosial seseorang dalam masyarakat.

Orang yang mempunyai tingkatan atau strata sosial tinggi, ketika kenduri, mendapat tempat di dalam rumah induk. Misalnya dalam istilah Melayu disebut sebagai *encik-encik tuan* adalah bangsawan. Bangsawan tersebut biasanya bergelar *raja, said, tengku, encik*. Kebangsawanan atau tingkat sosial terlihat dari pakainya yaitu dari bentuk ikatan kain songket yang dikenakan saat kenduri serta panjang kain. Misalnya semakin ke bawah kain yang dikenakan maka status sosialnya dalam masyarakat semakin tinggi.

Ekonomi

Nilai ekonomi terlihat dari semakin banyak *bandung* semakin tinggi status ekonominya. Banyak sedikitnya ukiran yang dipakai untuk menghias rumah juga menunjukkan status ekonomi seseorang. Dulunya atap menggunakan bahan dari rumbia atau atap kayu yang tipis-tipis dengan bentuk segitiga atau lebah bergantung pada ujungnya. Dari bentuk atap ini juga dapat digunakan untuk menunjukkan status ekonomi.

Religi

Nilai Religi terlihat dalam pemilihan tempat mendirikan bangunan. Demikian juga arah hadap rumah, ada kepercayaan tersendiri dalam masyarakat Melayu Kepulauan Riau. Mereka ada yang mempunyai kepercayaan bahwa rumah yang paling baik adalah rumah yang menghadap ke utara sebab dipercayai bisa mendatangkan rejeki dan ketenteraman dalam keluarga.

Penutup

Keaneekaragaman budaya merupakan salah satu kekayaan bangsa Indonesia. Budaya yang beraneka ragam tersebut perlu untuk dijaga agar tetap

menjadi kekayaan bangsa ini. Apalagi budaya tersebut mempunyai nilai-nilai positif. Keanekaragaman budaya tersebut salah satunya berwujud rumah adat. Setiap sukubangsa dalam mendirikan rumah adat tidak terlepas dari kondisi lingkungannya. Jadi rumah adat merupakan produk suatu budaya dari masyarakat yang telah beradaptasi dengan lingkungannya. Dalam bangunan rumah adat mempunyai nilai-nilai positif yang perlu untuk diketahui terutama oleh generasi muda bangsa Indonesia. Dengan mengetahui macam-

macam budaya yang dimiliki bangsa serta nilai-nilai yang terkandung didalamnya, diharapkan dapat menimbulkan rasa bangga bagi para generasi muda. Selanjutnya, dengan rasa bangga tersebut, dapat sebagai pendorong mereka untuk terus memelihara kekayaan bangsanya. Rumah adat Melayu Kepulauan Riau merupakan salah satu produk budaya yang mempunyai nilai-nilai positif, mempunyai penataan ruang dengan mempertimbangkan-pertimbangan tertentu, seperti etika dan sopan santun.

Daftar Pustaka

Dongoran, Timbul, dkk., 1998, *Lingkungan Budaya pada Masyarakat Perumahan Rakyat Daerah Sumatera Utara*. Bagian Proyek P2NB Sumatera Utara.

Harsono, Dibyo, 1994, *Pola Pemukiman Masyarakat Kubu*. Balai kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Tanjungpinang.

[Http://asalehudin.wordpress.com/2008/06/30/rumah-belah-bubung/](http://asalehudin.wordpress.com/2008/06/30/rumah-belah-bubung/)

DINAMIKA KEBUDAYAAN DI KOTA GIANYAR : Dari Kota Keraton sampai Kota Seni, 1771 1980-an

A.A. Bagus Wirawan*

Abstract

A number of name to seek uniqueness characteristics were attached to cities in foreign countries and in Indonesia that underwent growth and their own dynamic process as a product of historical phenomenon. The city of Paris has the name “City of Fashion or Perfume City”, Bandung is City of Flowers, Yogyakarta City of Students,, Denpasar City of Culture, Jakarta is City of Struggle or City of Proclamation”, an so on. The giving of name to a city struggle with its environment within an ecosystem. The struggle constituted a process at that time that had been able to present a product of the dynamics of cultural elements which was then made characteristics and uniqueness of a space called city.

The name Gianyar comes from a name a kingdom built and functioned as the center of government of a kingdom by Ida Dewa Manggis Sakti, the first King of Gianyar, on April 19, 1771. Since then, the kingdom of Gianyar emerged as a kingdom which had its sovereignty among the other kingdoms in Bali such as Buleleng, Karangasem, Klungkung, Mengwi, Badung, Tabanan, and Bangli. The concept and theory concerning the formation of a city was used as a foundation to explain the birth of a city, a city of kingdom: and “city of art” in its temporary process.

Key word: city history, keraton city, and dynamics of culture.

Landasan Tipologi Kota.

Dalam proses sejarah, sebagian besar kota berasal dari komunitas elite bangsawan atau berkat adanya pasar. Kebutuhan ekonomi dan kebutuhan politik daerah milik seorang bangsawan dapat mendorong orang untuk melakukan perdagangan guna memenuhi permintaan yang hanya dapat terlaksana dengan bekerja ataupun dengan menukar barang. Dalam kota yang berasal dari komunitas seperti itu, barang keperluan keraton, dan istana bangsawan (*puri*) itu seringkali merupakan sumber pendapatan, bahkan merupakan sumber pokok bagi

penduduk daerah. Apabila kondisi demikian itu merupakan konfigurasi yang berlainan dengan desa, maka wajarlah bila kota itu menjadi tempat tinggal raja, para bangsawan, *baudanda bhagawanta* (keraton, puri) maupun tempat pasar, *bencingah*, alun-alun, dan lain-lainnya.¹

Landasan tipologi terbentuknya kota Gianyar dan untuk memahaminya mengikuti sejarah perkembangan kota, lokasi serta ekotipenya, fungsinya, dan unsur-unsur sosio-kultural adalah menggunakan konsep dan tipe-tipe kota seperti yang terdapat di pelbagai negeri.² Akan tetapi, untuk menyeroi kota

¹ Sartono Kartodirdjo. *Masyarakat Kuno dan Kelompok-Kelompok Sosial* (Jakarta : Bharata. 1977)

² *Ibid.*

Gianyar akan dipilih tipe kota yang relevan terutama kota-kota kuno di Asia.³

Di kota-kota Asia, apa yang disebut *gilde* belum sepenuhnya terlepas dari ikatan kerabat seperti ikatan klan; (*kewangsaan*) yang sebagai suatu komunitas ingin memegang monopoli dalam suatu pertukangan serta pemasaran hasil karyanya. Dalam kegiatan tukar menukar barang, muncul pula orang-orang asing misalnya Cina atau Arab. Mengenai lokasi kota-kota dapat dikatakan bahwa kota terletak di berbagai lokasi. Suatu lokasi yang sangat kuno ialah puncak gunung atau tempat yang tinggi di mana kota didirikan untuk keperluan pertahanan. Selanjutnya perluasannya dapat meliputi daratan rendah atau pantai. Arti kota ekonomi itu sering mendorong perluasan ke suatu pelabuhan atau sungai yang dapat dilayari.⁴

Ekotipe kota atau komunitas sosial yang berkembang sangat ditentukan oleh pembagian pekerjaan, antara lain, prajurit, pedagang, pengrajin, yang pada umumnya tinggal di lokasi yang terpisah-pisah. Di kota-kota kuno, pada umumnya kuil atau tempat ibadah menjadi pusat dan lambat laun kota itu berkembang menjadi pusat pemerintahan, perdagangan serta hiburan. Ada pula kota-kota yang berpusat pada bangunan pertahanan seperti benteng yang kemudian meluas dan mencakup tempat aktivitas perdagangan. Kota-kota di Asia banyak berpusat pada keraton (istana raja) sedangkan pelbagai lembaga terletak di bagian lain dari kota itu. Pada masa lampau selama berabad-abad, permukaan kota hanya merupakan titik yang tidak berarti di tengah paya-paya,

hutan rimba, dan padang belantara. Pemusatan penduduk di tepi beberapa sungai besar, seperti Indus, Tigris, atau di pantai Lautan Tengah, menjadi pusat perdagangan, pemerintahan, kerajinan, dan peribadahan. Pendeknya mencakup semua aktivitas kebudayaan.⁵ Kota pelabuhan yang sekaligus menjadi pusat kerajaan (misalnya Sriwijaya) merupakan komunitas pedagang dari pelbagai golongan etnik yang berasal dari segala penjuru. Tujuan komersiallah yang memungkinkan kehidupan bersama serta memelihara suasana terbuka, suatu kondisi yang sangat berbeda apabila dibandingkan dengan keadaan masyarakat pedalaman (Mataram Hindu di Jawa). Selain itu, ada kota yang merupakan pusat pertahanan juga sekaligus menjadi pusat pemerintahan, tempat kediaman raja, dan pusat agama (Islam, Yogyakarta).

Fungsi kebudayaan kota tercermin pada struktur ekotipenya, yaitu sebagai pusat ibadah, keraton, dan benteng. Konsentrasi kekuasaan kultural dan fisik mendorong terjadinya komunikasi dan kerjasama sesama warga sehingga dapat mempertinggi kreativitas dan produktivitas mereka. Dengan demikian, nyata bahwa kota menjadi sinonim dengan kebudayaan. Selain itu, pelbagai institusi seperti pemerintahan, pusat pemujaan dan upacara, pasar, alun-alun, hiburan akan memperkuat integrasi antara golongan penduduk. Oleh karena itu, kota akan tetap berfungsi untuk mengubah kekuasaan menjadi bentuk, energi menjadi kebudayaan, dan materi menjadi lambang kesenian. Ketiganya itu merefleksikan kreativitas manusia, yang melalui media itu berusaha merealisasikan dirinya, menemukan

³ M. Irfan Mahmud. *Kota Kuno Palopo : Dimensi Fisik Sosial dan Kosmologi* (Makasar : Masagena Press 2003)

⁴ *Op.cit.*

⁵ *Ibid.*

identitasnya sebagai mahluk yang berbudaya.⁶ Konsep tipologi dan teori tentang terbentuknya kota digunakan sebagai landasan untuk menjelaskan predikat yang melekat pada kota Gianyar secara prosedural di fasal-fasal yang akan dibahas. Akan tetapi untuk menguatkan tipologi dan pemberian predikat terhadap kota Gianyar yang telah terbangun pada tahun 1771 perlu diketahui beberapa contoh pemberian predikat dari kota-kota lainnya di Nusantara untuk dijadikan pembandingan sekaligus landasan pemberian predikat bagi kota Gianyar yang saat ini berstatus kota kabupaten.

Dalam buku *Jakarta Kota Perjuangan, Jakarta Kota Proklamasi Januari 1945 Januari 1946*, ditulis oleh Susanto Zuhdi, diterbitkan oleh Pemerintah DKI Jakarta pada tahun 1995, dinyatakan bahwa hari jadi kota Jakarta jatuh pada tanggal 22 Juni 1527.⁷ Dari segi ekotipe kota, Jakarta adalah tipe kota bandar atau pelabuhan, di Teluk Jakarta. Kota ini bermula dari sebuah komunitas pada masa Kerajaan Tarumanegara dan kemudian menjadi bandar Kerajaan Padjajaran, dengan nama Kalapa atau lebih dikenal sebagai Sunda Kelapa. Menurut Sukanto, nama Sunda Kelapa diubah menjadi Jayakarta oleh Fatahillah pada tanggal 22 Juni 1527 setelah pimpinan pasukan Demak ini mengalahkan tentara Portugis. Nama Jayakarta yang dapat dilafalkan dengan beberapa ragam, Jayakarta, Jakarta, Jaketra, atau Jacatra, sesungguhnya telah berumur lebih dari empat abad dari tahun 1995. Ketika Belanda dengan VOC (kongsi dagang Hindia Timur) menancapkan kukunya di bumi

Nusantara, nama Jayakarta diganti menjadi Batavia pada tahun 1691. Namun, ketika pendudukan balatentara Jepang berhasil menggantikan kekuasaan Hindia Belanda di Batavia, pemerintah Jepang mengubah nama Batavia menjadi Jakarta pada tanggal 8 Desember 1942. Setelah Proklamasi Kemerdekaan RI, Pemerintah RI memutuskan Jakarta sebagai ibukota negara RI pada tanggal 18 Agustus 1945. Pemerintah DKI Jakarta menetapkan bahwa hari jadi kotanya selalu mengacu pada tanggal 22 Juni 1527, bukan momentum pada tanggal lainnya seperti proses perubahan nama yang sudah disebutkan di atas. Setelah mengalami proses perkembangan dan dari proses perjuangan bangsa Indonesia berkulminasi pada tonggak peristiwa 17 Agustus 1945 maka predikat yang melekat bagi kota Jakarta adalah “kota perjuangan” sekaligus “kota proklamasi”.⁸

Sebuah kajian penelitian yang dilakukan oleh tim dari Jurusan Sejarah Fakultas Ilmu Budaya, UGM, Yogyakarta tentang hari jadi kota Yogyakarta pantas untuk diketahui. Hasil kajian tim telah menunjukkan bahwa hari jadi kota Yogyakarta ditandai dengan dibangun dan difungsikannya Keraton Yogyakarta Hadiningrat sebagai pusat pemerintahan Kasultanan oleh Sultan Hamengkubuwono I pada tanggal 7 Oktober 1756. Temuan tim sejarawan UGM, apa yang diperingati sebagai hari jadi kota Yogyakarta yang didasarkan pada keputusan pemerintah RI tentang Pemerintah Kota Yogyakarta pada tanggal 7 Juni 1947 yang dikenal selama ini, merekomendasikan untuk ditinjau

⁶ *Ibid*

⁷ Susanto Zuhdi. *Jakarta Kota Perjuangan, Jakarta Kota Proklamasi Januari 1945 Januari 1946*. (Jakarta: Pemerintah DKI, 1995)

⁸ *Ibid*.

ulang.⁹ Disusul dengan terbitnya sebuah buku yang diberi judul *Yogyakarta ibukota Republik Indonesia*, terbit di Yogyakarta tahun 2002. Buku edisi lux yang ditulis oleh Suhartono WP dan anggota timnya dengan jelas menyatakan bahwa berdasarkan proses sejarahnya berbagai predikat telah diberikan untuk kota Yogyakarta. Bermula dari “Kota Keraton” yang didirikan oleh Sultan Hamengkobuwono I pada tanggal 7 Oktober 1756. Selanjutnya berbagai predikat diberikan untuk kota Yogyakarta seperti “Kota Perjuangan”, “Kota Revolusi”, “Kota Pelajar”, dan terakhir “Kota Budaya dan Pariwisata”.¹⁰

Kota Keraton Gianyar, 1771- 1960.

Dua seperempat abad lebih, tepatnya 233 tahun yang lalu, 19 April 1771, sampai diperingati hari jadinya pada 19 April 2004. Ketika kota yang dalam perkembangan selanjutnya nama Gianyar dipilih menjadi nama sebuah keraton istana raja yaitu Puri Agung Gianyar oleh Ida Dewa Manggis Shakti, maka sebuah kerajaan yang berdaulat penuh dan otonom telah lahir serta ikut dalam pentas percaturan kekuasaan kerajaan-kerajaan di Bali. Persyaratan upacara *skala niskala* untuk berfungsinya Puri Agung Gianyar, keraton sebagai ibukota pusat pemerintahan kerajaan 19 April 1771 itu dapat dijadikan tonggak sejarah lahirnya kota keraton Gianyar.¹¹ Dari tonggak sejarah yang telah ditegakkan oleh raja (*Ida Anake Agung*) Gianyar I, Ida Dewa Manggis yang menggunakan nama alias Manggis Api, Manggis Shakti, dan Manggi Sukawati memberi isyarat

kepada pembaca bahwa proses menjadi dan ada itu bisa ditarik ke belakang (masa sebelumnya) atau ditarik ke depan (masa sesudahnya) yang senantiasa menunjukkan nuansa seni dengan segala dinamika dan perkembangannya. Perlu dipahami bahwa sesempit apa pun wilayah kekuasaan kerajaan pada saat baru dibangun tidak akan mengurangi status kedaulatan dan otonomi kerajaan itu memberi peluang semaraknya kreativitas produk kesenian.

Secara geografis, wilayah yang sejak dahulu disebut Gianyar itu ternyata mengalami proses yang telah berlangsung berabad-abad sebelum tonggak sejarah yang sudah disebut di atas dan hanya dua seperempat abad lebih sesudahnya. Karena itu, pemahaman akan semakin menarik jika generasi sekarang mampu merekonstruksinya dan menangkap makna untuk dijadikan spirit (revitalisasi) menghadapi tantangan saat ini dan yang akan datang.

Berdasarkan bukti-bukti arkeologis yang ditemukan di wilayah dan kawasan Gianyar, dapat diduga bahwa telah muncul komunitas di Gianyar sejak 6000 tahun yang lalu. Itu terkait dengan ditemukannya situs atau perkakas (artefak) berupa batu, logam perunggu yaitu nekara (*bulan Pejeng*), relief yang menggambarkan kehidupan dan candi atau gua di tebing-tebing sungai (*Tukad*) Pakerisan sebagai produk berkesenian pada tahap awal.¹² Setelah ditemukan bukti-bukti tertulis berupa prasasti di atas batu atau logam dapat diidentifikasi situs pusat kerajaan dari dinasti Warmadewa di Keraton Singamandawa, Badahulu. Setelah ekspedisi Gajah Mada

⁹ Tim Pengkajian. *Laporan Akhir Kajian Hari Jadi Kota Yogyakarta* (Yogyakarta : FIB UGM, 2003).

¹⁰ Suhartono WP. dkk. *Yogyakarta Ibukota Republik Indonesia 4 Januari 1946 - 27 Desember 1949*. (Yogyakarta : Kanisius, 2002)

¹¹ Mahaudiana. *Babad Manggis Gianyar*. (Gianyar : A.A. Gde Taman 1988), hal. 30

¹² I Made Sutaba. *Prasejarah Bali*. (Denpasar : Yayasan Purbakala Bali. 1980)

(Majapahit) dapat menguasai pulau Bali, maka di bekas pusat markas laskarnya didirikan sebuah keraton, yaitu Keraton Samprangan kemudian menjadi sebuah desa di kabupaten Gianyar. Keraton ini merupakan pusat pemerintahan kerajaan yang dipimpin oleh raja adipati (*Ida Dalem*) Kresna Kepakisan (1350-1380). Dia adalah pendiri dari dinasti Ida Dalem Kresna Kepakisan. Keraton Samprangan berusia lebih kurang tiga warsa, kemudian keraton pusat kerajaan Bali itu dipindahkan ke Gelgel oleh putra bungsunya, yang bernama Ida Dalem Ketut Ngulesir, (1380-1460) raja adipati di Bali. Keraton Gelgel kemudian diberi nama Swecalingarsapura dan berlangsung lebih kurang tiga abad. Selama pusat pemerintahan berada di Gelgel ada lima raja dari keturunan Ida Dalem Kresna Kepakisan yang memerintah yaitu : Ida Dalem Ketut Ngulesir (1380-1460), Ida Dalem Waturenggong (1460-1550), Ida Dalem Bekung (1550-1580), Ida Dalem Segening (1580-1630), dan Ida Dalem Dimade (1630-1651). Selama periode 1651-1686 kekuasaan pemerintahan di Gelgel diambil alih oleh I Gusti Agung Maruti, dari keturunan Arya Kepakisan (*Babad Dalem, passim*).

Cikal bakal penguasa (raja) yang kemudian dikenal sebagai daerah Gianyar berasal dari keturunan Dalem Segening dan Ida Dalem Dimade. Sementara itu, pada periode yang bersamaan muncul juga dua pusat kekuasaan, yaitu I Gusti Ngurah Jelantik di Blahbatuh dan I Gusti Agung Maruti di Keramas, keduanya berasal dari keturunan Arya Kepakisan, kemudian daerah kekuasaannya diserahkan dan dimasukkan ke wilayah kerajaan Gianyar.¹³

Ketiga cikal bakal penguasa yang muncul di Gianyar yang berasal dari dinasti Ida Dalem Kresna Kepakisan sejak periode Gelgel sampai periode Klungkung mengalami pergumulan, silih-berganti, pasang-surut, malang melintang untuk menuju puncak kekuasaan kerajaan, baik dengan cara kekerasan maupun secara damai. Dinamika pergumulan antara elite tradisional dari generasi ke generasi telah berproses. Pada momentum tertentu, salah seorang di antaranya adalah pembangun kota keraton, atau kota kerajaan yang menjadi pusat pemerintahan kerajaan yang disebut Gianyar. Pembangun kota kerajaan yang berdaulat dan memiliki otonomi penuh adalah Ida I Dewa Manggis Shakti, generasi keempat dari Ida I Dewa Manggis Kuning. Berdirinya Puri Agung Gianyar 19 April 1771, yang sekaligus menjadi ibukota, dan pusat pemerintahan Kerajaan Gianyar dipakai sebagai tonggak sejarah. Sejak itu Kerajaan Gianyar yang berdaulat ikut mengisi lembaran sejarah kerajaan-kerajaan di Bali, yang terdiri atas sembilan kerajaan yaitu: Klungkung, Karangasem, Buleleng, Mengwi, Bangli, Payangan, Badung, Tabanan, dan Gianyar. Namun, sampai akhir abad ke-19, setelah runtuhnya Kerajaan Payangan dan Mengwi di satu pihak dan munculnya Jembrana di lain pihak, maka hanya ada delapan kerajaan di Bali (*asta negara*), yaitu : Klungkung, Karangasem, Buleleng, Jembrana, Tabanan, Bandung, Bangli, dan Gianyar.¹⁴

Petunjuk tertulis dalam dokumen arsip Belanda memberikan bukti kuat bahwa kerajaan Gianyar yang memiliki otonomi dan kedaulatan wilayah,

¹³ *Babad Dalem: Teks dan Terjemahan* (Denpasar : Dinas P&K Propinsi Dati I Bali, 1986).; lihat pula CC. Berg. *Babad Bla-Batuh*. (Santpoort : C.A. Mees, 1932)

¹⁴ Paulus, J. *ENI*. (s¹- Gravenhage : Martinus Nijhoff/ENI. 1971)

kekuasaannya diakui oleh kekuasaan asing Belanda atau kekuasaan pribumi, raja-raja di Bali. Surat perjanjian pertama, antara Letkol van Swieten dari pihak *Gubernemen* Hindia Belanda dan Ida I Dewa Pahang dari pihak Kerajaan Gianyar, ditandatangani pada tanggal 25 Juli 1849. Isi perjanjian itu adalah kerjasama bantu membantu antara pihak kerajaan pribumi dan pihak asing *Gubernemen*, yang sama-sama memiliki otonomi dan kedaulatan atas wilayah kekuasaannya dan yang secara kenegaraan keduanya berstatus sederajat.¹⁵ Perlu diketahui sejak didirikannya Kerajaan Gianyar oleh raja yang pertama, yaitu Ida I Dewa Manggis Shakti pada tahun 1771 sampai ditandatanganinya surat perjanjian dengan pihak *Gubernemen* oleh Ida I Dewa Pahang (1847-1892) yang juga bergelar Ida I Dewa Manggis Mantuk Di Satria, telah terjadi beberapa kali suksesi pewarisan tahta.

Sesudah wafatnya Ida I Dewa Manggis Shakti sebagai peletak dasar Kerajaan Gianyar yang berdaulat penuh, tahta kerajaan diwariskan kepada putera mahkota yang bergelar Ida I Dewa Manggis Di Madya (1814-1839), raja Gianyar II. Kekuasaannya berakhir karena wafat kemudian digantikan oleh putera mahkota yang bergelar Ida I Dewa Manggis Di Rangki (1839-1847), raja Gianyar III. Kekuasaannya singkat, hanya berlangsung delapan tahun dan berakhir karena wafat.

Pewaris tahta berikutnya adalah Ida I Dewa Pahang atau Ida I Dewa Manggis Mantuk Di Satria (1847-1892), raja IV. Gelar Mantuk Di Satria itu diberikan untuk mengingatkan pada peristiwa bahwa raja ini wafat dalam pengasingan (1885-892) di Satria (Klungkung).

Pengasingan itu melibatkan intervensi dari pihak Ida I Dewa Agung di Kerajaan Klungkung. Raja Gianyar IV, Ida I Dewa Pahang (menurut sumber Belanda) dimusuhi oleh raja-raja Klungkung, Bangli, Badung, Tabanan, dan Mengwi. Setelah Ida I Dewa Pahang berhasil diperdaya dan ditawan oleh Ida I Dewa Agung di Klungkung pada tahun 1885, tahta di keraton Gianyar mengalami kekosongan sampai wafatnya Ida I Dewa Pahang di pengasingan Satria (Klungkung) pada tahun 1892. Selanjutnya, wilayah kekuasaan kerajaan Gianyar dikuasai oleh kerajaan Bangli dan kerajaan Klungkung.

Ketika Ida I Dewa Manggis Mantuk Di Satria wafat di Satria (Klungkung), kedua puteranya, yaitu Ida I Dewa Pahang dan adiknya Ida I Dewa Gde Raka beserta keluarganya berhasil lolos meninggalkan tempat pengasingan untuk kembali ke Gianyar pada bulan Januari 1893. Berkat dukungan para punggawa yang masih setia di Gianyar, Ida I Dewa Pahang, raja Gianyar V (1893-1896), berhasil membebaskan Kerajaan Gianyar dari cengkraman pendudukan raja-raja tetangga sehingga Kerajaan Gianyar berdaulat kembali. Setelah wafat digantikan oleh adiknya yang bernama Ida I Dewa Gde Raka, sebagai raja Gianyar VI. Atas dasar musyawarah dan mufakat dari para manca, punggawa dan dukungan rakyat di Kerajaan Gianyar, maka dinobatkanlah Ida I Dewa Gde Raka, adik dari raja Gianyar V, sebagai raja Gianyar VI (1896-1912).¹⁶

Upacara resmi penobatan sesuai dengan tradisi Bali (*mabiseka ratu*) Ida I Dewa Gde Raka sebagai raja Gianyar VI ini sangat unik, karena dilaksanakan setelah penyerahan kedaulatan kerajaan

¹⁵ ANRI, *Surat-surat Perdjandjian antara Keradjaan-Keradjaan Bali/Lombok dengan Pemerintah Hindia Belanda 1841 s/d 1938*. (Djakarta: ANRI, 1964)

¹⁶ *Ibid.*

kepada pemerintah Belanda. Keputusan Ida I Dewa Gde Raka, raja Gianyar VI untuk menempatkan diri di bawah perlindungan dan kekuasaan pemerintah Hindia Belanda pada tanggal 8 Maret 1900 adalah karena alasan permusuhan yang tidak pernah henti dengan kerajaan-kerajaan tetangga yaitu: Badung, Mengwi, Bangli, dan Klungkung. Situasi pada akhir abad ke-19 itu sangat mengacaukan kehidupan di Kerajaan Gianyar. Pertimbangan yang matang dari seorang pemimpin dan juga raja yang sangat memperhatikan *kawulanya* itu memperoleh perlindungan dari pihak *Gubernemen* itu dapat diterima dengan baik pada waktu itu. Tujuannya adalah untuk mencari tempat berlindung guna menyelamatkan kerajaan dari keruntuhan karena diancam dan diserang oleh empat kerajaan tetangga dari pelbagai penjuru, seperti yang disebutkan di atas.¹⁷

Untuk menangkis tekanan-tekanan kerajaan tetangga, raja Gianyar Ida I Dewa Raka meminta bantuan kepada Karangasem I Gusti Gde Jelantik pada tahun 1898. Akan tetapi, karena status Kerajaan Karangasem sudah menjadi *stedehouder* (wakil) pemerintah *Gubernemen*, maka permintaan tersebut dikonsultasikan dulu kepada residen di Singaraja. Keputusan yang diterima ialah bahwa Residen Lieftrinck menolak usul I Gusti Gde Jelantik dengan alasan agar kerajaan yang merupakan bagian (wakil) pemerintah *Gubernemen* tidak terlibat dalam sengketa antar kerajaan di Bali.¹⁸

Raja Gianyar, Ida I Dewa Raka putus asa atas penolakan bantuan dan berusaha memohon bantuan lagi kepada pemerintahan *Gubernemen*, Residen

Lieftrinck pada tanggal 28 Desember 1899 dan pada tanggal 8 Januari 1900. Isinya yang terpenting adalah penyerahan kerajaan Gianyar kepada pemerintah *Gubernemen*, dengan alasan untuk lestarnya lembaga-lembaga yang ada dan menghindari kepungan musuh dari segala penjuru.¹⁹ Karena lama tidak mendapat jawaban dari Residen Lieftrinck atas suratnya, raja Gianyar selanjutnya mengirim surat susulan pada tanggal 14 Januari 1900. Sementara itu Ida I Dewa Agung di Klungkung menawarkan perdamaian dengan raja Gianyar, Ida I Dewa Raka. Tawaran tersebut disertai dengan suatu imbalan bahwa Ida Dewa Agung bersedia menjadi perantara dengan raja-raja lain di Bali, terutama raja Bangli untuk menghentikan permusuhan dan peperangan dengan Kerajaan Gianyar, asalkan Kerajaan Gianyar bersedia mengakui kekuasaan tertinggi Ida Dewa Agung Klungkung. Meskipun tawaran perdamaian tersebut tidak mendapat respons yang menggembirakan dari sebagian besar punggawa Kerajaan Gianyar, raja Gianyar tidak dapat menolak tekanan Ida Dewa Agung Klungkung untuk mengadakan perdamaian. Perdamaian antara Ida Dewa Agung Klungkung dengan raja Gianyar akhirnya dikukuhkan juga dengan suatu upacara sumpah yang berlangsung di Pura Kentel Gumi, Banjarrangkan pada tanggal 26 Januari 1900.²⁰

Peristiwa sumpah perdamaian itu dilaporkan oleh raja Gianyar, Ida I Dewa Gde Raka kepada Residen Lieftrinck dalam suratnya tertanggal 17 Februari 1900. Disampaikan dalam suratnya itu bahwa perdamaian disetujui karena raja

¹⁷ Ide Anak Agung Gde Agung. *Bali pada Abad XIX*. (Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 1989)

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Gianyar berada dalam keadaan sulit dan meminta jawaban atas permohonan penggabungan Kerajaan Gianyar ke dalam pemerintah *Gubernemen*. Surat yang terakhir ini dipertimbangkan masak-masak oleh Residen dan dikonsultasikan kepada Gubernur Jenderal di Batavia.²¹

Permohonan saran dan argumentasi yang disampaikan Residen Lieftrinck dibalas dengan sebuah keputusan Gubernur Jenderal yang disampaikan oleh sekretaris Umum Hindia Belanda dengan kawat tanggal 28 Februari 1900. Isinya menerima tawaran raja Gianyar agar ditempatkan dalam hubungan yang sama dengan *Gubernemen* seperti Karangasem. Selain petunjuk di atas, Residen Lieftrinck mendapat instruksi dari Gubernur Jenderal untuk menyelidiki kemungkinan penempatan seorang pejabat Belanda di Gianyar. Berdasarkan instruksi tersebut, Lieftrinck bertolak ke Gianyar untuk mengadakan perundingan dengan raja Gianyar dan para punggawa kerajaan tersebut guna menyelesaikan masalah Gianyar. Dengan menumpang kapal pemerintah *Condor*, Lieftrinck disertai oleh kontrolir urusan politik dan agraris, H.E.J.F. Schwatz dan dua punggawa dari Buleleng, mereka berlabuh di pantai Lebih pada tanggal 5 Maret 1900. Residen dengan rombongan diterima oleh para pembesar Kerajaan Gianyar dan diantar ke Ibukota dan mereka menginap di Puri Agung Gianyar.²² Pertemuan berlangsung selama sehari penuh pada tanggal 7 Maret 1900.

Untuk menjamin kelangsungan pemerintahan, maka dimuat ketentuan tentang pengangkatan Ida I Dewa Gde Raka, raja Gianyar VI untuk sementara

waktu sebagai *stedehouder* (wakil) pemerintah Hindia Belanda di Gianyar. Sambil menunggu keputusan tetap mengenai pengangkatannya dari Gubernur Jenderal, dan raja bertindak sebagai wali negeri yang baik, seperti yang berlaku di Karangasem. Pada hari Kamis malam tanggal 8 Maret 1900, berita acara tersebut ditandatangani oleh residen Lieftrinck dan Ida I Dewa Gde Raka.²³ Isinya menegaskan bahwa Ida I Dewa Gde Raka, raja di Kerajaan Gianyar berjanji dengan sungguh-sungguh bahwa jabatan yang diemban sebagai *stedehouder* (wakil) pemerintah Hindia Belanda senantiasa akan memerintah kerajaan Gianyar sebagai seorang wali negeri yang baik dan setia kepada pemerintah Hindia Belanda.

Dengan keputusan Gubernur Jenderal tertanggal 29 November 1900 No.15, ditetapkan bahwa Ida I Dewa Gde Raka dikukuhkan dalam kedudukan dan martabatnya sebagai *stedehouder* (wakil) pemerintah Hindia Belanda di Kerajaan Gianyar.²⁴ Pelantikannya dilakukan dengan suatu upacara yang disaksikan oleh semua punggawa di Kerajaan Gianyar pada tanggal 2 Januari 1901. Selanjutnya, pada tanggal 15 Juni 1903 Ida I Dewa Gde Raka dinobatkan dalam suatu upacara penobatan menurut adat agama (*mabiseka ratu*) sebagai raja Gianyar dengan gelar Ida I Dewa Manggis, seperti lazimnya dipakai oleh raja-raja yang berkuasa di Gianyar turun-temurun (sejak Ida I Dewa Manggis Shakti).

Selama satu dekade, sejak penobatan Ida I Dewa Gde Raka sebagai *stedehouder* terjadilah suksesi kepemimpinan. Beliau mengundurkan diri secara sukarela dengan mengajukan

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

permohonan kepada pemerintah *Gubernemen* pada tanggal 12 Mei 1912. Dengan surat keputusan Gubernur Jenderal pada tanggal 11 Januari 1913, Ida I Dewa Gde Raka diberhentikan dengan hormat sebagai *stedehouder* di Kerajaan Gianyar. Sementara itu, di Bangli juga terjadi suksesi karena Dewa Gde Tangkeban, raja Bangli wafat pada tahun 1912. Baik Ida I Dewa Ngurah Agung yang menggantikan ayahnya, Ida I Dewa Gde Raka (Ida I Dewa Manggis VIII) di Gianyar maupun pengganti Dewa Gde Tangkeban di Bangli tidak diberi gelar *stedehouder* oleh pemerintah *Gubernemen*. Akan tetapi mereka diangkat sebagai *regent* untuk kepala pemerintahan di Gianyar atau daerah-daerah yang disamakan pada waktu itu berlangsung sampai tahun 1929. Oleh J. Caron sebagai residen Bali dan Lombok pada waktu itu diadakan perubahan tata pemerintahan di Bali.

Berdasarkan prinsip bahwa pulau Bali adalah suatu wilayah yang langsung berada di bawah kekuasaan pemerintah Hindia Belanda, maka mulai tahun 1929 pulau Bali dibagi menjadi delapan *resort* (daerah) pemerintahan. *Resort* (daerah) pemerintahan itu adalah Buleleng, Jembrana, Tabanan, Badung, Gianyar, Klungkung, Bangli dan Karangasem. Tiap-tiap *resort* pemerintahan dikepalai oleh seorang pribumi putra warga Bali yang akan ditunjuk, dari keturunan raja-raja yang dahulu memerintah kerajaan-kerajaan di Bali. Untuk *resort* pemerintahan Karangasem, Bangli, dan Gianyar tidak perlu diadakan penunjukan kepala pemerintahan baru, karena di sana keturunan raja-raja yang berkuasa terdahulu di tiga kerajaan tersebut sudah memangku jabatan sebagai kepala pemerintahan. Akan

tetapi, untuk daerah-daerah lainnya, residen J. Caron mengadakan penyelidikan seksama siapa-siapa yang dianggap masih keturunan terdekat dari dinasti kerajaannya masing-masing. Keseragaman tata pemerintahan di Bali dapat diwujudkan pada tahun 1929. Pulau Bali dibagi menjadi delapan *resort* pemerintahan yang diberi nama Bali asli yaitu *negara* di bawah pimpinan kepala-kepala pemerintahan yang ditunjuk dari keturunan raja-raja Bali terdahulu. Para kepala pemerintahan di tiap-tiap *negara* diberi gelar *negara bestuurder* (penguasa Negara) dengan disertai pengukuhan gelar tradisional yang menyerupai tradisi yang berlaku di tiap-tiap kerajaan.

Ida I Dewa Ngurah Agung, sejak tahun 1929 dikukuhkan oleh pemerintah *Gubernemen* dengan dua gelar yaitu secara modern (*Bestuurder*) atau secara tradisi adat di negara Gianyar (*Anak Agung*). Kepala pemerintahan pribumi (*Bestuurder*, *Anak Agung*) yang baru dibentuk ini memiliki tiga ciri dalam sistem pemerintahannya, yaitu pemerintahan rangkap, adanya jabatan *patih* sebagai pembantu raja, dan adanya dewan kerajaan. *Patih* raja Gianyar berasal dari keturunan Pasek, sedangkan dewan kerajaan (*pesamuan agung*) terdiri dari pembesar kerajaan, yaitu para punggawa, para manca, para pendeta.²⁵ Keistimewaan dalam sistem pemerintahan di Gianyar adalah pembentukan korps abdi raja yang disebut *prayoda* pada tahun 1936. Pembentukan korps tersebut diilhami oleh barisan abdi *Sentana* di Madura.²⁶

Selama Pemerintahan *stedehouder* dan *regent* (1913-1929) kemudian *bestuurder* sampai tahun 1938 dan selama Anak Agung Ngurah Agung, raja

²⁵ W.F. van der Kaaden. *Nota van Toelichtingen Landschap Gianjar*. (Singaradja, 1937).

²⁶ Kuntowijoyo. *Perubahan Sosial dalam Masyarakat Agraris Madura, 1850-1940*. (Yogyakarta : Mata Bangsa, 2002)

Gianyar VII (1913-1943) memimpin daerah kerajaannya suasana aman dan tertib mewarnai kehidupan masyarakatnya. Secara perlahan bakat alam bersentuhan dengan kemampuan berkreasi para warganya. Kreativitas waktu-waktu luang telah menampilkan aktivitas seni dan pelbagai produk karya seni yang sejak semula terkait erat dengan persembahan untuk keperluan upacara keagamaan Hindu di *pura-pura (kahyangan)* untuk kepentingan kehidupan di keraton (*puri, istana raja, court art*) yaitu, hiburan dan keindahan bagi raja dan para bangsawan, elite kerajaan, dan untuk kepentingan rakyat yaitu hiburan dan keindahan yang dinikmati oleh masyarakat luas (*folk art*). Sejak itu berkembang pelbagai produk karya seni antara lain: seni lukis, seni ukir, seni patung, seni tari pertunjukan, wayang, seni karawitan dan gamelan, seni sastra kekawin. Melalui kreativitas para seniman dan produk karya-karya seni mereka, kerajaan Gianyar di Bali semakin dikenal oleh wisatawan mancanegara.²⁷

Kabupaten Gianyar “Kota Seni”, 1961-1980-an

Kehadiran seniman-seniman berkebangsaan asing : Walter Spies dari Rusia dan Rudolf Bonnet dari Belanda pada tahun 1928 yang menetap di Ubud dapat dijadikan tonggak akulturasi terjadinya dinamika kebudayaan pada unsur karya seni. Atas inisiatif kedua seniman Barat yang memperoleh dukungan para bangsawan Ubud: Tjokorda Gde Raka Soekawati (punggawa Ubud), Tjokorda Gede Agung Soekawati dan Tjokorda Gede Rai (punggawa Peliatan) beserta para seniman Gianyar, mereka bersama-sama

membentuk sebuah organisasi modern pertama para seniman yaitu “Pita Maha” pada tanggal 29 Januari 1936. Keanggotaannya terdiri dari para pelukis, pemahat, pengukir, pengrajin anyaman, pengrajin perak dan emas hingga mencapai jumlah 159 orang di Ubud dan di luar Ubud sampai di Badung. Melalui pameran-pameran yang diselenggarakan di kota-kota di Bali (Singaraja), di Jawa: Bandung, Yogya, dan Batavia, Surabaya, Tegal, di Sumatra (Medan dan Palembang), di Kalimantan (Pontianak), bahkan hingga ke luar negeri (Amsterdam, Den Haag, London), organisasi seniman “Pita Maha” semakin luas dikenal. Akan tetapi selama pendudukan Jepang dan revolusi Indonesia aktivitas “Pita Maha” terhenti.²⁸

Selama masa revolusi, ketika daerah Bali masuk ke dalam wilayah Negara Indonesia Timur (NIT), otonomi daerah kerajaan/swapraja tetap diakui. Namun, semuanya itu dikoordinasikan dalam sebuah lembaga yang disebut Dewan Raja-raja. Raja Gianyar Ida A.A. Gde Oka, diangkat sebagai Ketua Dewan Raja-raja pada tahun 1947 menggantikan A.A. Pandji Tisna, raja Buleleng. Selain itu, pada periode NIT dua tokoh lainnya, yaitu Tjokorda Gde Rake Soekawati (Puri Kantor Ubud) diangkat menjadi presiden NIT dan Ide A.A. Gde Agung (Puri Agung Gianyar) menjadi Perdana Menteri NIT. Ketika Republik Indonesia Serikat (RIS) kembali ke Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) pada tanggal 17 Agustus 1950, Undang-undang NIT No. 44 tanggal 15 Juni 1950 tetap diberlakukan. Daerah swapraja di wilayah NIT disebut dengan daerah bahagian/swapraja. Namun, untuk keseragaman pemerintah daerah di

²⁷ *Selayang Pandang Profil Kabupaten Gianyar*. (Pemerintah Kabupaten Gianyar, 2005)

²⁸ “Pita Maha 29 Jan 1936-29 Jan 1940” *Djatayoe*, No. 7, 25 Feb 1940, Th 4, Singardja, hal. 195-202

seluruh Indonesia, dikeluarkan Undang-undang No. 69 tahun 1958 yang mengubah daerah bahagian/swapraja menjadi daerah swatantra tingkat II (Daswati II). Daswati II itu berlaku secara seragam untuk seluruh Indonesia sampai tahun 1960.

Setelah itu, nama tersebut diganti lagi dengan nama daerah tingkat II (Dati II), Kabupaten Dati II, dan kabupaten. Dari sisi otonomi, jelas tampak proses perkembangan yang terjadi di kota Gianyar. Status otonomi dan berdaulat penuh melekat pada pemerintah Kerajaan Gianyar sejak 19 April 1771, yang terus berproses sampai otonomi daerah tingkat II kabupaten diberlakukan dewasa ini. Proses otonomi sejalan dengan dinamika kebudayaan yang tetap menunjukkan perkembangannya. Produk kesenian untuk kepentingan keraton (*puri*), tempat-tempat pemujaan Hindu (*pura*) baik yang disakralkan maupun yang diprofankan telah menyentuh pula kepentingan masyarakat dan bisa dinikmati oleh masyarakat lokal dan oleh masyarakat dunia melalui wisatawan yang datang ke Gianyar. Akibatnya nuansa seni semakin melekat dan memberi jatidiri terhadap daerahnya.

Setelah Pemilu I tahun 1955, timbul lagi inisiatif R. Bonnet, Tjokorda Gede Agung Sukawati dan beberapa seniman Ubud untuk menghimpun para seniman. Mereka mendirikan organisasi “Golongan Pelukis Ubud” pada tahun 1956. Ketuanya adalah A.A. Gede Sobrat. Kehadiran seorang pelukis Belanda yang menjadi warga negara Indonesia Arie Smith pada tahun 1961 telah menciptakan pembauran lewat karya seni lukisan yang kemudian

dikenal dengan aliran *the young artist*. Gaya *young artist* menghasilkan lukisan-lukisan yang bertemakan kehidupan sehari-hari dengan polesan warna-warna cerah, kontras, bebas dan ekspresif.²⁹

Visi dan misi organisasi “Pita Maha” yaitu menampung hasil karya seniman-seniman berbakat sekaligus sebagai dokumentasi dan pameran yang mendunia terutama kota-kota di benua Eropa terwujud pada tahun 1959. Ketika itu didirikan sebuah museum yang diberi nama “Museum Puri Lukisan Ratna Warta” di Ubud. Museum ini cukup menarik kehadiran wisatawan mancanegara untuk menikmati keindahan karya seni yang terlukis dari bumi seniman di Kabupaten Gianyar. Disusul dengan dibukanya museum lukisan oleh Pande Wayan Suteja Neka, seorang pelukis kelahiran tahun 1939 maka menambah semarak pengenalan jatidiri yang bernuansa semu untuk dipamerkan. Museum lukisan yang dibukanya sendiri pada tahun 1976 diberi nama “Museum Neka” diresmikan oleh Menteri Pendidikan dan Kebudayaan pada tanggal 7 Juli 1982 ternyata mengundang antusias pada penikmat keindahan lewat karya-karya seni lukisan. Setelah itu berdiri pula museum-museum lukisan lainnya seperti “Museum Arma”, “Museum Rudana”.³⁰ Dapat dikatakan bahwa berdirinya museum-museum seni lebih memperkaya lagi khasanah nuansa seni di Kabupaten Gianyar.

Untuk menampung produk karya-karya seni dan menjualnya kepada konsumen bermunculan pula bengkel kerja (*work shop*), studio-studio, *gallery-gallery*, *artshop-artshop* yang tersebar di kecamatan-kecamatan hingga ke desa-

²⁹ I Nyoman Suasta, “Pita Maha dan Perubahan Sosial di Ubud Tahun 1936-1942”, *Skripsi*. Jurusan Sejarah FS UNUD Denpasar, 1981, hal. 62-63

³⁰ Garrett Kam, *Suteja Neka dan Museum Neka*. (Ubud : Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 2002) hal. 10-11; lihat juga *Selayang Pandang Profil Kabupaten Gianyar* (Pemerintah Kabupaten Gianyar, 2005)

desa di seluruh Kabupaten Gianyar: Batubulan, Celuk, Guwang, Sukawati, Bona, Gianyar, Ubud, Tegallalang, Kedewatan, dan lain-lain. Dari pihak Pemerintah Kabupaten Gianyar menjadi fasilitator pembangunan “Pasar Seni” di Sukawati pada tahun 1983 dan “Pasar Seni” di Blahbatuh pada tahun 1987. Selain itu pemerintah juga memfasilitasi tanah dan pembangunan gedung Sekolah Seni Rupa Indonesia (SSRI) di Ubud dan Guwang serta Sekolah Seni Karawitan di Batubulan. Atraksi kesenian seperti tari barong dan keris, kecak bisa ditemukan di desa-desa Singapadu, Bedulu dan Bona.

Simpulan.

Sesungguhnya dinamika kebudayaan yang melekat pada tepian ruang di Gianyar sejak dijadikan nama keraton (Puri Agung Gianyar) ibukota pusat pemerintahan kerajaan pada tahun 1771, hingga dijadikan nama ibukota kabupaten tahun 1960-an, sampai sekarang tidak pernah kehilangan nuansa seni dan kreativitas para senimannya.

Kota Kabupaten Gianyar adalah buminya seniman dunia berakulturasi dengan seniman lokal yang telah menghasilkan kreativitas karya-karya seni penuh dinamika, dari gaya klasik sampai gaya modern dan kontemporer. Jadi sangatlah pantas apabila Kabupaten Gianyar saat ini diberi predikat “Kota Seni” yang semula “Kota Keraton” berdasarkan realitas bukti-bukti dan fakta-fakta sejarah yang ditemukan.

Predikat bagi setiap kota sebagai pusat produk kebudayaan sebagian besar dapat dilacak hingga ke masa lampau. Tipologi dan keunikan-keunikan yang diciptakan para warganya telah menghasilkan identitas kota yang bersangkutan. Oleh karena itu seperti juga predikat yang diberikan kepada kota-kota: Jakarta, Yogyakarta, Pontianak, Palopo dan kota-kota muslim lainnya di nusantara, seperti dirujuk di depan, maka untuk Kabupaten Gianyar di Propinsi Bali dengan segala dinamikanya saat ini sangat pantas diberi predikat “Kota Seni”.

DAFTAR PUSTAKA

- Agung, Ide Anak Agung Gde, 1989, *Bali pada Abad XIX*. Yogyakarta : Gadjah Mada University Press.
- ANRI, 1964, *Surat-surat Perdjudjian antara Keradjaan-Keradjaan Bali/Lombok dengan Pemerintah Hindia Belanda 1841 s/d 1938*. Djakarta: ANRI.
- 1986 *Babad Dalem : Teks dan Terjemahan*. Denpasar : Dinas P&K Propinsi Dati I Bali.
- Babad Dalem Sukawati*. Milik A.A. Gde Rai Puri Kandel Sukawati.
- Berg, C.C. 1932, *Babad Bla-Batuh*. Santpoort : C.A. Mees.
- Mahmud, M. Irfan, 2003, *Kota Kuno Palopo : Dimensi Fisik Sosial dan Kosmologi*. Makasar : Masagena Press.
- Paulus, J., 1917, *ENI*. s'- Gravenhage : Martinus Nijhoff.
- Peringatan 233 Tahun Kota Gianyar, 19 April 1771-19 April 2004*. Gianyar : Pemerintah Kabupaten Gianyar.
- Putra, dkk., 2003 *Sejarah Kerajaan Gianyar*. Tanpa Penerbit.

- Rahman, Ansar, dkk., 2000, *Syarif Abdurahman Alkadri Perspektif Sejarah Berdirinya Kota Pontianak*. Pontianak : Pemerintah Kota Pontianak.
- Sartono, Kartodirdjo, 1977, *Masyarakat Kuno dan Kelompok-Kelompok Sosial*. Jakarta : Bharata.
- Selayang Pandang Profil Kabupaten Gianyar 2005*. Pemerintah Kabupaten Gianyar.
- Suasta, I Nyoman, 1981, "Pita Maha dan Perubahan Sosial di Ubud Tahun 1936-1942", *Skripsi*. Jurusan Sejarah FS UNUD Denpasar.
- Suhartono WP, dkk., 2002, *Yogyakarta Ibukota Republik Indonesia 4 Januari 1946-27 Desember 1949*. Yogyakarta : Kanisius.
- Sutaba, I Made., 1980, *Prasejarah Bali*. Denpasar : Yayasan Purbakala Bali.
- Tim Pengkajian FIB UGM, 2003, *Laporan Akhir Kajian Hari Jadi Kota Yogyakarta*. Yogyakarta : FIB UGM.
- Tjandrasasmita, H. Uka, 2000, *Pertumbuhan dan Perkembangan Kota-Kota Muslim di Indonesia : Dari Abad XVIII Masehi*. Kudus : Menara Kudus.
- Utrecht, E., 1962, *Sejarah Hukum Internasional di Bali dan Lombok*. Bandung : Sumur Bandung.

S. NGALIMAN : PROFIL SEORANG TOKOH PENGGALI, PELESTARI TARI JAWA GAYA SURAKARTA

(Digali melalui Sejarah Lisan)

Hisbaron Muryantoro

Abstrak

S. Ngaliman adalah seorang empu tari gaya Surakarta. Hampir seluruh hidupnya dicurahkan untuk kemajuan seni, khususnya tari gaya Surakarta. Ia merupakan salah seorang pengrawit yang handal. Pemikiran-pemikirannya sangat difokuskan khususnya dalam dunia pendidikan. Jadi tidak mengherankan apabila ia kemudian diminta untuk menjadi staf pengajar di Sekolah Tinggi Seni Tari (STSI) Surakarta.

Selain itu S. Ngaliman juga mengajar di sanggar-sanggar seni di berbagai tempat, baik di Surakarta maupun di kota-kota lain yang ada sanggar seninya, seperti Yogyakarta, Semarang dan Jakarta. Pendek kata tenaga dan pikirannya sangat dibutuhkan dalam berkesenian. Karena kepandaiannya itulah berkali-kali ia melawat keluar negeri sebagai duta bangsa, mengikuti misi kesenian baik negara Asia maupun Amerika dan Eropa.

Kata Kunci : Tokoh Tari Jawa Gaya Surakarta

Indonesia secara faktual merupakan negara yang memiliki kemajemukan dalam bidang kebudayaan. Realitas sosial semacam itu ditandai dengan banyaknya suku-suku bangsa dengan aneka ragam kebudayaannya. Oleh sebab itu, negara mengakui adanya keberagaman sebagaimana tertuang dalam ideologi negara Pancasila yang disimbolkan dengan seekor burung Garuda yang mencengkeram sebuah pita bertuliskan kalimat “Bhinneka Tunggal Ika”, walaupun berbeda-beda tetapi tetap satu jua. Artinya bahwa keberagaman itu diakui oleh negara dan diakui hak hidupnya. Persoalannya sekarang bagaimana cara menggali, melestarikan kebudayaan yang beraneka ragam itu agar tidak punah, dan dimengerti oleh generasi berikutnya. Untuk itulah maka

tulisan ini ingin mengungkapkan salah seorang tokoh pelestari tari Jawa Gaya Surakarta yang patut diteladani yaitu S. Ngaliman.

I

S. Ngaliman dilahirkan pada tanggal 12 Maret 1919 di Sragen. Ayahnya adalah Wiryowijoyo yang bekerja sebagai seorang pamong desa dan ibunya adalah seorang pedagang batik. Ia merupakan putra keenam dari delapan bersaudara diantaranya :

1. Ibu Wiryopangrawit pekerjaan dagang
2. Tedjo Pangrawit pekerjaan *Mantri* Wiyaga Kraton
3. Ibu Joyopangrawit pekerjaan dagang
4. Cipto Pangrawit pekerjaan *jajar* Niyaga Kraton Kasunanan
5. Harjowiyono wiraswasta

6. Ibu Yantinah.

7. Suryarji.¹

Berdasarkan uraian di atas nampak bahwa dari latar belakang kehidupan orang tuanya itu tidak sedikitpun mengalir darah seni. Namun ternyata nasib berkata lain, selain S. Ngaliman sendiri yang terjun di dunia seni, masih ada dua orang saudara kandungnya yang menekuni dunia seni yaitu Tejopangrawit dan Joyopangrawit. Sebagaimana nampak dalam urutan nama saudara kandungnya di atas, kedua kakaknya itu adalah *abdi dalem* Kraton Kasunanan Surakarta yang pada waktu itu berpangkat *mantri* dan *jajar* niyaga. Menilik gelar yang diberikan oleh pihak kraton jelas bahwa kedua kakaknya itu sebagai *abdi dalem* yang mengurus masalah kesenian. Darah seni yang mengalir pada diri S. Ngaliman dan saudara-saudaranya bila dirunut ke belakang ternyata mengalir dari eyangnya yang bernama Mangun Pangrawit, seorang pengrawit yang handal pada zamannya. Eyangnya juga seorang *abdi dalem* Kraton Kasunanan dan diberi *kalenggahan* sebagai lurah *wiyaga*.² 1994:37).

Setelah S. Ngaliman tumbuh sebagai seorang anak-anak dan menginjak usia sekolah, ia disekolahkan di *Standaard School* Solo dan tamat pada tahun 1930. Setamat dari *Standaard School* ia tidak lagi melanjutkan sekolah tetapi lebih berminat pada dunia kesenian khususnya seni karawitan. Ternyata minatnya sangat besar terhadap seni karawitan, akhirnya S. Ngaliman ingin memperdalamnya dan kemudian melanjutkan studi di Konservatori jurusan karawitan atau di bagian A. Di

Konservatori ini dikenal ada dua jurusan yaitu bagian A dan bagian B.³ Sebelum menjadi siswa di Konservatori itu S. Ngaliman termasuk salah satu siswa yang tekun hingga dapat menyelesaikan sekolahnya.

Di samping minatnya yang cukup besar dalam dunia seni, rupanya dari dirinya sendiri S. Ngaliman juga mendapat dukungan dari orang tua dan para kerabatnya. Walaupun Wiryowiyono sebagai orang tuanya tidak mempunyai bakat seni, tetapi Wiryowiyono sangat mendukung minat para anaknya dalam berkesenian. Ini terbukti dari kedelapan orang putranya ada tiga putranya yang berminat pada dunia seni. Setelah menamatkan sekolah karawitan tahun 1953, ia tidak melupakan kodratnya sebagai manusia. Pada saat usianya mencapai 34 tahun iapun menjalin cinta dengan seorang gadis yang bernama Sutarsi, putri seorang pedagang di Pasar Klewer yang kemudian dinikahinya pada tahun 1953. Dari hasil perkawinannya itu ia dikaruniai tujuh orang anak.

Berdasarkan biodata singkat dari putra-putrinya nampak bahwa hampir sebagian besar mengikuti jejak ayahnya. Menurut pengakuan putra kandungnya dan para menantunya S. Ngaliman dalam mendidik putra putrinya sangat disiplin dan cukup keras. Ia tidak segan-segan untuk membentak bahkan kadang memukul. Tentu saja ini dilakukan jika anaknya melakukan pelanggaran. Meski cukup keras tetapi bagi putra-putrinya ia tetap merupakan ayah yang baik. Dalam mendidik putra-putrinya memang ada sedikit perbedaan. Untuk anak laki-lakinya diharuskan kalau bisa mencapai derajat yang tinggi, sedang untuk anak

¹ Wawancara dengan Takari Sapto Dibya tanggal 15 Maret 2001.

² Wawancara dengan Takari Sapto Dibya tanggal 15 Maret 2001.

³ Wawancara dengan Haryana di Solo pada tanggal 15 Maret 2001.

putrinya agak sedikit lunak, semampunya (*saktekane*: Jawa). Kelonggaran yang diberikan pada anak-anak putrinya dalam bidang pendidikan, tidak membuat mereka menjadi malas-malasan dalam menuntut ilmu. Di samping itu kelonggaran yang juga diberikan dalam hal “pendidikan tari” tidak membuat sang anak *sak karepe dhewe* (semaunya sendiri). Karena ia tetap memberikan “nilai” bagi anak-anaknya, apakah yang dilakukan atau dipelajari sudah bagus atau belum. Hal itu terungkap dari keterangan yang diberikan oleh salah seorang menantunya, yaitu:

“...bahwa bapak itu orangnya sangat disiplin sekali biasanya jika mau pentas itu persiapannya cukup panjang bisa sampai tiga bulan sebelumnya sudah mulai latihan. Jika selama tiga bulan dianggap tidak baik bisa jadi pementasan ditunda....”⁴

Begitu juga yang dikatakan oleh putranya yang lain:

“...benar bahwa bapak itu disiplin, pernah pada suatu ketika saya dibangunkan jam 23.00 malam dan dilatih menari padahal saya sudah tidur pulas. Pernah juga saya dijatak gara-gara bapak mau berangkat pentas dan saya menjadi salah satu *niyogonya*, tetapi masih bermain-main dengan teman sehingga bapak marah”.⁵

Pernyataan senada juga diungkap oleh salah seorang muridnya:

“...Pak Ngali itu seorang pendidik yang sangat disiplin meski sebagai

guru ia tidak pernah menjaga jarak dengan para muridnya”.⁶

S. Ngaliman merupakan pribadi yang hangat dan ramah di mata para karyawannya. Paling tidak itu menurut pengakuan salah seorang teman sejawatnya yang dulu pernah juga menjadi muridnya. Begitu pula apa yang dikatakan oleh teman sejawatnya yang lain di STSI:

“...Mas Ngali itu seorang seniman yang tidak arogan meski sudah mencapai tingkat empu di bidang tari.”⁷

II

Berdasarkan atas informasi dan sumber yang tersedia dapat dikatakan S. Ngaliman dalam menekuni dunianya dengan sepenuh hati dan melalui proses yang cukup panjang. Sejak umur 10 tahun ia sudah mulai menyenangi karawitan. Kemudian dalam bidang tari ia sudah mulai pentas saat umur 16 tahun. Tahun 1940 dia mengiringi *gambyong*, tahun 1942 setiap bulan *klenengan* pada acara Hemafon. Namun sebelumnya ia sudah mengabdikan diri di Kraton Surakarta. Pendek kata sejak 1930-1993 selalu bergelut dengan dunia seni, baik itu sebagai profesinya dan itu juga merupakan bagian dari kehidupannya. Oleh sebab itu tidak mengherankan jika S. Ngaliman dianggap sebagai empu Seni Tradisi gaya Surakarta yang handal. Selain menguasai tari dan karawitan itu S. Ngaliman juga sangat menguasai kebudayaan Jawa secara utuh, itu tercermin pada hasil-hasil karyanya yang sarat dengan nilai-nilai budaya Jawa

⁴ Wawancara dengan Subono tanggal 15 Maret 2001.

⁵ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

⁶ Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo tanggal 3 Mei 2001.

⁷ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

yang penuh makna dan simbol.

Di tangannya kebudayaan ataupun tradisi kraton yang penuh simbol itu menjadi mudah dicerna oleh masyarakat luas. Hasil karyanya itu antara lain tertuang dalam tari Batik yang menjadi sebuah bentuk tari yang ngepop yang merupakan gubahan atau adopsi dan tari *srimpi* dan *bedhaya* yang mempunyai sifat dan gerak yang halus, rumit dan anggun. Karya-karya yang dihasilkan sesungguhnya merupakan cerminan pribadinya. Ia sangat dikenal sebagai penari putra/putri *alus*. Artinya ia tidak hanya halus di dunia pentas tetapi juga halus di dunia pergaulan.

Ia selalu membekali anak-anaknya ataupun para muridnya dengan adat istiadat yang telah ada sejak lama. Seperti sopan santun, susila, kedisiplinan dan lain-lain yang pada pokoknya sebisa mungkin berpedoman pada kebudayaan Jawa. Walaupun ia sendiri tidak kolot, tetapi tetap akomodatif dan tidak menolak perubahan.

Sekali lagi perlu diketahui di sini bahwa kesungguhan, keuletan, disiplin merupakan refleksi diri seorang S. Ngaliman. Ia tidak mungkin mencapai kesenimanannya sebagai salah satu pakar seni tradisi gaya Surakarta tanpa ketiga unsur diatas. Kemudian mengenai hasil-hasil karyanya akan diuraikan pada bab berikutnya.

Kampung Kemlayan yang merupakan tempat hidupnya sejak kecil ternyata sangat berpengaruh pada kehidupan S. Ngaliman sebagai seorang seniman. Kampung ini berjarak kurang lebih sekitar 600 meter dari Kraton, dan merupakan tempat tinggal sebagian besar pengrawit Kraton Surakarta. Keberadaan lingkungan masyarakat seniman ini sangat mendukung minat

dan perkembangan bakat berkesenian S. Ngaliman selanjutnya.

Sejak tahun 1929 dalam usia 10 tahun, S. Ngaliman telah belajar seni karawitan dan seni tari di kampungnya. Dalam lingkungan keluarga, ia dibimbing langsung oleh R.Ngt. Sutiyo Tejopangrawit (kakaknya) di rumah milik R.Ngt. Gunorawito (kakaknya) yang mempunyai gamelan lengkap.⁸ Selain itu di kampungnya, S. Ngaliman juga pernah belajar seni karawitan kepada R.Ngt. Purwopengrawit (Projoguna), R.Ng. Projopengrawit, Wiryowitono, Mloyowiguno dan Lurah Trunomuloyo (pamannya). Selama belajar pada Lurah Trunomulyono, tahun 1930 S. Ngaliman masuk kelompok karawitan Papaka, Paguyuban Pamudha Kemlayan. Empat tahun kemudian tepatnya tahun 1934, S. Ngaliman masuk kelompok karawitan Ngesti Mulyo yaitu suatu kelompok karawitan yang para anggotanya terdiri dari remaja yang berusia lebih dewasa dan kelompok karawitan Papaka di kampung Kemlayan.⁹

Disamping pengalaman-pengalaman di masyarakat pertumbuhan dan perkembangan minat berkesenian S. Ngaliman juga sangat didukung oleh pengalaman di kraton. Sejak usia 13 tahun tepatnya tahun 1932 ia telah mengabdikan di kraton. Oleh karena ia dibesarkan di Kampung Kemlayan yang merupakan tempat tinggal sebagian besar seniman pengrawit, pengabdiannya di Kraton juga diarahkan pada bidang karawitan menjadi Abdi Dalem Wiyaga.

Sebagai seorang Abdi Dalem Wiyaga ia menjalankan tugasnya dengan tekun dan baik. Justru sejak menjadi abdi dalem itu minatnya belajar karawitan

⁸ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

⁹ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

bertambah besar. Oleh karena ketekunannya itu, maka Sunan Pakubowono XI (1939-1944) berkenan mengangkatnya menjadi Abdi Dalem Pengeprak Bedhaya Srimpi. Di Kraton, selain mengabdikan S. Ngaliman juga mengikuti pendidikan pada Sekolah Tata Krama. Pendidikan ini sangat mendukung kelanjutan profesi keseniannya, sebab di lembaga pendidikan itu diajarkan tentang materi dalam hal kedisiplinan dan tata cara berpakaian, berbahasa, berjalan dan bersikap.¹⁰

Untuk menambah pengetahuan tentang kesenian S. Ngaliman kemudian berguru pada R.M Hardiman Sinduatmojo seorang guru tari di Hadipraya Surakarta yang kebetulan juga bertempat tinggal di Kampung Kemlayan. Selain itu juga berguru pada R.M Ngabehi Atmohutoyo, seorang guru tari di Kraton Surakarta di sanggar kesenian Himpunan Budaya Surakarta. Bapak Wignyohambekso, Ibu Pamarditiyo, Ibu Lono dan Ibu Darsosaputro merupakan tokoh yang menjadi guru tari *Bedhoyo Srimpi* di kraton (Catatan pribadi S. Ngaliman, 1991 : 1-2). Jadi jelaslah bahwa Kampung Kemlayan dan Kraton merupakan tempat membentuk identitas diri S. Ngaliman sebagai seorang seniman.

III

Berbagai pengabdian S. Ngaliman pada seni tari antara lain sebagai tenaga pengajar atau guru dan menjadi anggota misi kesenian. Menurut catatan pribadi yang ditulis pada tahun 1991 diuraikan dalam catatan itu bahwa ia mulai mengajar:

1. Bidang Karawitan:

- Di Himpunan Budaya Surakarta (HBS

tahun 1953).

- Mengajar karawitan di SGA Muhammadiyah Surakarta tahun 1953-1957).

2. Bidang Tari:

- Di Mangkubumen Baluwarti Surakarta tahun 1942-1945.

- Di Sekolah Pendidikan Kemasyarakatan (SPK tahun 1953, Karanganyar tahun 1955).

- Konservatori Surakarta (kini SMKI tahun 1956-1975), Surabaya sebulan sekali tahun 1956.

- Himpunan Siswa Budaya (HSB, tahun 1957-1959 di Yogyakarta), Semarang (seminggu dua kali 1957-1961).

- Ramayana Prambanan (1961), URIL Surakarta (1962).

- SMEA II Surakarta tahun 1962-1977 dan SMEA V Negeri Surakarta tahun 1962-1977.

- Di Direktorat Kesenian Jakarta selama 10 hari tahun 1965.

- Yon Zipur IV Magelang tahun 1967, Seni Bangunan Ungaran tahun 1968, Misi Kodam VII Diponegoro tahun 1968.

- Mengajar di Barada Kemlayan tahun 1967, kemudian di ASKI Surakarta yang sekarang menjadi STSI sejak tahun 1968 sampai meninggalnya.

- Di Konsulat Jenderal Hongkong untuk masyarakat putra-putri Indonesia di Hongkong tahun 1969, Tokyo untuk OWIT (1970).

- Di Direktorat Pendidikan dan Kebudayaan Jakarta untuk penataran tahun 1973, IKIP Surakarta tahun 1973, SKKA Surakarta 1974.

- Selain itu juga di LKJ dan LPKJ di Jakarta tahun 1975-1991, Raffia Budaya Jakarta tahun 1975.

- Mengajar tari di Nderland dan Paris tahun 1977 dan Universitas Westneyland Amerika tahun 1978-

¹⁰ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

1979 dan IKIP Yogyakarta tahun 1989 hingga meninggalnya.¹¹

Adapun misi kesenian yang pernah diikutinya antara lain ke:

RRC (1954), Pakistan Timur (Bangladesh, 1955), Jawa Tengah (1956), Singapura (1959), Hawaii, Jepang, Hongkong, Philipina dan Singapura (1961), Bangkok (1963), Afrika Timur (Mesir, 1965), Bangkok (1967), Hongkong (1968, 1969), Jepang (Expo 70, tahun 1970), Korea, Jepang dan Singapura (PATA, 1973), Manila dan Taiwan (1976), Nederland dan Paris (1977), Nederland, Belgia, USA dan Kanada (1978-1979), Hawaii (1981) dan India (1981).¹²

Uraian di atas menunjukkan bahwa pengabdian S. Ngaliman dalam bidang seni tari tradisi gaya Surakarta sudah tidak dapat diragukan lagi, baik dalam menyebarkan dan memasyarakatkannya. Ia juga aktif dalam pembinaan dan pengembangan tan itu sendiri. Selain itu ia juga diberi kepercayaan oleh pemerintah sebagai duta bangsa dalam rangka mengenalkan kesenian Indonesia dan khususnya seni tradisi gaya Surakarta pada dunia luar.

IV

Sebagai seorang seniman yang sudah terlanjur mencintai seni tradisi gaya Surakarta dan agar supaya seni tradisi ini tetap eksis di tengah-tengah massa pendukungnya, khususnya para generasi mudanya, maka upaya-upaya atau langkah-langkah itu telah ditempuh oleh S. Ngaliman. Diantaranya adalah melakukan pemadatan (memperpendek waktu pementasan) atau menyingkat

waktu. Pada umumnya tari tradisi yang berasal dan Kraton itu jika pentas memerlukan waktu yang panjang dan ini terasa sangat menjenuhkan khususnya bagi generasi muda. Agar para kawula muda yang diharapkan sebagai pewaris dan penerus / pelestari seni tidak jenuh dilakukanlah pemadatan dengan tidak meninggalkan *waton-waton* yang sudah ada.¹³ Kemudian menambah gerakan-gerakan pada tari yang sudah ada dengan lebih variatif daripada aslinya.¹⁴ Mengenai penambahan gerakan tari ini dapat dilihat pada garapan S. Ngaliman yang berupa tari *Gambyong Pareanom* secara jelas. Pada tari ini gerakan-gerakan ditambahkan di saat-saat instrumen kendang berbunyi.¹⁵

Pemikiran-pemikiran S. Ngaliman lainnya yang bisa dirasakan sampai saat ini adalah untuk para pelajar setingkat Sekolah Dasar dan Sekolah Menengah Pertama dikenalkan pada gerakan-gerakan yang tidak rumit dan mudah diterima, dengan demikian anak tidak akan jenuh. Diharapkan akan memudahkan pelajaran. Selain itu sebagai seorang pendidik yang berharap banyak pada generasi muda untuk tetap mencintai seni tradisional dan agar seni itu mudah diterima ia juga membuat buku. Buku itu diberi judul “Rantaya” yang memuat gerakan-gerakan tari agar mudah dipahami.¹⁶

Sebagai seorang seniman yang mumpuni dan seorang guru tari yang baik, S. Ngaliman merupakan guru yang telaten. Sifat ketelatenannya itu akhirnya membuahkan hasil yang memuaskan bagi dirinya maupun para peminat seni. Banyak murid-muridnya yang kini

¹¹ *Catatan pribadi S. Ngaliman*, hal. 2-3.

¹² *Ibid*, hal. 4-5.

¹³ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

¹⁴ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

¹⁵ Wawancara dengan Takari Sapto Dibya tanggal 15 Maret 2001.

¹⁶ Wawancara dengan Takariadi tanggal 15 Maret 2001.

menjadi seniman tari yang terkenal. Mengenai para muridnya yang dihasilkan lewat pendidikan formal itu antara lain para lulusan Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) yang sekarang menjadi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI). Kemudian para muridnya yang dididik lewat pendidikan informal itu adalah para murid yang dididik lewat sanggar-sanggar seni. Mengenai sanggar-sanggar seni ada yang didirikan S. Ngaliman sendiri dan ada yang didirikan oleh orang lain, tetapi S. Ngaliman mengajar di sanggar itu.¹⁷

Selain mendirikan sanggar-sanggar seni dia juga menerima atau membuka kursus-kursus atau *private les* secara perseorangan. *Private les* tidak saja diminati oleh orang Indonesia sendiri. Bahkan orang mancanegara pun sangat berminat terhadap seni tradisi gaya Surakarta. Para murid S. Ngaliman yang berasal dari mancanegara itu antara lain Clara Brakel dari Amerika. Clara Brakel ini belajar selama 20 tahun sejak tahun 1972-1992 walaupun tidak dilakukan secara rutin. Nampaknya Clara Brakel tidak belajar tari saja, tetapi juga menyerap pengetahuan dan pengalaman S. Ngaliman tentang tradisi Surakarta. Akhirnya Clara Brakel menyusun sebuah buku yang berjudul *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilahannya (1991)*.¹⁸ Selain Clara Brakel murid lain yang berasal dari mancanegara yaitu Teolon yang berasal dari Belanda. Teolon ini adalah seorang pria yang berminat sekali mempelajari tari tradisi Surakarta gaya putri dan gaya putra *alus*.¹⁹

Satu pemikiran lain yang perlu dicontoh dari kesenian S. Ngaliman adalah mau dan mampu melakukan dialog dengan para murid-muridnya. Dengan cara dialog terhadap para murid-muridnya itu S. Ngaliman akan lebih mengenal watak atau karakter masing-masing muridnya. Selain itu murid-muridnya dipantau secara khusus, kalau perlu mendatangi ke rumahnya. Melalui cara dialog dan pemantauan secara khusus itu, maka S. Ngaliman bisa memprediksi mana muridnya yang bakal jadi seniman dan yang tidak.²⁰

Perlu pula kiranya dicatat disini, khususnya para seniman muda bahwa S. Ngaliman sebagai seorang seniman besar selalu tetap menjaga kesenimanannya, sebagaimana dituturkan oleh salah seorang sahabat dan muridnya yang mengenal secara dekat:

“...Sebagai seorang seniman yang mumpuni Mas Ngali itu selalu punya sikap. Kenapa saya katakan punya sikap itu, begini misalnya apabila seseorang datang pada Mas Ngali dan dia mengatakan bahwa ia ingin belajar pada Mas Ngali menari Gatutkaca, maka Mas Ngali akan menolaknya. Beliau akan melihat dulu karakter si murid itu.

Di samping itu menurut salah satu muridnya yang lain, meskipun S. Ngaliman telah melakukan berbagai pemadatan tari tradisi gaya Surakarta yang dimiliki oleh kraton ia tidak melupakan konsep *Hastha Sawanda* yaitu *pacak, pancat, lulut, wilwed, luwes, ulet, irama dan gendhing*. Untuk mewujudkan itu, maka diperlukan ketelatenan dan Pak Ngali termasuk guru

¹⁷ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

¹⁸ Wawancara dengan Haryana Tanggal 15 Maret 2001.

¹⁹ Wawancara dengan Haryana Tanggal 15 Maret 2001.

²⁰ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

yang telaten sebagaimana telah dijelaskan di atas.

Selanjutnya salah seorang muridnya mengatakan bahwa:

“...metode mengajar yang dilakukan Pak Ngali cukup baik, jelas dan mudah diterima artinya gerakan-gerakan tari itu diajarkan secara bertahap sampai murid-muridnya betul-betul menguasai gerakan itu dan selalu di ulang-ulang sampai si murid menguasai. Cara itu sangat efektif dan mampu membentuk penari yang baik. Jadi tidak mengherankan kalau murid-muridnya banyak yang betul-betul menjadi penari...”²¹

Kegiatan belajar mengajar tari tradisi Surakarta lain yang diperkenalkan oleh S. Ngaliman adalah metode ceramah, tanya jawab dan demonstrasi. Menurutnya metode ceramah ini sangat penting digunakan untuk membahas sesuatu yang berkaitan dengan belajar menari. Meskipun bersifat teoritis namun mengandung unsur-unsur ataupun konsep-konsep tari dan sistematikanya. Jika para siswa belum paham terhadap uraian-uraian tadi, maka siswa dipersilahkan untuk mengajukan pertanyaan. Setelah itu baru dilanjutkan dengan mendemonstrasikan secara langsung. Biasanya untuk menghemat waktu, maka S. Ngaliman selalu membagi siswanya menjadi dua kelompok. Satu kelompok praktik mengikuti pengajar sedangkan yang satu kelompok mendekat dan memahami pelaksanaan praktik itu, dan hal ini dilakukan secara bergiliran. Diharapkan dengan cara ini siswa dapat memahami secara detail. Dengan demikian gerak-gerak pengajar juga gerak para siswa

dapat dilihat dan dibandingkan. Setelah siswa dapat menerapkan gerakan yang telah dilihatnya untuk diikuti dan diterapkan secara tepat.

Kelebihan S. Ngaliman selain menjadi seorang guru tari juga menguasai *gendhing*, sehingga di dalam memberikan contoh-contoh gerak tari langsung mengiringinya dengan *kendhang*. Dengan demikian maka para siswa akan terangsang ketajaman rasanya. Sikap lain yang perlu dimiliki oleh seorang penari adalah disiplin, nilai kesusilaan. Kedisiplinan waktu serta sopan santun dalam bersikap, bertindak, berbicara dan berbusana sangat mempengaruhi pendalaman materi tari tradisi gaya Surakarta. Sifat dan nilai-nilai ini adalah penting dan merupakan bagian yang tidak dapat dipisahkan dalam tradisi gaya Surakarta. Nilai-nilai itu oleh S. Ngaliman betul-betul dihayati dan itu tercermin dalam kehidupannya sehari-hari. Oleh sebab itu selama menjalankan tugasnya yaitu mengajar selalu membiasakan memberikan contoh yang baik seperti jadwal masuk dan pemberian materi tepat waktu, bersikap, berbicara, bertindak sopan dan berhati-hati dengan penuh pertimbangan serta selalu menyetarakan diri dalam berbusana. Barangkali ia berpendapat bahwa “*menari itu bukan sekedar menggerakkan badan, tetapi sekaligus menggerakkan rasa*”.

Sebenarnya nilai-nilai yang diajarkan oleh S. Ngaliman pada murid-muridnya tidak mengagetkan, karena ia sendiri adalah seorang *abdi dalem* Kraton Surakarta Hadiningrat. Sebagai seorang *abdi dalem* yang notabene adalah seorang priyayi, maka ia haruslah mempunyai nilai-nilai seperti yang telah diuraikan di atas.²² Seni tari yang semula

²¹ Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo tanggal 3 Mei 2001.

²² Darsiti Soeratan, *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1930-1939*. Yogyakarta : Penerbit Taman Siswa, 1989, hal. 72-75.

seakan menjadi monopoli keluarga kraton dapat dikembangkan ke ruang yang lebih luas, meliputi rakyat pada umumnya baru terjadi pada tahun 1917-1923, itupun terbatas pada murid-murid HIS, MULO, AMS dan terbatas pada pemuda yang berdarah bangsawan.²³ Para pelopor perluasan seni tari gaya Surakarta sampai keluar tembok istana itu antara lain Mr. KRMT Wangsanegara, KPA Kusumadiningrat dan KPA Cakradiningrat.²⁴

Usaha-usaha perluasan dan pengembangan seni tradisi gaya Surakarta itu terus dilanjutkan, seperti adanya beberapa perkumpulan kesenian yang dimotori oleh para *abdi dalem* Kraton Kasunanan. Perkumpulan-perkumpulan itu antara lain:

Perkumpulan Masyarakat Surakarta (1912), Sriwedari (1899), Perkumpulan Kesenian Surakarta di Kepatihan (1940), Seniman Seniwati Surakarta (SSS, 1950), Himpunan Budaya Surakarta (HBS, 1950), Konservatori (1950), Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI, 1964) dan Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT, 1970).²⁵ Nampaknya beberapa perkumpulan-perkumpulan kesenian yang ada itu turut mewarnai perjalanan kesenian S. Ngaliman, baik dia sebagai pengajar atau pernah belajar di perkumpulan itu. Di antara perkumpulan-perkumpulan yang ada itu hanya ada dua perkumpulan yang memantapkan pemikiran S. Ngaliman yaitu pemikirannya tentang perkembangan seni tari klasik sangat diperlukan untuk menggali seni tari gaya Surakarta yang belum sempat tergal. Untuk melaksanakan gagasannya tersebut sudah barang tentu S. Ngaliman

tidak sendirian tetapi bersama-sama kawannya yang lain.

Pada sekitar tahun 1971-an S. Ngaliman diundang oleh Pusat Kesenian Jawa Tengah yang waktu itu dipimpin oleh S.D Humardani. Selain S. Ngaliman di PKJT tersebut hadir pula sejumlah tokoh-tokoh seni tradisi gaya Surakarta antara lain Rudiyono, Joko Suharjo, Sri Suciati, Ibu Suyuti dan Pandi.²⁶ Dalam pertemuan itu S. Ngaliman mengusulkan agar tari *bedhaya* dan tari *srimpi* sebaiknya bisa diajarkan di luar kraton, paling tidak di Sasonomulyo (PKJT). Kemudian diusulkan pula agar sedapat mungkin diadakan penggalian tari putra atau tari Wireng.²⁷ Usul-usul itu akhirnya disetujui dan disepakati oleh para peserta pertemuan. Akhirnya S.D Humardani selaku ketua PKJT Surakarta menyampaikan usul dan saran para peserta pertemuan kepada pihak kraton. Menanggapi pemikiran para peserta yang diusulkan oleh S.D Humardani itu, maka Sunan mengizinkan tari *bedhaya*, *srimpi* dan *wireng* diajarkan ke luar kraton dan dikembangkan di Sasonomulyo. Bahkan pihak kraton memberikan fasilitas tempat Sasonomulyo untuk mengembangkan seni tradisi gaya Surakarta yang dimiliki oleh kraton. Jadi jelaslah bahwa S. Ngaliman termasuk salah satu seniman yang turut mengembangkan tari *bedhaya*, *srimpi*, dan *wireng* di luar kraton. Semenjak tari-tari yang dianggap sakral itu keluar dari kraton, maka banyak seniman-seniman muda yang mengikuti jejak para seniornya. Mereka turut juga mempelajari dan mengembangkan tari *bedhaya*, *srimpi* dan *wireng* itu. Setidaknya pemikiran

²³ *Ibid*, hal. 117

²⁴ *Ibid*

²⁵ Wawancara dengan Ibu Joko Suharjo tanggal 15 Maret 2001.

²⁶ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

²⁷ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

dan upaya untuk mengembangkan tari tradisi gaya Surakarta yang bersumber atau berasal dari kraton akan lebih memasyarakat dan dikenal dan dipelajari oleh masyarakat luas. Paling tidak lewat sanggar-sanggar tari ataupun lembaga-lembaga pendidikan informal dan formal.

Kemudian bagi S. Ngaliman sendiri dengan adanya keterbukaan dari Kraton itu, maka ia dapat mengadopsi gerak-gerak tari dari tari tradisi kraton itu untuk mengilhami karya-karyanya. Selain itu ia pun banyak melakukan pemadatan tari yang bersumber pada tradisi kraton itu, antara lain *Srimpi Dhempel*, *Srimpi Anglirmendung*, *Srimpi Gandakusumo*, *Srimpi Ludira Winangun*, *Bedhaya Anglirmendung* dan penciptaan tari diantaranya tari *Manggoloretno*, tari *Retna Dumilah* serta tari *Bedhaya Pulung*. Untuk selanjutnya pemikiran-pemikiran S. Ngaliman ini akan nampak jelas pada hasil-hasil karyanya.

Mengenai karya-karya S. Ngaliman dapat dilihat pada karya-karya penciptaan dan pemadatan yang meliputi:

- Tari *Prawiraguna* (1954)
- Fragmen *Sembadra Larung* (1955)
- Tari *Kridhawarastra* (1957)
- Sendratari *Keong Emas* (1957)
- Tari *Batik* (1958)
- Tari *Retno Tinandhing* (1958)
- Sendratari *Taman Soka* (1959)
- Tari *Mardisiwi* (1961)
- Tari *Gambyong Campursari* (1962)
- Tari *Kartini* (1963)
- Tari *Panggayuh* (1963)
- Sendratari *Jaka Tarub* (1964)
- Sendratari *Sembadra Larung* (1965)
- Sendratari *Rahwana Bada* (1966)
- Sendratari *Ciptoning* (1967)

- Tari *Pemburu Kijang* (1967)
- Tari *Yudasmara* (1968)
- Sendratari *Kumbakarna Gugur* (1971)
- Fragmen *Panji Topeng* (1972)
- Tari *Gambyong Pareanom* (1973)
- Tari *Manggaretna* (1973)
- Sendratari *Begawan Wisrawa* (1973)
- Sendratari *Babad Wanamarta* (1973)
- Tari *Pawuhan* (1974)
- Tari *Retno Dumilah* (1978)
- Tari *Bondhan Tani* (1964)
- Tari *Bedhaya Pulung* (1990)

Kemudian karya-karya tari yang berupa pemadatan meliputi:

- Tari *Karna Tinandhing* (1972)
- Tari *Panji Kembar* (1972)
- Tari *Srimpi Gambirsawit* (1972)
- Tari *Srimpi Lagu Dhempel* (1972)
- Tari *Srimpi Gandakusuma* (1972)
- Tari *Srimpi Anglirmendhung* (1972)
- Tari *Sancaya Kusumawicitra* (1974)
- Tari *Wirapatama* (1978)
- Tari *Gunungsari* (1978)
- Tari *Srimpi Ludira Winangun* (1987)
- Tari *Bedhaya Angkirmendhung* (1987)
- Tari *Panji Tunggal* (1980).²⁸

Beberapa hasil karyanya yang bernuansa pop diantaranya adalah tari *Batik*. Tari ini merupakan karya baru yang disusun pada tahun 1958.²⁹ Tari *Batik* ini disebut karya baru karena gerakan-gerakan tari yang digunakan benar-benar baru. Meskipun baru tetapi tidak bisa dilepaskan atau tetap bersumber pada tari tradisi.³⁰

Tari *Batik* ini merupakan penggambaran aktivitas orang yang sedang membatik diawali dari penyiapan kain mori, pelilinan; penyucian hingga pengepakan. Karya ini dapat ditarikan tunggal maupun secara berpasangan. Kelahiran karya ini atas permintaan Koperasi Batari (Batik Timur Asli

²⁸ Catatan pribadi S. Ngaliman, 1991, hal. 3-4

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 1991.

Republik Indonesia) dan dipentaskan pertama kali tahun 1958 di Gedung Batari dalam rangka Hari Ulang Tahun Koperasi Batik itu.³¹ Kemudian ciptaan lain yang berbau pop seperti *Jaka Tarub*.

S. Ngaliman juga memunculkan satu karyanya yang berupa pemadatan artinya pertunjukan tari tradisi yang biasanya memakan waktu lama, kemudian dikemas dalam waktu singkat dengan tidak meninggalkan patokan-patokan yang ada, contohnya Tari *Bedhaya Pulung* yang disusun pada tahun 1990 atas permintaan kerabat Istana Mangkunegaran. Tari *Bedhaya Pulung* ini ditarikan oleh sembilan orang penari yang menceritakan tentang ketidakmampuan manusia dalam menghadapi nasib. Karya ini sebenarnya bersumber dari cerita wayang purwa yang mengisahkan tentang perkawinan Arjuna dengan Sembadra melalui liku-liku perjalanan yang memerlukan perjuangan panjang tetapi akhirnya berhasil menjadi suami istri dan hidup bahagia. Tari *Bedhaya Pulung* ini berisi ajaran mendasar tentang kehidupan manusia. Sesuai dengan nama tari itu yaitu *bedhaya pulung* (wahyu), maka manusia itu disamping berusaha juga tidak lepas dari kodrat pemberian Tuhan. Kedua kekuatan itu saling melengkapi dan mendukung untuk meraih cita-citanya.

Karya tari lain yang tidak kalah menariknya dan merupakan penggalian dari tari yang sudah ada yaitu tari *Bedhaya Anglirmendhung* (1987). Tari *Bedhaya Anglirmendhung* ini digali kembali dan disiapkan untuk penganugerahan gelar pahlawan nasional yang diberikan pemerintah

Indonesia kepada Pangeran Sambernyawa atau Raden Mas Said sebagai pendiri dinasti Mangkunegara yang dianggap berjasa.

Bedhaya Anglirmendhung ini adalah merupakan tari *bedhaya* yang diciptakan oleh Pangeran Sambernyawa. Tari *bedhaya* ini ditarikan oleh tujuh orang penari. Kemudian hasil karya Pangeran Sambernyawa ini diserahkan kepada Sunan Pakubuwana IV untuk menyambung tali persaudaraan dan legalitas.³² Namun sayang setelah kejadian itu *Bedhaya Anglirmendhung* hilang begitu saja dan tidak pernah dipentaskan lagi. Kemudian ada keinginan dari Mangkunegara VIII untuk menggali lagi *Bedhaya Anglirmendhung* ini. Tugas penggalian kembali tari ini lalu diserahkan pihak Mangkunegara VIII kepada S. Ngaliman. Akhirnya S. Ngaliman berhasil menggali dan mengungkap kembali tari itu yang didasarkan pada data historis yang ditemukan.³³

Berdasarkan uraian di atas baik yang berupa pemikiran maupun karya yang dihasilkannya dapatlah dikatakan bahwa S. Ngaliman telah banyak melakukan pembinaan dan pengembangan yang bermanfaat untuk seni tradisi gaya Surakarta. Di samping itu ia juga banyak membuat kader-kader baru. Sudah barang tentu dari kader-kader baru itu dapat terus meneruskan melestarikan dan mengembangkan seni tradisi gaya Surakarta itu. Apa yang ia lakukan merupakan tindakan yang sangat berguna untuk menghidupkan, memelihara, memperkaya, membina, menyebarluaskan dan memanfaatkan kesenian itu.

³¹ Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

³² Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo tanggal 2 Mei 2001.

³³ Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo tanggal 2 Mei 2001.

V

Berbagai tanggapan muncul terhadap kesenian S. Ngaliman yang antara lain dikemukakan oleh Asmarahadi seorang pakar tari yang juga pernah mengaku muridnya. Setelah itu bahkan menjadi teman sejawat sejak ia diangkat sebagai dosen luar biasa di Sekolah Tinggi Seni Indonesia di Surakarta. Dalam komentarnya ia mengatakan:

“...bahwa pada dasarnya Mas Ngali itu bukan seorang seniman yang arogan meski ia telah menjadi seorang seniman yang handal dan mumpuni. Mas Ngali juga sangat senang jika para seniman tradisi gaya Surakarta itu banyak melakukan kreasi-kreasi. Karangan boleh saja dilakukan asal jangan merusak tradisi yang sudah ada, misalnya iringannya dicampuri dengan iringan musik. Ia sangat mempertahankan tari klasik meskipun Mas Ngali bukanlah seorang seniman yang kolot, artinya Mas Ngali juga membuat tari yang sifatnya garapan-garapan modern seperti *Jaka Tarub* dan *Tari Batik*. Meskipun garapannya modern tetapi unsur-unsur klasiknya masih tetap nampak. Jadi garapan-garapan Mas Ngali tidak akan merubah unsur klasik dan ciri khas budaya Jawanya masih nampak.”³⁴

Selanjutnya Asmarahadi mengatakan bahwa latar belakang Mas Ngali adalah seorang tokoh *pengrawit* di Kraton, namun bukan seorang penari. Tetapi karena seringnya mengiringi gerak-gerak tari, sehingga ia malah menonjol di bidang tari. Itu barangkali

pengalaman-pengalaman pribadi Mas Ngali dan kebetulan ia juga murid Pak Wignyohambekso dan Pak Kesawa. Mereka berdua adalah empu tari kraton. Satu kebetulan Mas Ngali itu murid *kinasih* kedua beliau itu.³⁵

Barangkali ini satu catatan penting bagi para seniman yang menjadi pendidik:

“...bahwa Mas Ngali itu benar-benar seorang dosen artinya begini, ia tidak minder berhadapan dengan para mahasiswa. Ia berpendapat bahwa mahasiswa itu yang membutuhkan saya. Dan ciri khasnya ia selalu menanyakan kepada anak didiknya mengapa kamu menyenangi atau mengambil pelajaran saya. Mas Ngali hanya ingin mengetahui minat mahasiswanya. Sikapnya tegas bahwa hendaknya pelajaran yang diberikan jangan diremehkan tetapi harus seperti pelajaran yang lain.”³⁶

Komentar yang hampir senada juga dilontarkan oleh Wahyu Santosa Prabowo yang juga pernah menjadi anak didiknya dan saat ini menjadi dosen di STSI. Selanjutnya ia mengatakan:

“...bahwa Pak Ngali itu seorang seniman yang produktif. Sebagai seorang penari ia cukup bagus dan sangat menguasai tari alus, gagah dan putri. Selain itu jika menari ia mempunyai ciri khusus yaitu punya rasa *semelehnya* lebih kuat misal menarikan Rahwana itu yang semeleh, tidak berontak, tidak *kemrungsung* dan emosi tidak menggebu-gebu. Gerakannya penak-penak. Jadi punya keunikan tersendiri. Kemudian kelebihan Pak

³⁴ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

³⁵ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

³⁶ Wawancara dengan Asmarahadi tanggal 19 Maret 2001.

Ngali yang lain, ia merupakan seniman yang produktif dan kreatif. Artinya Pak Ngali tidak hanya sebagai penari tetapi sekaligus bertindak sebagai koreografer (penata tari). Karya-karyanya cukup banyak baik yang tradisi maupun karya-karya yang baru. Sebagai seorang seniman tradisi gaya Surakarta, Pak Ngali juga sangat terbuka terhadap perubahan, tidak fanatik dan kolot. Kelebihan Pak Ngali sebagai penari, ia sangat menguasai *gending-gending*. Jadi karya-karya itu *gendingnya* dipilih atau digarap sendiri oleh Pak Ngali. Jadi Pak Ngali itu membuat tari juga sekaligus menyusun *gendingnya*”.³⁷

Salah seorang seniman tradisi gaya Surakarta seangkatan S. Ngaliman yang sama-sama duduk di Dewan Empu Sekolah Tinggi Seni Indonesia yaitu KRT. Tondokusuma mengatakan bahwa:

“...Pak Ngali itu saya rasa guru yang baik dan bagus. Sebagai seorang guru tari ia mempunyai beberapa kelebihan baik dalam membawakan tari gagah, *alus*, tari putri *alus* dan karawitan. Di samping ada juga beberapa kelemahannya yaitu pada penghayatannya. Garapan-garapannya cukup bagus seperti pada tari *Batik* dan *Pemburu Kidang*. Gerakan-gerakan tarinya *penak* dan luwes. Sebenarnya ia termasuk penari tengah-tengah karena gerakan dan dramanya enak”.

Dalam pergaulannya dengan sesama seniman Maridi mengatakan bahwa:

“...hubungan Pak Ngali dengan sesama seniman baik, intim dari dulu hingga sampai akhir hayatnya, intim hingga sama-sama jadi empu di STSI. Karena saya mengenal Pak Ngali sejak masih muda ketika menjadi murid di HBS (Himpunan Budaya Surakarta)”.³⁸

Bagi pribadi Rusini yang juga pernah berguru pada S. Ngaliman mengatakan:

“Menurut saya ia seorang penari *alus* putra atau putri dan seorang empu tari. Artinya ia seorang yang mumpuni yang bisa kita *sambat sebuti*, karena ia yang banyak tahu tari tradisi gaya Surakarta. Pak Ngali seorang penggali, penggarap sekaligus pematat tari dan seorang penata tari yang handal”.³⁹

Sepengetahuan saya dan seingat saya Mas Ngali itu:

“...menarik beksa di Hotel Dana dan ia banyak mencipta tari. Ciptaannya banyak yang bagus-bagus. Ia juga salah seorang anggota tim yang berusaha menggali dan menghidupkan kembali tari *Bedhaya Anglirmendhung*. Dan Mas Ngali itu belajar tari di Kraton”.

Menurut pendapat Sri Sugiarti Joko Sukaijo yang juga teman S. Ngaliman baik teman dalam belajar tari atau sesama pengajar di SMKI Surakarta mengatakan:

“...bahwa hidup Pak Ngali itu benar-benar untuk seni. Ia itu banyak mengajar tari dimana-mana dan ia orang yang disiplin. Ia dalam

³⁷ Wawancara dengan Wahyu Santosa Prabowo tanggal 3 Mei 2001.

³⁸ Wawancara dengan Maridi tanggal 21 Maret 2001.

³⁹ Wawancara dengan Rusini tanggal 3 Mei 2001.

berhubungan dengan sesama seniman selalu baik, walau kadang-kadang juga berdebat dan berlainan pendapat yang biasa terjadi. Sebagai seorang seniman kadang-kadang ia sering mengeluh kenapa minat generasi muda agak berkurang di dalam berkesenian”.⁴⁰

Bagi Subono, S. Ngaliman itu seorang guru tari yang handal:

“...Pak Ngali itu tenaga pengajar yang potensial di bidang tari. Kiprahnya di ASKI cukup dikenal. Kesan saya Pak Ngali itu orang yang disiplin. Pada waktu mempersiapkan sendratari *Babad Alas Wanamarta* untuk memperingati ulang tahun Kodya Surakarta latihannya dipersiapkan selama tiga bulan. Kalau selama latihan itu dipandang kurang siap, maka Pak Ngali tidak mau menampilkan sendratari tersebut.”⁴¹

Pendapat senada juga dikemukakan oleh Haryana:

“Pak Ngali itu orang yang disiplin sekaligus emosional. Justru di saat-saat emosi itu akhirnya melahirkan karya-karya. Ia orang yang *ngeyel* dan tidak mau mengalah. Bahkan terhadap anak-anaknya sendiri. Ia memang keras dan sangat disiplin dalam melatih murid-muridnya”.⁴²

Dari pendapat beberapa para seniman tersebut diatas, baik seangkatannya maupun para seniman yang pernah menjadi anak didiknya, pada umumnya mengakui bahwa S. Ngaliman merupakan sosok seniman yang handal dan mumpuni. Ia sosok seniman yang mencintai dunianya dan

seorang guru yang disiplin. Pada umumnya sesama seniman itu mengakui kelebihan-kelebihan Pak Ngali sebagai pencipta, pembaharu sekaligus penggali tari.

VI

Sebagai akhir tulisan ini, maka dapatlah dikatakan bahwa S. Ngaliman sepanjang hidupnya dan sampai akhir hayatnya benar-benar dicurahkan untuk seni. Berbagai usaha untuk memajukan dan mengenalkan seni tradisi gaya Surakarta terus ia lakukan dengan tekun. Salah satu usahanya agar seni tradisi gaya Surakarta tetap eksis dan dikenal masyarakat luas adalah dengan mendirikan sanggar. Sanggar itulah yang merupakan lembaga informal yang digunakan untuk mengajarkan dan mengenalkan seni tari tradisi gaya Surakarta. Bahkan lebih dari itu, ia sanggup mengajarkan secara khusus atau *private* kepada individu-individu yang berminat terhadap seni tradisi gaya Surakarta. Para muridnya tidak saja dari dalam negeri bahkan datang dari mancanegara. Khusus muridnya yang berasal dari Amerika malah tidak sekedar belajar tari semata, tetapi juga mengadakan penelitian mengenai tari gaya Surakarta. Inilah sesungguhnya keberhasilan S. Ngaliman sebagai pendidik. Ia telah mampu merangsang dan menggairahkan keingintahuan para muridnya untuk mengetahui seluk beluk masalah tari.

Selain lembaga nonformal, ia juga diangkat menjadi guru luar biasa di lembaga formal, baik di Sekolah Menengah Karawitan Indonesia ataupun di Sekolah Tinggi Seni Indonesia. Di Perguruan Tinggi inilah menampakkan

⁴⁰ Wawancara dengan Sri Sugiarti Joko Sukarjo tanggal 15 Maret 2001.

⁴¹ Wawancara dengan Subono tanggal 15 Maret 2001.

⁴² Wawancara dengan Haryana tanggal 15 Maret 2001.

kualitasnya sebagai seorang seniman, pendidik yang serba tahu tentang dunia tari. Oleh sebab itu, tidak berlebihan kiranya apabila S. Ngaliman diangkat sebagai salah satu Dewan Empu. Tentu saja pengangkatan semacam itu bukan sebuah gelar kosong, tetapi karena ia dianggap mampu dan mumpuni serta sebagai tempat bertanya tentang seluk beluk dunia tari, khususnya yang menyangkut seni tradisi gaya Surakarta, begitu pengakuan para muridnya. Ia juga tidak hanya mengajar di sebuah lembaga Perguruan Tinggi di kota Surakarta tetapi juga di Yogyakarta dan Jakarta. Seperti di IKIP Negeri Yogyakarta waktu itu, ISI Yogyakarta, Ikatan Kesenian Jakarta dan masih banyak lagi.

Kenyataan menunjukkan betapa cintanya ia pada hasil karya seni bangsanya. Ia adalah salah seorang yang mengusulkan untuk menggali kesenian-kesenian tradisional bangsanya yang

masih belum dikenal di kalangan luas, khususnya yang dimiliki Kasunanan seperti *bedhaya* dan *srimpi* yang sangat disakralkan. Tarian ini dikenal sangat halus dan lembut dan S. Ngaliman dikenal juga sebagai penari *alusan*. Sebenarnya latar belakang S. Ngaliman bukan seorang penari. Ia di Kraton lebih dikenal sebagai pengrawit. Namun karena ketekunannya memperhatikan gerakan-gerakan tari yang diiringinya itu menjadikan ia dikenal masyarakat luas sebagai penari. Di samping ia mau belajar menari pada para empu Kraton Kasunanan waktu itu. Sifat-sifat ketekunannya, keuletannya itu barangkali patut diteladani para generasi muda. Oleh sebab itu berbagai penghargaan seni dianugerahkan pada dirinya, baik yang datang dari pemerintah maupun lembaga-lembaga di luar pemerintah.

DAFTAR PUSTAKA

- Darsiti Soeratman, 1989, *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta 1930-1939*. Yogyakarta : Penerbit Taman Siswa.
- S. Ngaliman, 1991, *Riwayat Hidup S.Ngaliman*. tl.,tk.

TRADISI *SURAN* Aktivitas Ritual Menyambut Tahun Baru Jawa

Titi Mumfangati

Abstrak

Bulan *Sura* sebagai awal bulan dalam perhitungan tahun Jawa merupakan bulan yang sangat penting bagi masyarakat Jawa. Pada bulan *Sura*, khususnya tanggal 1 *Sura*, dilakukan berbagai aktivitas ritual maupun seni budaya yang sudah menjadi tradisi yang dilaksanakan setiap tahun. Aktivitas ritual yang biasa dilakukan masyarakat Jawa seperti upacara adat bersih desa, upacara yang dilakukan organisasi penghayat kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa, penjamasan pusaka, dan sebagainya. Aktivitas seni budaya yang diselenggarakan adalah pementasan seni tradisi guna menyambut pergantian tahun, pertunjukan seni sebagai peristiwa budaya untuk kepentingan pariwisata, dan sebagainya.

Bagi masyarakat Jawa awal tahun baru, terutama malam pergantian tahun, menjadi saat yang penting untuk berbagai aktivitas perorangan seperti mawas diri, menyepi, merenungkan segala sesuatu yang telah terjadi, dan harapan-harapan di tahun yang akan datang.

Kata Kunci: Tradisi *Suran*- aktivitas ritual- tahun baru Jawa

Pendahuluan

Tahun baru sebagai awal suatu periode waktu, menjadi peristiwa yang sangat penting dalam kehidupan manusia. Tahun baru juga menjadi tonggak harapan dan keinginan manusia untuk melangkah di tahun yang akan datang. Pada umumnya orang melewati tahun baru dengan berbagai kegiatan dan perilaku budaya.

Dalam perhitungan tahun apa pun, tanggal satu pada bulan pertama merupakan saat yang sangat dihargai dan dianggap penting dalam kehidupan masyarakat. Tahun baru merupakan awal segala harapan dan keinginan diekspresikan oleh manusia. Dengan berbagai aksi dan kegiatan yang banyak dilakukan baik

oleh perseorangan maupun kelompok-kelompok tertentu. Karena setiap tahun aktivitas itu selalu ada, akhirnya menjadi suatu tradisi yang selalu berulang setiap awal pergantian tahun. Ada beberapa perhitungan tahun yang digunakan oleh manusia, khususnya di Indonesia yaitu: tahun Masehi, tahun Jawa atau *Hijriyah*, dan tahun *Imlek*. Masing-masing perhitungan tahun mempunyai pendukung sendiri yang biasa merayakannya dengan berbagai kegiatan atau aktivitas yang khas.

Dalam masyarakat Jawa, tradisi memperingati tahun baru, khususnya tahun baru Jawa, lebih dikenal dengan istilah *tradisi Suran*. *Tradisi Suran* ini ditandai dengan berbagai aktivitas, dan yang tampak sangat menonjol adalah aktivitas yang bersifat ritual dan berkaitan dengan hubungan manusia dengan Sang Maha

Pencipta dan aktivitas seni budaya.

Tradisi Suran Terkait dengan Aktivitas Ritual

Masyarakat Jawa menganggap penting bulan *Sura*, khususnya tanggal 1 *Sura*, sebagai hari atau saat yang menentukan segala aktivitas yang akan dijalani pada tahun yang akan datang. Banyak organisasi kemasyarakatan, bahkan perorangan, atau masyarakat suatu daerah melakukan aktivitas yang bersifat ritual yang selalu dijalani pada tanggal 1 *Sura* setiap tahun.

Aktivitas menyambut 1 *Sura* bagi kalangan kerajaan menjadi acara yang sangat penting dan selalu diadakan setiap tahun. Kraton Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat dan Kasunanan Surakarta Hadiningrat sebagai pusat kebudayaan Jawa mempunyai tradisi unik terkait dengan menyambut tanggal 1 *Sura*, yaitu dengan ritual *mubeng beteng*. Ritual ini dilakukan dengan cara berjalan kaki mengelilingi benteng kraton. Tradisi *mubeng beteng* ini merupakan pencerminan sikap prihatin, mawas diri, merenung diri, serta menata kehidupan yang sudah dijalani, sedang, dan akan dijalani. Tradisi ini dilakukan oleh seluruh lapisan masyarakat dari kalangan istana sampai rakyat jelata, dengan mengikuti aturan-aturan tertentu yang disepakati dari pihak kraton.

Salah satu aktivitas yang dilakukan pada tanggal 1 *Sura* dalam masyarakat adalah Upacara *Ngumbah Langse* di Gunung Kemukus. Upacara ini dilakukan di makam Pangeran Samodra, yang terletak di Desa Pendem, Kecamatan Sumberlawang,

Kabupaten Sragen. Pada saat itu masyarakat memenuhi tempat itu untuk menyaksikan upacara *ngumbah langse* dan *ngalap berkah*. Tradisi di sini mempunyai tujuan bahwa barangsiapa yang menginginkan suatu cita-cita dan ingin segera tercapai harus mandi keramas di *sendang* (telaga) Ontrowulan sebelum *nyekar* dan berjaga (*tugur*) di makam Pangeran Samodra. Para peziarah melakukan aktivitas religius yang mengandung nilai keutamaan, karena mereka mengingat leluhur yang dimakamkan di situ. Tentu saja para peziarah umumnya mempunyai harapan, dengan berziarah akan mendapatkan ketenangan, tercapai keinginannya, dengan jalan bertirakat di makam Pangeran Samodra. Pada upacara ini para pengunjung berdesak-desakan untuk *ngalap berkah*, mencari air bekas *jaman* dan sobekan kain mori (*langse*).¹

Ritual *Suran* juga dilakukan oleh organisasi kepercayaan terhadap Tuhan Yang Mahaesa “Urip Sejati” di Dusun Wonogiri Desa Sawangan Kecamatan Sawangan, Kabupaten Magelang. Upacara diadakan di pendapa “Timbula Sasana Candra”. Di Desa Wonogiri suasana sangat meriah, hiasan janur kuning menghiasi gapura masuk desa menambah semarak suasana. Di pintu masuk pendapa pun dihias dengan segala macam sesaji yang dipajang di sebelah kanan dan kiri. Dusun Wonogiri terletak di tepian sungai Pabelan, sekitar 9 kilometer dari puncak Gunung Merapi. Dusun ini relatif aman dari letusan Gunung Merapi, terbukti ketika Gunung Merapi meletus beberapa waktu yang lalu, dusun ini hanya mengalami hujan abu kasar dari Gunung Merapi yang menutupi pekarangan dan lahan pertanian. Warga dusun merasa aman dan tenteram bahkan tidak ada yang mengungsi. Warga penganut

¹ Didik Setyanugraha, “Upacara Sakral ‘Ngumbah Langse’ ing Gunung Kemukus Taun 2008,” dalam *Djaka Lodang*, No 35. Taun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 46.

Kejawen “Urip Sejati” Dusun Wonogiri percaya, karena mempunyai pelindung supranatural, bernama Kyai Sapujagad, salah satu makhluk gaib penjaga Gunung Merapi. Kyai Sapujagad, menurut kepercayaan warga “Urip Sejati”, selalu setia melindungi dan memberikan keselamatan bagi warga dusun, yang berarti ikut menjaga keselamatan dan ketentaraman warga. Adapun cikal bakal dusun Wonogiri adalah Ki Banjarsari dan isterinya, Ni Sirih Wangi, salah satu pengikut Raden Panji abdi dalem kerajaan Majapahit ketika mengembara di lereng Gunung Merapi. Rangkaian kegiatan *Suran* dimulai pada tanggal 1 *Sura* dengan memasang gapura *janur* kuning dan *sawen* (sejenis, tiruan sawi) di gapura rumah-rumah warga “Urip Sejati”, dilanjutkan mengambil air “Tirta Nirmala” di mata air Umbul Sewu, di Desa Wonolelo. Memasang gapura *janur* kuning mengandung makna untuk memohon ampun kepada Sang Pencipta. *Janur* mengandung pengertian *memuja nur* (menyembah nur, cahaya). *Nur* dalam pengertian Cahaya Ilahi, *kuning* berarti *lakune sing wening* (jalannya hening, jernih). *Sawen* yang dipasang terdiri dari *janur kuning* (daun kelapa muda yang berwarna kuning), daun *alang-alang* (sejenis rumput berdaun panjang) dan daun *tawa/godhong dhadhap srep* (daun dadap). Secara keseluruhan, *sawen* mengandung makna *kanthi laku sing wening*, dengan jalan yang jernih; terhindar dari halangan (daun *alang-alang*), dan terhindar dari kebohongan serta racun (daun *tawa*). Sesaji terdiri dari segala jenis *empon-empon* (rempah-rempah), khususnya

kencur, mengandung makna harapan semoga dunia dapat terang benderang (*kencar-kencar*), terkenal dan baik serta mampu menjaga kebenaran yang hakiki. Air “Tirta Nirmala” yang berasal dari mata air Umbul Sewu, ditempatkan dalam bambu-bambu mengandung harapan untuk dapat mengobati penyakit dunia bawah, dunia tengah, dan dunia atas, atau jagat kecil, jagat tengah, dan jagat besar. Artinya semua manusia, dari rakyat jelata, warga menengah, serta para pejabat pengemban pemerintahan negara. Penyakit dapat berupa penyakit fisik maupun penyakit psikis yang berkaitan dengan jiwa dan tingkah laku dalam kehidupan.²

Bulan *Sura* juga menjadi saat yang baik dan sering dipilih oleh masyarakat untuk mengadakan upacara bersih desa. Beberapa desa mengadakan ritual bersih desa pada bulan *Sura*, khususnya tanggal 1 *Sura*. Bersih desa adalah suatu tradisi yang dilakukan di pedesaan sebagai ungkapan rasa syukur kepada Allah Yang Maha Besar, yang telah memberikan anugerah dan nikmat berupa kesejahteraan, keselamatan, dan kesehatan. Lebih-lebih upacara bersih desa diadakan setelah panen, sehingga dapat dikatakan sebagai ungkapan rasa syukur, karena hasil panen yang telah mereka nikmati sehingga masyarakat dapat mencukupi kebutuhan sehari-hari. Tradisi bersih desa atau merti desa ini sudah dilakukan masyarakat Jawa sejak jaman dahulu. Karena semua pemberian dan anugerah Tuhan yang begitu banyaknya maka manusia mengucapkan rasa syukur dalam bentuk tradisi bersih desa. Berbagai atraksi budaya biasanya juga dipergelarkan sebagai rangkaian upacara bersih desa, seperti pergelaran wayang, pentas tarian, kesenian khas daerah, dan sebagainya.³

Tradisi *Suran* juga dilakukan sebagai ungkapan rasa syukur oleh masyarakat

² Sukandar, “Ritual Suran 1942 Je Warga Kejawen 'Urip Sejati'”, dalam *Djaka Lodang*. No 36. Taun XXXVIII, 7 Februari 2009. Hlm. 31.

³ Soegiyono, “Upacara Bersih Desa,” dalam *Djaka Lodang*. No. 32. Taun XXXVIII, 10 Januari 2009. Hlm. 31.

Desa Ngalang yang mengadakan upacara *Nyadran* di *Gubug Gedhe*. Bagi masyarakat Desa Ngalang, upacara *Nyadran* ini sebagai sarana berkumpul antara warga yang bermukim di desa dengan warga yang bekerja di kota-kota besar. Pada peristiwa setahun sekali ini warga yang merantau meluangkan waktu untuk pulang dan melakukan aktivitas bersama warga desa. Tradisi *Nyadran* selalu dilaksanakan sebagai sarana menghaturkan penghormatan kepada leluhur atau yang dianggap sebagai cikal bakal desa Ngalang, yaitu Kyai Kidang Kencono, Kyai dan Nyai Meles, dan Kyai Kopek. Namun demikian yang terpenting dalam pelaksanaan tradisi *Nyadran* ini adalah sebagai sarana ungkapan syukur kepada Tuhan Yang Maha Kasih yang selama setahun telah memberikan kesehatan, keselamatan, dan kelancaran dalam mengolah lahan pertanian.⁴

Aktivitas menyambut 1 *Sura* juga dilakukan di Cilacap, tepatnya di daerah Gunung Srandil, berupa upacara tradisional yang dilakukan oleh Paguyuban Cahya Buwana, sebuah organisasi penghayat kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa. Paguyuban Cahya Buwana merupakan salah satu organisasi penghayat yang berpusat di kompleks Srandil dan beranggotakan berbagai etnik. Paguyuban Cahya Buwana selalu menyelenggarakan upacara *larung sesaji* setiap tahun pada tanggal 1 *Sura*. Acara ini dihadiri oleh warganya yang berasal dari berbagai

daerah, etnis, dan tingkatan sosial. Menyaksikan upacara ini, dapat dikatakan bahwa antusias masyarakat terhadap tanggal 1 *Sura* sangat besar. Masyarakat yang datang, baik anggota paguyuban maupun masyarakat umum, datang menyaksikan dan mengikuti jalannya acara. Pada malam 1 *Sura* peziarah yang datang ke kompleks Srandil sangat banyak. Meskipun demikian, suasana tetap hening karena mereka khusuk dengan berberdoa dan memanjatkan permohonan masing-masing. Setiap tempat keramat di kompleks ini penuh oleh peziarah, termasuk para anggota Paguyuban Cahya Buwana. Mereka khusuk berdoa di tempat yang diyakini sebagai petilasan Kaki Semar, tokoh dalam dunia pewayangan yang secara gaib menampakkan diri pada Bapak Sarwo Dadi, pendiri Paguyuban Cahya Buwana.⁵

Aktivitas ritual juga dilakukan oleh masyarakat Salatiga, khususnya di kompleks makam Kyai Sampurno di Kelurahan Raduacir, Kecamatan Argomulya, Kabupaten Salatiga. Ritual 1 *Sura* di makam Kyai Sampurno terkait dengan tokoh Kyai Sampurna itu sendiri. Semasa hidupnya Kyai Sampurno mempunyai kesaktian yang hebat dan sifatnya suka menolong sesama, sehingga meskipun telah meninggal dunia, namanya masih selalu dikenang dan diagungkan oleh masyarakat setempat. Para peziarah yang datang ke makam Kyai Sampurno mempunyai motivasi dan permohonan yang bervariasi. Pada umumnya peziarah datang untuk memohon kepada Tuhan agar selalu dikaruniai keselamatan dan murah rezeki.⁶

⁴ Wid Hd, "Nyadran Ing Gubug Gedhe Gunungkidul," dalam *Djaka Lodang* . No 36. Tahun XXXVIII, 7 Februari 2009. Hlm. 46.

⁵ Sujarno, "Upacara Sedekah Laut satu Sura di Srandil: Studi Kasus Paguyuban Cahya Buwana," dalam *Patra-Widya*, Vol. 8, Juni 2007. Hlm. 453-471.

⁶ Moertjipto, "Pandangan Peziarah Terhadap Tradisi Satu Sura di Makam Kyai Sampurno, Salatiga," dalam *Patra-Widya*, Vol. 8. No. 1. Maret 2007. Hlm. 126-137.

Tradisi *Suran* dalam Aktivitas Seni Budaya

Sebagai upaya menarik kunjungan wisatawan, penyambutan awal tahun Jawa dilakukan dengan mengadakan peristiwa-peristiwa seni budaya. Seperti yang diadakan di Lokawisata Baturaden mulai tahun 2000 diadakan acara *Grebeg Suran*. Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kabupaten Banyumas bekerjasama dengan Paguyuban Masyarakat Wisata Banyumas (PMWB) selalu berupaya agar tradisi *Grebeg Suran* menjadi salah satu aset wisata, sekaligus menyambut tahun Baru *Hijrah/Jawa*. Salah satu tokoh yang aktif sekaligus penggiat *Grebeg Suran* yaitu Drs. KRHT Bambang Hartono, M. Hum., yang pada tahun 2007 masih menjabat sebagai kepala Dinas Pariwisata dan Kebudayaan. Dijelaskan oleh beliau, pada acara-acara ritual seperti itu sering dilakukan tradisi menanam kepala kerbau, melarung sesaji, dan sebagainya yang dianggap sebagai *klenik*. Menurut beliau, tradisi ritual atau budaya semacam itu bukanlah *klenik*, melainkan mitos yang pada akhirnya akan menjadi etos yang dapat menumbuhkan pengharapan. Di dunia ini tidak ada *klenik*, yang ada mitos yang tidak dapat dilihat mata biasa. Oleh manusia segala benda dari alam mitos diolah menjadi ilmu yang dapat dipakai sebagai motivasi untuk memberikan semangat, etos kerja, etos berusaha, berjuang untuk mencukupi kebutuhan hidup yang pada akhirnya akan membuat hidup manusia menjadi lebih nyaman, lebih

sejahtera. Siapa yang ingin menaklukkan dunia harus pandai dan terampil.⁷

Di Bantul, tepatnya di Dusun Argadadi Sedayu Bantul, pada bulan *Sura* 1942 Jawa juga diadakan aktivitas budaya menyambut bulan *Sura* yang diprakarsai oleh Paguyuban Merah Putih (PMP). Aktivitas budaya ini dilaksanakan pada hari Rabu tanggal 7 Januari 2009 dengan menggelar pentas wayang kulit semalam suntuk dengan Dalang Ki Timbul Cermo Manggolo dengan lakon 'Wahyu Purbojati'. Tujuan dari kegiatan Upacara Budaya *Sura* untuk memuliakan bulan sakral *Sura*, yang bertepatan dengan bulan Januari sebagai awal tahun Masehi. Di samping itu, juga untuk melestarikan kebudayaan yang adiluhung peninggalan nenek moyang. Bagi masyarakat Jawa bulan *Sura* merupakan bulan yang sakral. Dahulu, para leluhur selalu melakukan aktivitas ritual, laku prihatin dan mendekatkan diri kepada Tuhan Yang Maha Kuasa pada bulan ini. Bulan *Muharram* diyakini oleh umat Islam sebagai bulan yang mulia yaitu turunnya wahyu-wahyu Tuhan kepada para nabi dan Rasul. Oleh karena itu, Paguyuban Merah Putih bermaksud bersama-sama warga Bantul dan sekitarnya memperingati bulan *Sura* dengan menggelar wayang lakon Wahyu Purbojati.⁸

Bagi masyarakat Jawa tradisi budaya bulan *Sura* juga merupakan kesempatan untuk *ngalap berkah* pada peristiwa-peristiwa budaya. Di makam raja-raja Jawa di Astana Imogiri diadakan tradisi menguras *enceh*⁹ Kyai Mendhung dan Nyai Siyem. *Enceh* itu berada di kompleks makam Sinuhun Prabu Sultan Agung Hanyakrakusuma di Astana Imogiri, Bantul. *Abdi dalem* yang bertugas menguras *enceh* Kyai Mendhung dan Nyai

⁷ Sutar Mayabudi, "KRHT Bambang Hartono: Ora Ana Klenik, Sing Ana Mitos Dadi Etos," dalam *Djaka Lodang* No. 36. Taun XXXVIII, 7 Februari 2009. Hlm. 42.

⁸ Tatiek Poerwa Kalingga, "Paguyuban Merah Putih Ngadani Upacara Budaya Nggelar Wayang Kulit Sewengi Natas," dalam *Djaka Lodang*. No 35. Tahun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 23.

⁹ Sejenis guci, *genthong*.

Siyem memakai pakaian adat Jawa gaya Yogyakarta dan Surakarta. *Enceh* Kyai Mendhung berasal dari Ngerum, sedangkan Nyai Siyem berasal dari Siam Birma. Bahannya berasal dari keramik yang merupakan souvenir dari raja seberang kepada Sinuhun Prabu Sultan Agung Hanyakrakusuma ketika berkunjung ke Istanbul dan Siam. *Enceh-enceh* itu setahun sekali dikuras pada hari Jumat *Kliwon* di bulan *Sura*. Air bekas kurasan diperebutkan masyarakat karena dipercaya dapat menjadi sarana mendapatkan rejeki bagi para pedagang, atau sebagai pengobat anak yang sakit panas dengan membasuh muka dengan air kurasan itu.¹⁰

Bulan *Sura* bagi Orang Jawa

Dari berbagai aktivitas masyarakat di bulan *Sura*, dapat disimpulkan bahwa bulan *Sura* merupakan bulan yang sangat penting, dimuliakan, dan dikeramatkan bagi masyarakat Jawa. Pada malam menjelang tanggal 1 *Sura* banyak orang yang melakukan aktivitas ritual,

laku prihatin, dan aktivitas lainnya, termasuk aktivitas budaya.¹¹

Masyarakat Jawa yang dalam kehidupannya sangat erat berhubungan dengan *kejawen* menganggap bahwa awal tahun merupakan saat yang tepat untuk merenungkan, mawas diri, dan menyampaikan berbagai harapan di tahun yang akan datang. Oleh karena itu, tidaklah berlebihan apabila awal tahun baru, khususnya malam pergantian tahun menjadi saat yang ditunggu-tunggu untuk melakukan berbagai aktivitas, terutama aktivitas spiritual.

Penutup

Dalam kenyataannya, aktivitas di bulan *Sura* atau kegiatan menyambut pergantian tahun, khususnya tahun Jawa, ditandai dengan aktivitas ritual dan seni budaya. Berbagai upacara adat dan ritual *Suran* pada umumnya juga dirangkaikan dengan pertunjukan berbagai kesenian. Hal ini menunjukkan bahwa ritual yang dilakukan dalam masyarakat, pada umumnya tidak dapat dipisahkan dengan aktivitas seni dan budaya.

Daftar Pustaka

- Hd, Wid, 2009 "Nyadran Ing Gubug Gedhe Gunungkidul," dalam *Djaka Lodang* . No 36. Tahun XXXVIII, 7 Februari 2009. Hlm. 46.
- Kalingga, TP., 2009 "Paguyuban Merah Putih Ngadani Upacara Budaya Nggelar Wayang Kulit Sewengi Natas," dalam *Djaka Lodang*. No 35. Tahun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 23.
- Mayabudi, S., 2009 "KRHT Bambang Hartono: Ora Ana Klenik, Sing Ana Mitos Dadi Etos," dalam *Djaka Lodang* No. 36. Taun XXXVIII, 7 Februari 2009. Hlm. 42.
- Moertjipto, 2007 "Pandangan Peziarah Terhadap Tradisi Satu Sura di Makam Kyai Sampurno, Salatiga," dalam *Patra-Widya*, Vol. 8. No. 1. Maret 2007. Hlm. 126-137.

¹⁰ Sabdo, "Enceh Kyai Mendhung lan Nyai Siyem Dikuras Banyune Kanggo Rebutan," dalam *Djaka Lodang* . No 35. Tahun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 28.

¹¹ Sabdo, "Sasi Sura Sasi Sakral Tumrape Wong Jawa," dalam *Djaka Lodang*. No 35. Taun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 28.

- Sabdo, 2009 “Enceh Kyai Mendhung lan Nyai Siyem Dikuras Banyune Kanggo Rebutan,” dalam *Djaka Lodang* . No 35. Tahun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 28.
- 2009 “Sasi Sura Sasi Sakral Tumrape Wong Jawa,” dalam *Djaka Lodang*. No 35. Taun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 28.
- Setyanugraha, D., 2009 “Upacara Sakral 'Ngumbah Langse' ing Gunung Kemukus Taun 2008,” dalam *Djaka Lodang*, No 35. Taun XXXVIII, 31 Januari 2009. Hlm. 46.
- Soegiyono, 2009 “Upacara Bersih Desa,” dalam *Djaka Lodang*. No. 32. Taun XXXVIII, 10 Januari 2009. Hlm. 31.
- Sujarno, 2007 “Upacara Sedekah Laut satu Sura di Srandil: Studi Kasus Paguyuban Cahya Buwana,” dalam *Patra-Widya*, Vol. 8. Juni 2007. Hlm. 453-471.
- Sukandar, 2009 “Ritual Suran 1942 Je Warga Kejawen 'Urip Sejati’”, dalam *Djaka Lodang*. No 36. Taun XXXVIII, 7 Februari 2009. Hlm. 31.

