

# Arintya

Jurnal Penelitian Seni Budaya



Perspektif Antropologi dalam Seni dan Estetika  
*G. R. Lono Lastoro Simatupang*

Film Dokumenter Sebagai Media Pelestari Tradisi  
*Citra Dewi Utami*

Membangun *City Branding* melalui Solo Batik Carnival  
*Fitri Murfianti*

Peran Kepala Desa dalam Memajukan Kesenian Tradisional  
Studi Kasus Desa Banyusidi, Pakis, Kabupaten Magelang  
*Rr. Paramitha Dyah Fitriasari*

Kesenian Randai Minangkabau Ditinjau dari Segi Estetika Tari  
*Elindra Yetti*

Konsistensi Terminologi, Inventarisasi Potensi dan Penguatan  
Infrastruktur dalam Upaya Pelestarian Kriya  
*Guntur*

Kekuasaan Jawa dalam Struktur Kerajaan Islam dan Pewayangan :  
Sebuah Analisis Strukturalisme Levi-Strauss  
*Isa Ansari*

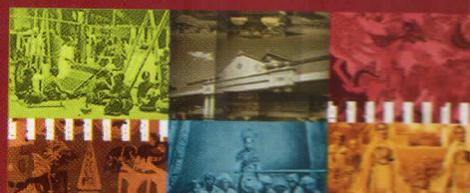
Studi Penciptaan Multimedia Keris dengan Konsep Animasi Edukasi  
*Anung Rachman*

Media Pembelajaran Bahasa Jawa dengan *Computer Assisted Learning (CAL)*  
*Titin Masturoh*

Tapakan Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dawa dalam Upacara Ruwat Bumi  
*I Wayan Dana*

Kontribusi Karate dan Tai Chi Terhadap Gerak Tari Gagah, Alus, dan Putri Gaya Surakarta  
*Mt. Supriyanto*

Fotografi Potret Indonesia dalam Karya-karya Fotografer Kassian Cephas dan Andreas Darwis Triadi  
*Andry Prasetyo*



B2

# TAPAKAN BARONG NAWA SANGGHA PURA PUCAK PADANG DAWA DALAM UPACARA RUWAT BUMI

## I Wayan Dana

Jurusan Seni Tari  
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta

### Abstract

*Tapakan Barong Nawa Sanggha is not only glorified in Pura Pucak Padang Dawa but also can be found in Pura Natar Sari Apuan and Pura Pucak Kembar Pacung Baturiti, Tabanan. The three tapakan, in accordance to calculation time based on Bali calendar, by turns, conduct the ritual ceremony ngelawang, melelungan, or ngunya around the various areas of Central Bali as the form of Ruwat Bumi ceremony. The ceremony of Ruwat Bumi is an unseparable part of 'panca yadnya' (the five holy victims) executed honestly by Hindu society. Tapakan Barong Nawa Sanggha becomes a media in the ceremony because tapakan symbolically masters and guards the power from all sides of point. The form of nine barong shows the power from all sides which is believed by the society to have God power that is able to purify the world from threatening danger. For the reason, the barong is mostly waited for by the society in order to get peaceful and harmonious life forever.*

**Key words:** *Tapakan Barong Nawa Sanggha, Paruman Barong, Pucak Padang Dawa, Ruwat Bumi ceremony.*

### Pendahuluan

Barong adalah gambaran binatang mitologi berkaki empat atau wujud manusia purba yang dipercaya oleh masyarakat penyangganya memiliki kekuatan gaib. Keberadaan kesenian Barong di Bali hingga kini diduga merupakan penerusan dari peninggalan kebudayaan praHindu yang terpelihara dengan baik sebagai benda sakral yang disucikan oleh masyarakat. Dengan demikian, kini di Bali tumbuh dan berkembang berbagai bentuk barong, baik sebagai seni sakral (disucikan) maupun sekuler (dipertontonkan sebagai hiburan).

Pada kesempatan ini akan dibahas topik bertajuk "Tapakan Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dawa dalam upacara Ruwat Bumi". Agar permasalahan lebih jelas terlebih dahulu diungkap tiga hal yang dipandang perlu mendapat penekanan mengenai topik ini, yaitu Tapakan Barong Nawa Sanggha; Pura Pucak Padang Dawa, dan Upacara Ruwat Bumi.

Tapakan Barong Nawa Sanggha. *Tapakan* secara simbolis bermakna kendaraan atau tempat para dewata bersemayam. Barong Nawa Sanggha

berarti sembilan wujud barong yang menjaga kekuatan di sembilan penjuru arah mata angin. Kesembilan Tapakan Barong itu terdiri atas wujud Rahwana sebagai Siva berada di tengah (pusat); Anoman sebagai Iswara di timur; Sangut sebagai Mahadewa di barat; Angada sebagai Brahma di selatan; Delem sebagai Visnu di utara; Menda sebagai Maheswara di tenggara; Sugriwa sebagai Ludra di barat daya; Anila sebagai Sangkara di barat laut; dan Rahwana sebagai Sambu di timur laut.

Pura Pucak Padang Dawa adalah nama bangunan tempat suci sebagai kahyangan jagat. *Pura* berasal dari bahasa Sansekerta, yaitu *pur* yang berarti tempat yang dikelilingi tembok pembatas. Kata *pura* kemudian mewarga menjadi bahasa Jawa Kuna, karena pengaruh agama Hindu dari India di Nusantara khususnya Jawa dan Bali (Titib, 2003: 88—94 dan Wiana, 2004: 71—74). *Pura* selanjutnya memasyarakat di lingkungan umat Hindu di Bali dipakai untuk menyebut tempat suci, untuk memuja atau tempat sembahyang. *Pura* identik dengan kolam kesucian. Setiap orang yang datang ke *pura* dilandasi dengan pikiran suci, sehingga *pura* merupakan

tempat timbunan kesucian. Datang *bertirthayatra* yang bermaksud mengunjungi *pura*, berarti 'mandi di kolam kesucian' (Cudamani, 1987: 43). Demikian luasnya pengertian tentang *pura*, bahkan *pura* juga sering digunakan sebagai tempat memohon keselamatan dan kesaktian apabila masyarakat penyangga *pura* menghadapi ancaman marabahaya (Agung, 2006: 140—141).

Sebutan atau nama Pura Pucak Padang Dawa mengandung makna dan berkaitan arti dalam satu kesatuan yang padu. *Pura* seperti disebut di atas adalah istilah untuk menyebut tempat suci bagi umat Hindu di Bali. Pucak adalah sebuah istilah untuk menyebut sesuatu yang menjulang tinggi, seperti gunung atau bukit sebagai lambang untuk menemukan sumber religiusitas (Sutrisno, 2006: 194); dan *padang* berarti sinar yang terang atau 'galang' dalam bahasa Bali. *Padang* menegaskan arti sesuatu bersinar terang-benderang. *Dawa* dalam bahasan ini berarti 'panjang' atau dalam pengertian untuk durasi waktu yang relatif lama.

Jadi makna dan pengertian yang tercakup dalam Pura Pucak Padang Dawa adalah sebuah tempat suci yang dibangun di atas pucak gunung yang bersinar-*padang* dan panjang yang menjulang tinggi ke angkasa (Sudarsana, 2001: 1—2 dan Pemangku Natar Agung Pucak Padang Dawa, Juni 2006, Pemangku Puseh Agung Puncak Padang Dawa, dan Sudana Arimbawa, Agustus 2007). Pura Pucak Padang Dawa tidak hanya berfungsi sebagai tempat pelaksanaan upacara Paruman Barong bagi para *penyungsurung* barong, tetapi juga memperkuat ikatan antara individu *penyungsurung* barong dan *pengemong pura* dalam pelaksanaan upacara ruwat bumi. Kepercayaan warga masyarakat terhadap kekeramatan *pura* dapat memperkuat ikatan sosial-tradisional, melalui simbolisme pelaksanaan ritual Paruman Barong yang mengungkap nilai-nilai religius magis yang dilandasi dari struktur sosial penyangganya.

Pura Pucak Padang Dawa tepatnya berlokasi di Desa Bangli, Kecamatan Baturiti, Kabupaten Tabanan, Bali. Tempat ini mudah dijangkau oleh masyarakat yang berkeinginan melakukan *thirtayatra* atau pemujaan. Dari Kota Denpasar melalui jalur/arah jalan raya Denpasar-Singaraja berjarak lebih-kurang 40 kilometer ke arah utara hingga di depan kantor Kecamatan Baturiti. Dari Kota Kecamatan Baturiti kemudian menyusuri jalan desa menuju arah ke barat lebih-kurang 5 kilometer, bisa menggunakan motor atau mobil, karena jalan beraspal hingga di depan Pura Pucak Padang Dawa.

Lingkungan Pura Pucak Padang Dawa merupakan alam yang sangat sejuk berupa sawah-ladang dengan dataran tinggi pegunungan Padang Dawa. Bangunan Pura Pucak Padang Dawa menghadap ke arah selatan, sehingga prosesi normatif memasuki tempat suci ini dilakukan dari arah selatan menuju ke arah hulu bagian utara. Penataan *mandala pura* berorientasi pada sistem kosmis terdiri atas *tri mandala*, yaitu tiga ruang meliputi *jeroan*, *jaba tengah*, dan *jaba sisi*.

*Utama mandala* sebagai ruang dalam Pura Luhur Pucak Padang Dawa terdapat beberapa bangunan di antaranya Meru, Pelinggih Taksu, Pesimpenan, Gedong, Paruman Agung, Bale Panjang, Bale Saji dan Panggungan. Di sisi sebelah samping kiri *madia mandala* berdiri bangunan Pura Penataran Agung Pucak Padang Dawa; Pura Dalem Purwa Pucak Padang Dawa; Pura Puseh Agung Pucak Padang Dawa; dan Pura Tegal Suci Pucak Padang Dawa. Setiap *pura* tersebut memiliki bangunan Bale Panjang disebut Bale Paruman Agung yang berfungsi untuk tempat barong-barong dan rangda di tempatkan sebelum menginjak prosesi inti ritual Paruman Barong atau upacara ruwat bumi. Bagian *nista mandala* terdapat Bale Wantilan, Pewaregan berupa dapur umum, dan wilayah untuk mendirikan stand-stand atau warung tempat para PKL (pedagang kali lima) berjualan selama ritual Paruman Barong sebagai upacara ruwat bumi berlangsung.

Upacara Ruwat Bumi, secara sederhana berarti suatu penyelenggaraan kerja ritual penyucian alam semesta dari segala bentuk ancaman marabahaya dari perjalanan sang waktu (*kala*). Dilaksanakan upacara ruwat bumi mengandung makna agar senantiasa terwujud keseimbangan yang harmonis antara alam manusia dengan alam semesta, baik vertikal maupun horisontal. Pelaksanaan upacara ini berlangsung setiap 210 hari sekali, yang diselenggarakan secara bertahap dalam bentuk kecil (*nista*), sedang (*madia*), maupun besar (*utama*). Upacara ruwat bumi ini, utamanya disangga oleh masyarakat Desa Bangli Kecamatan Baturiti, Tabanan dan didukung masyarakat penyangga barong yang barongnya memperoleh kekuatan *pasupati* (*taksu*) di Pura Pucak Padang Dawa. Pelaksanaannya diawali dan diakhiri di Pura Pucak Padang Dawa, yang intinya berbentuk ritual Paruman Barong.

Berpijak dari uraian latar belakang ini, maka hadir beberapa masalah yang menarik diteliti atau dibahas pada kajian ini, antara lain: bagaimana

proses Tapakan Barong Nawa Sanggha dalam pelaksanaan Upacara Ruwat Bumi; apa makna dari pelaksanaan ini bagi masyarakat penyangga Barong; dan mengapa Tapakan Barong Nawa Sanggha dipercaya sebagai media Upacara Ruwat Bumi. Mengangkat dan menjawab dari ketiga masalah ini tentu tidak tertutup kemungkinan akan muncul masalah-masalah lain berkaitan dengan topik utama tulisan ini.

## Pembahasan

### A. *Nangiang* Tapakan Barong Nawa Sanggha

*Nangiang* berasal dari bahasa Bali *tangi* yang berarti bangun (Anandakusuma, 1986: 191). Maksudnya *nangiang tapakan* Barong Nawa Sanggha adalah turunnya *tapakan* tersebut dari tempat *penyimpanan* melalui proses upacara ritual, kemudian setelah dirias, di tempatkan kembali di Bale Pepelik Pura Pucak Padang Dawa. Turunnya *tapakan* Barong Nawa Sanggha menandakan bagian awal pelaksanaan upacara ruwat bumi, kemudian menuju transisi bagian inti atau puncak pelaksanaannya. Jika dikaitkan dengan siklus *tri kona*, ritual *nangiang* ini dapat disejajarkan dengan *utpeti*, yaitu membangunkan kekuatan spiritual dewata, kemudian spirit itu diagungkan agar bersemayam di *tapakan* Barong Kedingkling sebagai kekuatan Dewata Nawa Sanggha.

Di atas telah diungkap bahwa *petapakan* barong yang *disungsung* di Pura Pucak Padang Dawa adalah Barong Blasblasan atau sering pula disebut Barong Kedingkling atau Nongkling. Sebutan Nongkling ini diduga diambil dari kebiasaan orang mendengar suara gamelan yang mengiringi. Barong ini berwujud tokoh-tokoh Wayang Wong dalam cerita Ramayana dan dipercaya oleh masyarakat *penyungsung* sebagai manifestasi Sang Hyang Widhi Wasa dalam bentuk Dewata Nawa Sanggha. Kesembilan *tapakan* barong itu menggambarkan situs *panginder-ider bhuana agung* selaku penguasa ruang dan arah mata angin jagat raya yang sesungguhnya sebagai manifestasi Eiva (Wardi, 2003: 64—65), sehingga sangat dihormati serta diagungkan dengan sebutan *tapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha.

Dalam *Ensiklopedi Wayang Purwa*, seperti diungkap (Pramutama, 2001: 48—49) dijelaskan bahwa Dewa Eiva dengan berbagai manifestasinya memiliki banyak nama sebagai cermin wujud kuasanya. Adapun nama-nama yang ditunjukkan kepada Dewa Eiva, atas kuasanya oleh para pemuja, antara lain: Sang Hyang Jagad Pratingkah; Sang

Hyang Jagadnata; Sang Hyang Hutipati; Sang Hyang Lengin; Sang Hyang Nilakanta; Sang Hyang Pramesti; Sang Hyang Randuwanda; Sang Hyang Samba (Sambu); Sang Hyang Surapati; Sang Hyang Catur Buja; Sang Hyang Adityanirmala; Sang Hyang Bhirawa (Bhairawa); Sang Hyang Dewa; Sang Hyang Dewaraja; Sang Hyang Girinata; Sang Hyang Guru; Sang Hyang Isya; Sang Hyang Mahadewa Budha; Sang Hyang Manikmaya; Sang Hyang Pasupati; Sang Hyang Pasuprabu; Sang Hyang Pramesti Guru; Sang Hyang Prawata; Sang Hyang Rudra; Sang Hyang Siva-Budha; dan Sang Hyang Wisesa

Sebutan itu mengandung nilai spiritual religius bahwa yang diagungkan dan dipuja di samping mencerminkan atas kuasanya juga bermakna sebagai kekuatan pelindung sekaligus pemusnah kehidupan. Apapun nama yang ditujukan kepadanya, Dewa Eiva adalah manifestasi Sang Hyang Widhi Wasa, Brahmân pencipta alam semesta, penguasa dari penjuru arah mata angin, dan tujuan akhir dari jagat raya ini (Geriya, 1986: 4—18 dan Cudamani, 1987: 65). Tampak pula kekuatan Dewa Eiva begitu sangat dihormati di Indonesia. Bukti-bukti masyarakat menunjukkan rasa hormat itu tertuang dan terlihat sejak didirikan kompleks Candi Prambanan yang megah sebagai wujud penghormatan kepada Eiva. Candi ini diperkirakan dibangun tahun 856 Masehi pada abad IX (Suleiman, 1986: 168—169 dan Holt dalam Soedarsono, 2000: 57—60). Rasa hormat dan bakti itu hidup berlanjut hingga kini di lingkungan masyarakat Hindu di Bali melalui berbagai wujud bangunan suci, pelaksanaan persembahyangan, dan diekspresikan dalam bentuk benda-benda sakral (Goris, 1986: 4—18 dan Ardana, 1986: 75—77), seperti *tapakan* barong dan rangda.

Gambaran manifestasi kekuatan Dewa Eiva diaplikasikan ke dalam 9 (sembilan) tokoh *tapakan* Ida Bhatara Nawa Sanggha atau *pralingga* Barong Blasblasan yang di stanakan di Pura Pucak Padang Dawa sesuai warna, aksara, dan letak serta kuasanya masing-masing yang terdiri atas:

1) *Tapakan* Ida Bhatara atau tokoh Anoman, warna *tapel* putih, sebagai perwujudan Sang Hyang Iswara, menggunakan senjata *bajra* berbentuk genta, dengan gambaran aksara *sang*, menghadap ke timur dan menguasai arah timur.

2) *Tapakan* Ida Bhatara atau tokoh Menda dengan warna muka merah muda, perwujudan Sang Hyang Maheswara, dengan senjata *dhupa* sebagai unsur api, gambaran aksaranya *nang*, menghadap tenggara dan menguasai arah tenggara.

3) *Tapakan* Ida Bhatara dengan tokoh Anggada warna muka merah, perwujudan Sang Hyang Brahmâ, menggunakan senjata *gada* berwujud pentung, gambaran aksaranya *bang*, menghadap selatan dan menguasai arah selatan.

4) *Tapakan* Ida Bhatara atau tokoh Sugriwa warna muka jingga, sebagai perwujudan Sang Hyang Ludra, dengan senjata *mosala*, dan gambaran aksaranya *mang*, letaknya menghadap baratdaya menguasai arah baratdaya.

5) *Tapakan* Ida Bhatara atau tokoh Sangut warna mukanya berwarna kuning, perlambang Sang Hyang Mahadewa, menggunakan senjata *nagapasa* berupa pecut ularnaga, gambaran aksaranya *tang*, letaknya menguasai arah barat.

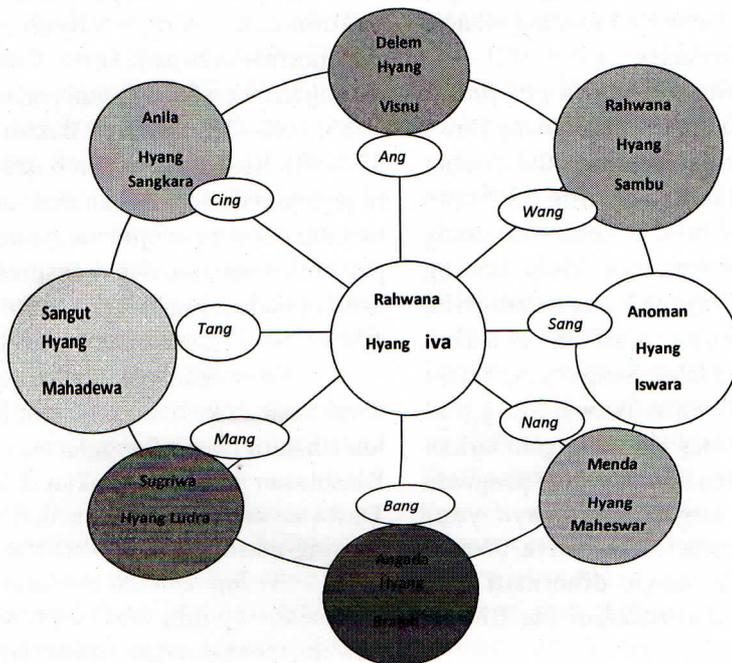
6) *Tapakan* Ida Bhatara Anila warna mukanya berwarna wilis, sebagai perlambang atau perwujudan Sang Hyang Sangkara, menggunakan senjata *angkus*, dengan gambaran aksara *cing*, letaknya menguasai arah baratlaut.

7) *Tapakan* Ida Bhatara atau tokoh Delem, dengan warna muka kehitam-hitaman, merupakan perlambang Sang Hyang Visnu, menggunakan senjata *cakra*, dan gambaran aksaranya *ang*, letaknya menguasai arah utara.

8) *Tapakan* Ida Bhatara tokoh Rahwana dengan warna muka abu-abu, sebagai perwujudan Sang Hyang Sambu atau Sunia Eiva, lambang alam kosong menggunakan senjata tombak berkepala tiga (*tri sula*), dengan gambaran aksara *wang*, menguasai arah timur laut, arah menuju alam sorga (*sorga loka*).

9) *Tapakan* Ida Bhatara Rahwana dengan warna muka *mancawarna* (limawarna), sebagai perwujudan Sang Hyang Eiva, menggunakan senjata teratai (*padma*), gambaran aksaranya *ing* dan *yang*, letaknya di tengah atau pusat (Khan, 2002: 191—198 dan Sumardjo, 2003: 1—25).

Pada tengah malam, sehari sebelum *Budha Kliwon Pegatwakan*, kesembilan *tapakan* Barong Nawa Sanggha diturunkan dari tempat penyimpanannya dan dihias sedemikian rupa. Kemudian ditata sesuai warna dan perwujudannya serta di tempatkan kembali di Bale Pepelik Pura Luhur Pucak Padang Dawa, secara berjejer menebar kesucian. Adapun *tapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha yang (disebut juga Barong Blasblasan) *disungsung* oleh warga masyarakat Desa Bangli di Pura Pucak Padang Dawa secara mokro magis digambarkan dalam bagan dan foto seperti di bawah ini.

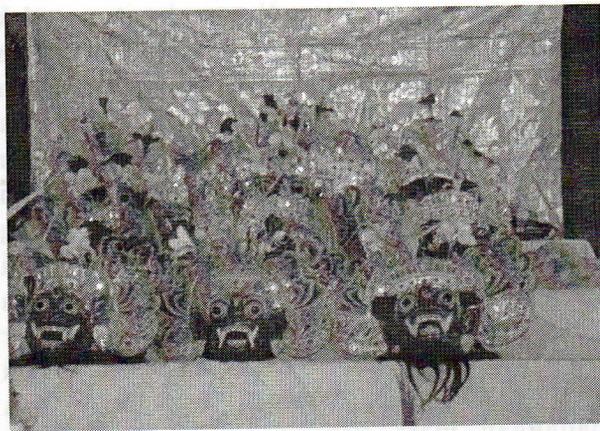


Bagan tentang Formasi ruang simbolik *Tapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dawa sebagai simbol penguasa penjuru mata angin

(berpijak dari Sudarsana, 2001: 32—33, 2002: 25—26; Ida Pedanda Gde Telaga dan Ida Pedanda Gde Putera Bajing, 2007: 13—18)



Gambar Tapakan Ida Bhatara Barong Nawa Sangga Pucak Padang Dawa saat prosesi penyucian barong di Pura Beji, sebagai Puncak upacara Ruwat Bumi (foto koleksi I W Dana, 1 Agustus 2007)



Gambar Sembilan *tapel* Tapakan Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha pada saat *Melelungan/ Ngelawang* berada di Pura Puser Tasik Marga Tabanan (foto koleksi I W Dana, 29 Mei 2007).

### Gerak Sentrifugal Tapakan Barong Nawa Sanggha

Dalam ruang hadir berbagai aktivitas yang bergerak dalam waktu, sehingga gerakan itu juga membutuhkan tenaga. Unsur-unsur ini tersusun sebagai struktur yang memperkokoh hadirnya serangkaian kegiatan yang menjadi satu kesatuan pelaksanaan ritual Paruman Barong, yang terpusat satu sistem di Pura Pucak Padang Dawa. Dari satu pusat kegiatan itu bergerak menyebar, kembali ke berbagai daerah se Bali Tengah/Selatan sebagai pelaksanaan sentrifugal ritual Paruman Barong awal maupun akhir upacara ruwat bumi.

Gerak sentrifugal barong ditandai oleh pergerakan barong menjauhi pusat untuk kembali terpencar-pencar menyebar ke masing-masing daerah. Gerak ini merupakan kebalikan dari mengundang yang mengandung makna mendatangi para warga *penyungsur* barong se Bali Tengah/Selatan. Adapun pelaksanaan gerak sentrifugal Tapakan Barong memiliki dua pengertian, sebagai berikut.

**Pertama**, bahwa barong-barong yang berada di Pura Pucak Padang Dawa bergerak menjauhi pusat, yaitu *melancaran* atau *ngunya*, sering disebut juga *ngelawang* yang berarti *melalungan kejaba kuto*. *Ngelawang* berarti pergi diarak keliling desa berhari-hari, bahkan berbulan-bulan lamanya. Gerakan ini mengandung makna simbolis bahwa Tapakan Barong Nawa Sanggha melakukan penyucian alam semesta, berdasarkan perhitungan kalender Bali. **Kedua**, barong dan rangda setelah mengikuti prosesi pelaksanaan ritual Paruman Barong, kemudian warga masyarakat beserta benda-benda sakral kelengkapannya, diarak kembali menuju desa *penyungsur* barong masing-masing, terpencar-pencar di wilayah se Bali Tengah/Selatan meliputi Kabupaten (Tabanan, Negara/Jembrana, Badung, Denpasar Gianyar, dan Bangli), menebar kesucian secara *sekala* maupun *niskala*.

Sentrifugal dalam pengertian **pertama**, dimaksudkan *petapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dawa *melancaran* atau *ngelawang*, yang intinya mengundang *tapakan* barong peserta ritual *paruman* di daerah-daerah se Bali tengah. Mengundang *tapakan* barong, dimulai dari Desa Baturiti-Tabanan menuju Desa Kapal, Mengwi-Badung, Sanur-Denpasar hingga Ubud, dan Payangan Gianyar, bahkan sampai Bangli. Pelaksanaan *melancaran* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha setidaknya dilangsungkan setahun sekali atau tergantung pada keperluan masyarakat yang mendesak, seperti terjadi kekeringan tanah pertanian dalam waktu lama, paceklik, dan timbul bencana penyakit yang menghatui ketenteraman masyarakat. Bentuk pelaksanaan *melancaran* atau *melalungan*, yang juga sering disebut *ngunya* barong, biasanya berlangsung 2 (dua) minggu sampai 2 (dua) bulan sebelum hari pelaksanaan upacara Paruman Barong. Kemudian beberapa hari sebelum pelaksanaan *pujawali* di Pura Luhur Pucak Padang Dawa, yang jatuh pada hari *Budha Kliwon Pahang*, diharapkan Tapakan Barong Kedingkling sudah berada di Pura Padang Dawa, untuk menyambut kehadiran *tapakan-*

*tapakan* barong peserta *paruman*. Perjalanan *Tapakan Barong Nawa Sanggha* keliling daerah ini selain bermakna mengundang barong-barong yang memperoleh Pasupati di Pura Pucak Padang Dawa, juga menyiratkan makna penyucian lingkungan alam nyata (*sekala*) melalui kekuatan *melancaran* (bepergian) secara tidak kasat mata (*niskala*)

*Melancaran* atau *ngelawang* secara rinci terjadi pembagian waktu antara *petapakan* Ida Bhatara Barong Pura Pucak Padang Dawa, Natar Sari, dan Pucak Kembar diatur bergantian 2 tahun sekali. *Melelungan*, yaitu menjauh dari pusat biasanya tergantung situasi/kondisi antara *penyarikan* atau *pengemong pura* dengan masyarakat penerima/penyambut (*pemendak*). *Melelungan* terbagi menjadi dua alur perjalanan, misalnya: **Pertama** dimulai mengunjungi daerah-daerah Tabanan, Negara/Jembrana dan Badung serta Denpasar. **Kedua** daerah-daerah sekitar Ubud Gianyar hingga Bangli. Tradisi *melelungan* biasanya dimulai dengan kunjungan di pura *petapakan* barong di desa-desa yang dilewati, dilakukan secara bergantian, dan berurutan. Jika di suatu tempat yang dikunjungi terjadi pelaksanaan upacara *utama yadnya*, maka *petapakan* Pura Pucak Padang Dawa, Natar Sari, dan atau Pucak Kembar, yang sedang *melalungan* dilaksanakan 15 (lima belas) hari setelah upacara. Kemudian acara *melalungan* dilanjutkan setiap 6 (enam) bulan sekali secara bergantian dan berurutan, pertama mulai dari *tapakan* Barong Pura Pucak Padang Dawa. Enam bulan berikutnya, *tapakan* Barong Natar Sari, dan terakhir *tapakan* Barong Pucak Kembar Pacung, demikian secara berkelanjutan.

Pengaturan pelaksanaan *ngunya* sebagai upacara ruwat bumi ini disusun dan diatur oleh panitia *pengunyan* yang diketuai oleh *penyarikan*. Pelaksanaannya disesuaikan dengan urutan-urutan *pura* atau desa yang akan dilewati atau bisa juga berdasarkan atas jadwal yang telah direncanakan. Pada dasarnya jadwal yang telah disusun dan disepakati itu senantiasa ditepati sesuai aturan (*dresta*) agar tidak menyalahi atau terjadi melompati desa yang belum sempat dikunjungi. Kunjungan-kunjungan *tapakan* barong yang tidak urut amat sangat dihindari oleh *penyungsurung tapakan* barong. Namun demikian, terjadi pula benturan atau kebijakan antara jadwal *penyarikan* dengan masyarakat yang kebetulan pada saat yang sama di *pura petapakan* barong diselenggarakan *piodalan*. Pada peristiwa seperti ini, masyarakat *penyungsurung*

memohon agar *petapakan* Barong Kedingkling Pura Pucak Padang Dawa, ataukah Natar Sari, dan Pucak Pacung agar datang terlebih dahulu di *pura* yang melangsungkan upacara *piodalan*. Pada hal acara kunjungan *tapakan* barong tersebut pada hari itu tidak ke desa *penyungsurung* yang menyelenggarakan *piodalan*. Hal ini menyebabkan terjadi tawar menawar antara ingin memenuhi permohonan masyarakat *penyungsurung* yang melangsungkan *piodalan* atau menjalankan kunjungan sesuai dengan desa yang seharusnya didatangi.

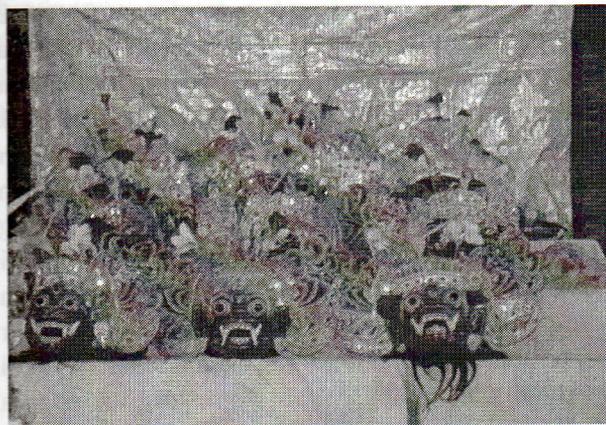
Pernah terjadi peristiwa seperti itu, yaitu pada saat *piodalan* di Pura Sada Kapal-Badung. Panitia *pengunyan* berpijak dari pertimbangan penyelenggaraan *piodalan*, maka permohonan dipenuhi datang kepada warga masyarakat yang melaksanakan *piodalan*. Artinya *tapakan* barong memenuhi permintaan masyarakat yang sedang melangsungkan *piodalan*. Namun demikian, tidak terjadi sambutan yang menyenangkan, karena pelaksanaan kunjungan itu menyalahi *dresta* desa *pengemong* Pura Pucak Padang Dawa. Untuk menghindari hal-hal seperti itu, *penyarikan* senantiasa berpegang teguh pada *dresta* pelaksanaan *melelungan*, yaitu sesuai dengan urutan desa yang dikunjungi. Hal ini dilakukan untuk menghindari kesalahan, baik dari pihak warga *pemendak* maupun yang *dipendak*. Kesepakatan diambil agar pelaksanaan ruwat bumi sampai pada sasaran, yakni menyucikan kembali alam semesta dari segala hadangan mara bahaya yang mengancam ketenteraman hidup dan kehidupan umat manusia.

Ketika *tapakan* barong *melalungan*, para pengiring yang *mundut*, yaitu orang yang bertugas nyunggi *petapakan* barong adalah orang-orang yang telah disucikan lahir/batin (*diwinten*) atau orang yang mendapat ijin dari *pemangku pura* sesuai adatnya. Akan tetapi, sering terjadi jumlah dari warga pengiring sangat terbatas, maka ketika hal itu terjadi, para pengiring berusaha secara bergantian *memundut* dari 9 (sembilan) tokoh *petapakan* Ida Bhatara Nawa Sanggha dalam waktu yang relatif lama dari satu desa ke desa berikutnya.

*Petapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha yang menggunakan kostum lengkap adalah *petapakan* Sangut dan Delem. Tokoh-tokoh *tapakan* yang lain hanya memakai kostum dari daun praksok kering yang ditata sedemikian rupa. Tataan daun praksok ini terlihat menyatu dengan topeng, dan hiasan kepala *tapakan* barong. Dengan demikian, bagi seseorang yang bertugas *mudut tapakan* tersebut



Gambar *Tapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha Pucak Padang Dawa saat prosesi penyucian barong di Pura Beji, sebagai Puncak upacara Ruwat Bumi (foto koleksi I W Dana, 1 Agustus 2007)



Gambar Sembilan *tapel* *Tapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha pada saat *Melelungan/Ngelawang* berada di Pura Puser Tasik Marga Tabanan (foto koleksi I W Dana, 29 Mei 2007).

### Gerak Sentrifugal *Tapakan* Barong Nawa Sanggha

Dalam ruang hadir berbagai aktivitas yang bergerak dalam waktu, sehingga gerakan itu juga membutuhkan tenaga. Unsur-unsur ini tersusun sebagai struktur yang memperkokoh hadirnya serangkaian kegiatan yang menjadi satu kesatuan pelaksanaan ritual *Paruman* Barong, yang terpusat satu sistem di Pura Pucak Padang Dawa. Dari satu pusat kegiatan itu bergerak menyebar, kembali ke berbagai daerah se Bali Tengah/Selatan sebagai pelaksanaan sentrifugal ritual *Paruman* Barong awal maupun akhir upacara ruwat bumi.

Gerak sentrifugal barong ditandai oleh pergerakan barong menjauhi pusat untuk kembali terpencar-pencar menyebar ke masing-masing daerah. Gerak ini merupakan kebalikan dari mengundang yang mengandung makna mendatangi para warga *penyungsur* barong se Bali Tengah/Selatan. Adapun pelaksanaan gerak sentrifugal *Tapakan* Barong memiliki dua pengertian, sebagai berikut.

**Pertama**, bahwa barong-barong yang berada di Pura Pucak Padang Dawa bergerak menjauhi pusat, yaitu *melancaran* atau *ngunya*, sering disebut juga *ngelawang* yang berarti *melalungan kejaba kuto*. *Ngelawang* berarti pergi diarak keliling desa berhari-hari, bahkan berbulan-bulan lamanya. Gerakan ini mengandung makna simbolis bahwa *Tapakan* Barong Nawa Sanggha melakukan penyucian alam semesta, berdasarkan perhitungan kalender Bali. **Kedua**, barong dan rangda setelah mengikuti prosesi pelaksanaan ritual *Paruman* Barong, kemudian warga masyarakat beserta benda-benda sakral kelengkapannya, diarak kembali menuju desa *penyungsur* barong masing-masing, terpencar-pencar di wilayah se Bali Tengah/Selatan meliputi Kabupaten (Tabanan, Negara/Jembrana, Badung, Denpasar Gianyar, dan Bangli), menebar kesucian secara *sekala* maupun *niskala*.

Sentrifugal dalam pengertian **pertama**, dimaksudkan *petapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dawa *melancaran* atau *ngelawang*, yang intinya mengundang *tapakan* barong peserta ritual *paruman* di daerah-daerah se Bali tengah. Mengundang *tapakan* barong, dimulai dari Desa Baturiti-Tabanan menuju Desa Kapal, Mengwi-Badung, Sanur-Denpasar hingga Ubud, dan Payangan Gianyar, bahkan sampai Bangli. Pelaksanaan *melancaran* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha setidaknya dilangsungkan setahun sekali atau tergantung pada keperluan masyarakat yang mendesak, seperti terjadi kekeringan tanah pertanian dalam waktu lama, paceklik, dan timbul bencana penyakit yang mengahatui ketenteraman masyarakat. Bentuk pelaksanaan *melancaran* atau *melalungan*, yang juga sering disebut *ngunya* barong, biasanya berlangsung 2 (dua) minggu sampai 2 (dua) bulan sebelum hari pelaksanaan upacara *Paruman* Barong. Kemudian beberapa hari sebelum pelaksanaan *pujawali* di Pura Luhur Pucak Padang Dawa, yang jatuh pada hari *Budha Kliwon Pahang*, diharapkan *Tapakan* Barong Kedingkling sudah berada di Pura Padang Dawa, untuk menyambut kehadiran *tapakan-*

*tapakan* barong peserta *paruman*. Perjalanan Tapakan Barong Nawa Sanggha keliling daerah ini selain bermakna mengundang barong-barong yang memperoleh Pasupati di Pura Pucak Padang Dawa, juga menyiratkan makna penyucian lingkungan alam nyata (*sekala*) melalui kekuatan *melancaran* (bepergian) secara tidak kasat mata (*niskala*)

*Melancaran* atau *ngelawang* secara rinci terjadi pembagian waktu antara *petapakan* Ida Bhatara Barong Pura Pucak Padang Dawa, Natar Sari, dan Pucak Kembar diatur bergantian 2 tahun sekali. *Melelungan*, yaitu menjauh dari pusat biasanya tergantung situasi/kondisi antara *penyarikan* atau *pengemong pura* dengan masyarakat penerima/penyambut (*pemendak*). *Melelungan* terbagi menjadi dua alur perjalanan, misalnya: **Pertama** dimulai mengunjungi daerah-daerah Tabanan, Negara/Jembrana dan Badung serta Denpasar. **Kedua** daerah-daerah sekitar Ubud Gianyar hingga Bangli. Tradisi *melelungan* biasanya dimulai dengan kunjungan di pura *petapakan* barong di desa-desa yang dilewati, dilakukan secara bergantian, dan berurutan. Jika di suatu tempat yang dikunjungi terjadi pelaksanaan upacara *utama yadnya*, maka *petapakan* Pura Pucak Padang Dawa, Natar Sari, dan atau Pucak Kembar, yang sedang *melalungan* dilaksanakan 15 (lima belas) hari setelah upacara. Kemudian acara *melalungan* dilanjutkan setiap 6 (enam) bulan sekali secara bergantian dan berurutan, pertama mulai dari *tapakan* Barong Pura Pucak Padang Dawa. Enam bulan berikutnya, *tapakan* Barong Natar Sari, dan terakhir *tapakan* Barong Pucak Kembar Pacung, demikian secara berkelanjutan.

Pengaturan pelaksanaan *ngunya* sebagai upacara ruwat bumi ini disusun dan diatur oleh panitia *pengunyan* yang diketuai oleh *penyarikan*. Pelaksanaannya disesuaikan dengan urutan-urutan *pura* atau desa yang akan dilewati atau bisa juga berdasarkan atas jadwal yang telah direncanakan. Pada dasarnya jadwal yang telah disusun dan disepakati itu senantiasa ditepati sesuai aturan (*dresta*) agar tidak menyalahi atau terjadi melompati desa yang belum sempat dikunjungi. Kunjungan-kunjungan *tapakan* barong yang tidak urut amat sangat dihindari oleh *penyungsurung tapakan* barong. Namun demikian, terjadi pula benturan atau kebijakan antara jadwal *penyarikan* dengan masyarakat yang kebetulan pada saat yang sama di *pura petapakan* barong diselenggarakan *piodalan*. Pada peristiwa seperti ini, masyarakat *penyungsurung*

memohon agar *petapakan* Barong Kedingkling Pura Pucak Padang Dawa, ataukah Natar Sari, dan Pucak Pacung agar datang terlebih dahulu di *pura* yang melangsungkan upacara *piodalan*. Pada hal acara kunjungan *tapakan* barong tersebut pada hari itu tidak ke desa *penyungsurung* yang menyelenggarakan *piodalan*. Hal ini menyebabkan terjadi tawar menawar antara ingin memenuhi permohonan masyarakat *penyungsurung* yang melangsungkan *piodalan* atau menjalankan kunjungan sesuai dengan desa yang seharusnya didatangi.

Pernah terjadi peristiwa seperti itu, yaitu pada saat *piodalan* di Pura Sada Kapal-Badung. Panitia *pengunyan* berpijak dari pertimbangan penyelenggaraan *piodalan*, maka permohonan dipenuhi datang kepada warga masyarakat yang melaksanakan *piodalan*. Artinya *tapakan* barong memenuhi permintaan masyarakat yang sedang melangsungkan *piodalan*. Namun demikian, tidak terjadi sambutan yang menyenangkan, karena pelaksanaan kunjungan itu menyalahi *dresta* desa *pengemong* Pura Pucak Padang Dawa. Untuk menghindari hal-hal seperti itu, *penyarikan* senantiasa berpegang teguh pada *dresta* pelaksanaan *melelungan*, yaitu sesuai dengan urutan desa yang dikunjungi. Hal ini dilakukan untuk menghindari kesalahan, baik dari pihak warga *pemendak* maupun yang *dipendak*. Kesepakatan diambil agar pelaksanaan ruwat bumi sampai pada sasaran, yakni menyucikan kembali alam semesta dari segala hadangan mara bahaya yang mengancam ketenteraman hidup dan kehidupan umat manusia.

Ketika *tapakan* barong *melalungan*, para pengiring yang *mundut*, yaitu orang yang bertugas nyunggi *petapakan* barong adalah orang-orang yang telah disucikan lahir/batin (*diwinten*) atau orang yang mendapat ijin dari *pemangku pura* sesuai adatnya. Akan tetapi, sering terjadi jumlah dari warga pengiring sangat terbatas, maka ketika hal itu terjadi, para pengiring berusaha secara bergantian *memundut* dari 9 (sembilan) tokoh *petapakan* Ida Bhatara Nawa Sanggha dalam waktu yang relatif lama dari satu desa ke desa berikutnya.

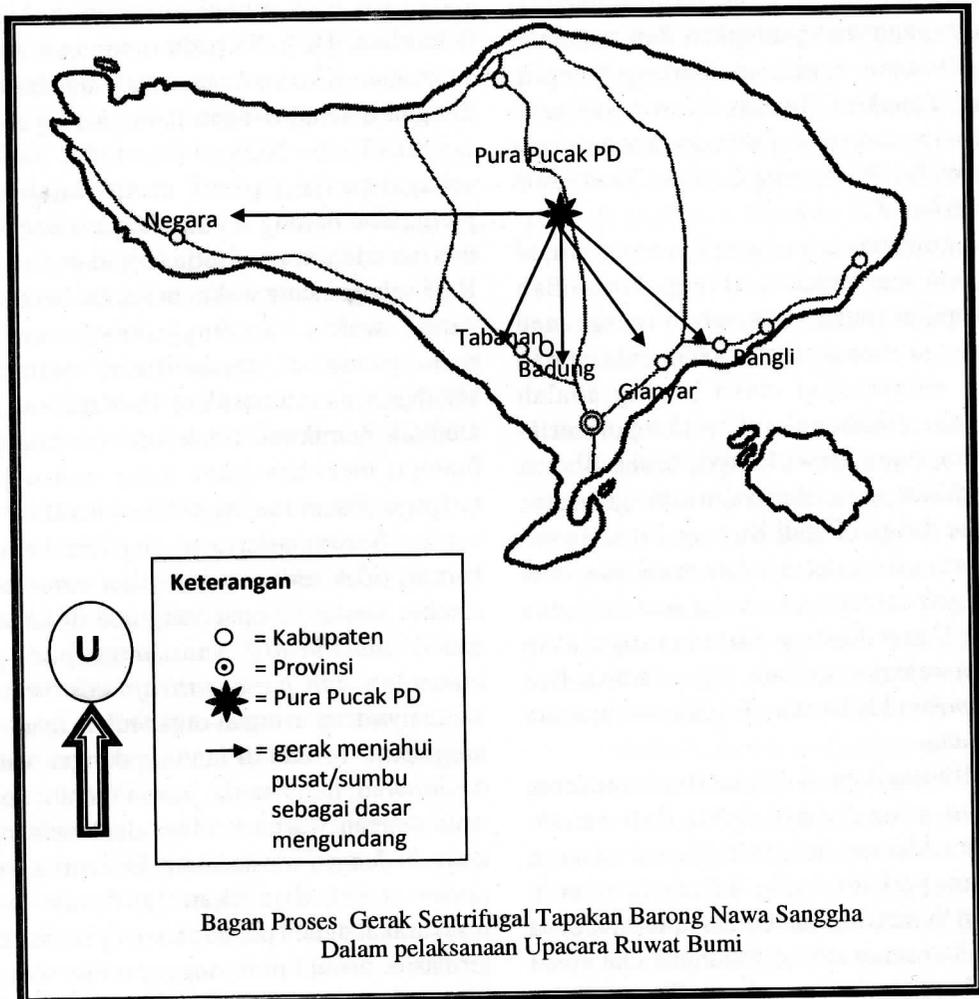
*Petapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha yang menggunakan kostum lengkap adalah *petapakan* Sangut dan Delem. Tokoh-tokoh *tapakan* yang lain hanya memakai kostum dari daun *praksok* kering yang ditata sedemikian rupa. Tataan daun *praksok* ini terlihat menyatu dengan topeng, dan hiasan kepala *tapakan* barong. Dengan demikian, bagi seseorang yang bertugas *mudut tapakan* tersebut

tetap menggunakan pakaian adatnya sendiri. Kelengkapan *petapakan*, seperti senjata dibawa oleh masing-masing *juru pundut petapakan* itu sendiri atau bisa juga dibawa oleh sesama pengiring *tapakan*.

Dalam perjalanan yang menjauh dari pusat sebagai proses upacara ruwat bumi, *petapakan* Ida Bhataras Barong Pura Pucak Padang Dawa, maka para *penyungsur* barong dibagi menjadi dua kelompok. Kelompok *pertama* bertugas *ngiring*, yaitu mengantar dan kelompok *kedua* bertugas *mendak* atau menyambut. Para *penyungsur* yang bertugas sebagai pengiring menjalankan tugasnya mulai sore hingga malam hari. Di desa tempat *petapakan* Ida Bhataras bermalam ada pengiring yang bertugas *mekemit*, yaitu menjaga *tapakan* barong hingga esok sorenya, datang para *pemendak* yang melanjutkan perjalanan Ida Bhataras menuju desa yang didatangi berikutnya (Mastra, 29 Mei dan 6 Juli 2007 dan I Gusti Ngurah Bagus Dharma Putra, 8 Juli 2007). Demikian, tugas-tugas itu dijalankan secara bergantian antara kelompok yang *ngiring* dan

*mendak* sampai pelaksanaan upacara ruwat bumi berlangsung dengan lancar, tertib hingga berakhir dalam puncak ritual Paruman Barong di Pura Pucak Padang Dawa secara sentralistik.

Aktivitas *melalungan* atau *ngelawang* ini mendorong keyakinan masyarakat desa atau *pura* tertentu untuk ikut mengambil bagian agar keseimbangan alam semesta terjaga secara kontinyu dan harmonis. Hal ini dipercaya dan dipahami, terutama bagi masyarakat yang barongnya memperoleh kekuatan *pasupati* barong di Pura Pucak Padang Dawa. *Tapakan-tapakan* barong tersebut melaksanakan sentrifugal maupun sentripetal ritual Paruman Barong untuk mengukuhkan dan melestarikan bentuk upacara ruwat bumi. Setiap tahun jumlah *tapakan* barong peserta ritual *paruman* semakin bertambah banyak, karena setiap tahun ada saja barong yang mohon *pasupati* di Pura Pucak Padang Dawa sebagai wujud nyata dalam menjaga kesucian alam semesta. Di Bawah ini adalah diagram gerak sentrifugal Tapakan Barong Nawa Sanggha sebagai wujud pelaksanaan upacara ruwat bumi



### Tapakan Barong Nawa Sanggha Media Pelindung.

Barong sebagai pelindung mengandung pengertian bahwa barong diyakini memiliki kekuatan spiritual, sehingga dapat dijadikan media untuk memohon pertolongan kepada yang kuasa agar manusia di bumi ini selamat atau terhindar dari marabahaya yang mengancam kehidupan mereka. Barong digunakan sebagai media untuk melindungi dan menyucikan alam semesta, karena barong dipercaya oleh masyarakat *penyungsurung* sebagai simbol yang memancarkan energi alam. Oleh karena itu, para *penyungsurung* barong dalam memperlihatkan *bhakti*, sebagai kekuatan cinta kasih kepada kekuatan barong, sehingga mereka menyebut dengan nama *tapakan* Ida Bhatara Barong Nawa Sanggha. Disebut seperti itu, karena simbol itu berfungsi sebagai pelindung, berenergi alam (Supartha, 6 Oktober 1978) yang melindungi para *penyungsurung* dari segala marabahaya yang mengancam.

Berbagai aktivitas yang dijalankan manusia tidak pernah luput dari simbol-simbol yang mengandung makna yang sangat dalam. Oleh karena itu, jelas bahwa di balik wujud barong tersembunyi kekuatan gaib yang menghidupkan dan membuat kehidupan. Dengan demikian, barong maupun rangda, dan Tapakan Barong Nawa Sanggha merupakan bagian dari perwujudan dewa manifestasi Sang Hyang Widhi Wasa, yang disebut Citradewatā (Titib, 2003: 67—68).

Pada kenyataannya hampir semua wujud barong yang ada, dan terpelihara hingga kini di Bali memiliki tampilan muka yang seram (*aeng*) atau angker, sehingga menakutkan. Salah satu wajah angker yang menyerupai muka barong adalah Bhoma. Bhoma dihubungkan dengan cerita raksasa Naraka, putra Dewi Pertivi. Muka Bhoma di tempatkan di atas *paduraksa*, yaitu kori agung atau di Bali di sebut dengan Candi Kurung. Pintu masuk atau Candi Kurung itu terletak antara *madia mandala* atau *jaba tengah* menuju ke *utama mandala* atau *jeroan*. Pintu Candi Kurung biasanya digunakan untuk kegiatan-kegiatan upacara, seperti arah keluar atau masuk *tapakan* Ida Bhatara Barong saat upacara ritual keagamaan.

Kata Bhoma berasal dari bahasa Sansekerta, yaitu *bhauma* yang berarti lahir dari tanah. Perubahan kata *bhauma* menjadi *bhoma* menurut para ahli dalam perkembangan bahasa Sanskerta, Bali, Jawa, dan Sunda disebut teori asimilasi, karena terjadi perubahan suara akibat gabungan dua vokal atau lebih. Berdasarkan sumber *Āiva Lingga*

diungkap bahwa Dewa Brahmā dan Visnu berdebat sengit, karena mengaku paling sakti dan tak terkalahkan. Namun Dewa Āiva mengetahui hal itu, maka diciptakan *Lingga Bhawa* atau disebut *Āiva Lingga* (Geldern, 1982: 16—27) untuk menguji kesetiaan kedua dewa tersebut.

Dewa Visnu yang mengaku paling sakti bertugas mencari ujung dasar *lingga* ke bawah. Dewa Brahmā bertugas mencari ujung puncak atas *lingga*, namun hingga kini ke dua ujung bawah maupun atas *Lingga Bhawa* itu tidak diketemukannya. Dewa Visnu pada saat sampai di dasar bumi malah tergoda melihat wanita cantik yang sesungguhnya adalah Dewi Pertivi, maka terjadilah kisah cinta yang kemudian melahirkan Sang Bhoma. Untuk mengingat peristiwa keangkuhan Brahmā dan Visnu, maka simbol muka Sang Bhoma yang lahir dari *pertiwi* itu dipampangkan di *dedanga* atas Candi Kurung (Supartha, 17 November 1978), agar manusia sadar terhadap kekurangan dan berusaha memperbaikinya.

Di Jawa Timur wajah seperti itu disebut dengan nama Banaspatiraja, penguasa raja hutan dan nama itu juga dikenal di daerah Assam, India Timurlaut. Di India pada umumnya wajah seperti itu disebut Kirttimuka atau Rahumukha, dan di Jawa Tengah dikenal dengan nama Kalā penguasa sang waktu (Titib, 2003: 417—418). Kalā bertugas sebagai penjaga pintu, maka wajah yang mirip *punggalan* barong ini dipercaya sebagai pelindung dan pemelihara yang setia terhadap yang dijaganya. Kalā sebagai sang waktu ia sangat berkuasa, karena sang waktu sesungguhnya mengadakan, melangsungkan, memelihara, melindungi, dan sekaligus membinasakan (Sudarsana, 2002: 10). Dengan demikian, tidak ada seseorangpun yang mampu menahan jalan sang waktu yang terus bergerak sesuai iramanya tanpa henti.

Sesungguhnya di sisi lain kekuatan gaib barong tidak terlepas dari isian *catur sanak* yang disebut saudara empat yang ada di *bhuana agung* dan di *bhuana alit*, yaitu *anggapati*, *prajapati*, *banaspati* dan *banaspatiraja*. *Catur sanak* erat kaitannya dengan organ-organ tubuh manusia, seperti *anggapati* berada di jantung dengan warna putih; *prajapati* di hati dengan warna merah; *banaspati* di usus dengan warna kuning; dan *banaspatiraja* di empedu dengan warna hitam. Di alam semesta potret *catur sanak* dijadikan landasan dasar oleh masyarakat dalam pelaksanaan upacara keagamaan, termasuk ruwat bumi. *Anggapati* perwujudan Sang Hyang Iswara, bersenjata *bajra*, warnanya putih

bertempat di timur; *prajapati* perwujudan Sang Hyang Brahmâ, bersenjata *gada* warnanya merah, bertempat di selatan; *banaspati* perwujudan Sang Hyang Mahadewa, bersenjata *nagapasa* warnanya kuning, bertempat di barat, dan *banaspatiraja* perwujudan Sang Hyang Visnu, senjata *cakra* berwarna hitam, di utara (Dharmayuda, 1995: 54 dan Telaga, 2007: 13—44).

*Banaspatiraja* sebagai perwujudan Sang Hyang Visnu, berupa barong dengan warna hitam. Oleh karena itu, barong adalah sebagai pemelihara dan pelindung alam semesta, seperti empedu dalam tubuh manusia (Telaga, Mei-Juni VIII/2007: 13). Lebih lanjut Ida Pedanda Telaga mengungkapkan bahwa barong sebagai pelindung alam, dipuja oleh masyarakat *penyungung* sebagai bagian tak terpisahkan dari aktivitas keagamaan, seperti upacara *nanngkluk merana*, *ngusaba desa*, maupun *ngusaba nini* yang mencakup upacara ruwat bumi atau jika terjadi marabahaya mengamcam kehidupan. Barong pada saat-saat seperti itu di arak keliling desa oleh warga *penyungung* atau didatangkan pada kegiatan upacara di atas.

Jika berpijak pada ajaran *catur sanak* yang diperkaya dari ajaran *tantrayana* yang bersumber pada kekuatan *bhairawa* memunculkan kekuatan *penengen* dan *pengiwa*. *Banaspatiraja* juga memperoleh pengaruh *bhairawa*, sehingga disimbolkan dengan Barong Keket yang mengekspresikan keangkeran atau wajah yang menakutkan dengan bulu berwarna hitam. Artinya semua ajaran *catur sanak*, seperti *anggapati*, *prajapati*, *banaspati*, dan *banaspatiraja* secara simbolis berupa barong dengan ista dewata serta warnanya masing-masing (Dharmayuda, 1995: 54 dan Ida Pedanda Gede Telaga, Mei-Juni VIII/2007: 14).

Ida Peranda Putera Bajing menegaskan bahwa *Banaspatiraja* merupakan satu kesatuan bagian *nyama papat* lainnya baik dalam diri manusia maupun dalam lingkup alam semesta. Empat saudara itu merupakan lambang manifestasi Tuhan dalam bentuk para dewa yang menjaga keseimbangan alam dan melindungi kehidupan. *Anggapati* mempunyai kekuasaan menciptakan unsur-unsur kehidupan sebagai kekuatan Brahmâ. *Prajapati* mempunyai wewenang menata, memelihara, melindungi unsur-unsur kehidupan sebagai kekuatan Visnu. *Banaspati* mempunyai kekuasaan mengembalikan unsur-unsur kehidupan ke asalnya sebagai kekuatan Iswara. Dengan demikian, pemahaman tentang *Banaspatiraja* tidak terpisahkan dari konsep *nyama*

*papat*. Di lingkungan masyarakat Hindu Bali lebih dikenal dan populer dengan dua bentuk perwujudan, yakni: *banaspati* dan *banaspatiraja* yang berwujud barong dan rangda, kekuatan positif dan negatif. Kedua wujud itu amat menyeramkan, *aeng*, angker, dan menakutkan, bertaring sebagai gambaran kekuatan alam semesta yang dahsyat, mampu bergerak dengan penuh cintakasih, melindungi, meruwat alam atau sebaliknya, dapat membuat kehancuran, membinasakan tergantung kemampuan manusia memilih dan memilahnya (Ida Pedanda Gede Putera Bajing, Mei-Juni VIII/2007: 17—18).

Dengan demikian, Tapakan Barong Nawa Sanggha tersebut secara bersama-sama menyucikan alam semesta dengan cara *ngelawang* atau *ngunya* dari satu desa ke desa berikutnya dan begitu seterusnya, sebagai wujud pelaksanaan upacara ruwat bumi. Melihat upacara barong *ngelawang* para *bhutakalâ* menjauh, bahkan lari ketakutan. Oleh karena itu, Tapakan Barong Nawa Sanggha menyucikan alam semesta dan menghentikan berbagai macam penyakit yang mengganggu ketenteraman kehidupan umat manusia. Selanjutnya, agar mendapat perlindungan dari energi Tapakan Barong, maka masyarakat Bali pada umumnya membuat sesaji berupa Canang Sari lengkap dengan *sesari* bahkan menghaturkan tebasan (nasi serta lauk-pauk) pada saat pelaksanaan barong *ngelawang*. Pada saat orang *maturang* atau memohon keselamatan, maka di sana pula Tapakan Barong Nawa Sanggha ditarikan dan disungung. Aktivitas ini berlangsung satu bulan penuh di mulai dari *Budha Kliwon Dungulan* hingga *Budha Kliwon Pegatwakan* (Yudabakti, 2007: 38—40),

## **B. Bentuk Akhir Upacara Ritual Ruwat Bumi**

Pada bagian awal, dan inti pelaksanaan Paruman Barong dilaksanakan ritual *nangiang tapakan* Barong Nawa Sanggha maupun *Ēiva Pasupati*. Kemudian, pada bagian akhir dari seluruh rangkaian, dilaksanakan ritual *penyineban* atau *penyimpanan*. *Penyimpanan* adalah berasal dari bahasa Bali, yang asal katanya dari *simpen* berarti simpan (Anandakusuma 1986: 180).

Pada upacara *penyimpanan* sebagai ritual penutup dihaturkan sesaji *penyimpanan* yang bermakna menempatkan kembali kekuatan spiritual *tapakan* Barong Nawa Sanggha, dan *Ēiva Pasupati* di bangunan suci masing-masing, sehingga menyatu kembali kepada kekuatan Ilahi. Barong Nawa Sanggha maupun *Ēiva Pasupati* merupakan benda-benda sakral yang disucikan oleh warga

*penyungsurung pura* barong. Benda sakral ini berfungsi menjembatani dunia Ilahi dengan dunia manusia. Setelah kekuatan spiritual Dewa Nawa Sanggha dan Dewa (Eiva Pasupati turun melalui benda sakral barong maupun rangda, kemudian dipuja, dan dimohon kehadirannya pada saat upacara. Ketika usai pelaksanaan *pujawali*, maka kekuatan Ilahi itu dikembalikan ke kahyangan, dan pada saatnya nanti kekuatan spiritual itu diturunkan kembali untuk berkemonikasi dengan manusia dalam berbagai bentuk upacara (Hendropuspito, 1983: 100—101). Upacara *penyimpunan* adalah ritual penutup seluruh rangkaian pelaksanaan ritual Paruman Barong, sebagai wujud upacara ruwat bumi. Ritual ini dilangsungkan menjelang pukul 24.00 Wita (Sudarsana, 2001: 27—28 dan Adiasa, Agustus 2007 serta pengamatan lapangan 7 Juni 2006, 30 Juli-8 Agustus 2007).

Seluruh rangkaian pelaksanaan ritual Paruman Barong dapat dikaitkan dengan konsep *tri kona*, ketiga bagian pokok dari upacara ini kurang lebih dapat disejajarkan dengan *utpeti*, *stiti*, dan *pralina*. Ini berarti pelaksanaan ritual Paruman Barong sebagai inti pelaksanaan dan pusat upacara ruwat bumi tetap berpegang teguh pada konsep-konsep budaya yang berinti ajaran agama Hindu yang terus terpelihara sesuai jiwa zaman setempat.

### Simpulan

Upacara ruwat bumi menjadi dasar berlangsung dan terjaganya keseimbangan maupun kesucian alam semesta dari segala acaman timbulnya bencana yang mengancam kehidupan manusia. Masyarakat Bali yang mayoritas beragama Hindu menjalankan berbagai bentuk ritual untuk menyeimbangkan alam mikrokosmos (manusia) dengan makrokosmos (bumi), melalui upacara ruwat bumi. Konsep keharmonisan kehidupan di alam semesta ini dipresentasikan dalam wujud pelaksanaan *tri hita karana* (tiga bentuk tatananan keseimbangan yang harmonis dan selaras).

Selaras hubungan manusia dengan Tuhan, hubungan manusia dengan sesama manusia, dan hubungan manusia dengan lingkungan alam semesta. Konsepsi kosmologi itu mengacu dan bersumber pada arah mata angin, yang memberi kesejajaran antara utara dan selatan, timur dan barat, laki-laki dan perempuan (*lanang-wadon*) dan yang mempunyai sifat yang sama sebagai gambaran *rwa binneda*. Tapakan Barong Nawa Sanggha *ngelawang* menjadi salah satu pilar terwujudnya keseimbangan

alam semesta dengan menebar kesucian ke berbagai wilayah melalui upacara ruwat bumi. Alam yang 'kotor' (leteh) perlu dibersihkan, disucikan dan dijaga kembali agar berlangsung hidup dan kehidupan.

### Kepustakaan

- Agung, A.A. Gde Putra. 2006. *Peralihan Sistem Birokrasi dari Tradisional ke Kolonial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Anandakusuma, Sri Reshi. 1986. *Kamus Bahasa Bali*. Bali: CV Kayumas 1986.
- Ardana, I Gusti. 1986. "Local Genius Dalam Kehidupan Beragama", dalam *Kepribadian Budaya Bangsa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Belo, Jane. 1949. *Bali: Rangda and Barong*. Locost Valley NY: Augustin.
- Cudamani. 1987. *Pengantar Agama Hindu Untuk Perguruan Tinggi*. Jakarta: Yayasan Wisma Karma Jakarta.
- Dharmayuda, I Made Suasthawa. 1995. *Kebudayaan Bali: Pra-Hindu, Masa Hindu, dan Pasca Hindu*. Denpasar-Bali: CV Kayumas Agung.
- Dhavamony, Mariasusai. 1973. *Phenomenology of Religion (Fenomenologi Agama)* 1995. Roma: Gregorian University Press.
- Geldern, Robert Heine. 1982. *Konsepsi Tentang Negara & Kedudukan Raja Di Asia Tenggara*. Jakarta: CV Rajawali.
- Ginarsa, Ketut. 1979. *Gambar Lambang*. Denpasar: CV Sumber Mas Bali.
- Goris, R. 1986. *Sekte-Sekte Di Bali*. Jakarta: Bhartara Karya Aksara.
- Hendropuspito O.C., D. 1983. *Sosiologi Agama*. Yogyakarta: Kanisius.
- Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change*, Ithaca, New York Cornell University Press, (terjemahan R.M. Soedarsono, *Melacak Jejak Perkembangan Seni Di Indonesia*, (2000). Bandung: MSPI.
- Khan, Hazrat Inayat. 2002. *Ajaran Spiritual Sifi Besar: Dimensi Mistik Musik dan Bunyi*. Yogyakarta: Pustaka Sufi.
- Schechner, Richard. 1976. *Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences Theatre*. New York: The Seabury Press.

- Sudarsana, I Ketut dan I Gst. Ngurah Putra. 2001. *Pura Luhur Pucak Padang Dawa*. Tabanan: Desa Bangli Baturiti.
- \_\_\_\_\_ dan I Gusti Ngurah Putra. 2001. *Raja Purana Pura Luhur Pucak Kembar*. Tabanan: Desa Adat Pacung Baturiti.
- Sumardjo, Jakob. 2003. "Genesis Jawa: Manikmaya" dalam *Panggung Jurnal Seni STSI Bandung XXVI th 2003*. Bandung: Pusat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat STSI Bandung.
- Suleiman, Satyawati. 1986. "Local Genius Pada Masa Klasik", dalam *Kepribadian Budaya Bangsa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Supartha, Ngurah Oka. 6 Oktober 1978. "Merayakan Hari Raya Kuningan", dalam *Harian Umum Bali Post*. Denpasar: Bali Post.
- \_\_\_\_\_. 17 November 1978. "Bhoma dan Asal Usulnya", dalam *Harian Umum Bali Post*. Denpasar: Bali Post.
- Sutrisno, Mudji (ed.) 2005. *Teori-Teori Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Telaga, Ida Pedanda Gede. 2007. "Banaspatiraja Sebagai Pemelihara", dalam *Majalah Kebudayaan Bali Taksu*. Denpasar: PT Bali Taksu Media.
- Titib, I Made. *Teologi dan Simbol-Simbol Dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Tonjaya, I Nym. Gd. Bandesa K. 2000. *Kanda Pat Bhuta*. Denpasar: Buku Ria.
- Turner, Bryan S. 1991. *Religion and Social Theory*. London: Sage Publications Ltd.
- Wardi, I Nyoman. 2003. "Makna Tata Ruang Parhyangan Sebagai Warisan Budaya", dalam *Perempatan Agung*. Denpasar: CV Bali Media Adhikarsa.
- Wiana, Ketut. 1993. *Bagaimana Umat Hindu Menghayati Tuhan*. Jakarta: Pustaka Manikgeni Permai Raya V.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Makna Upacara Yajña Dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita Surabaya.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Mengapa Bali Disebut Bali?*. Surabaya: Paramita Surabaya.
- Yudabakti, I Made & I Wayan Watra. 2007. *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya: Paramita.

# KONTRIBUSI KARATE DAN TAI CHI TERHADAP GERAK TARI GAGAH, ALUS, DAN PUTRI GAYA SURAKARTA

Mt. Supriyanto

Jurusan Tari  
Fakultas Seni Pertunjukan ISI Surakarta

## Abstract

*This research conveys how far the contribution of Karate and Tai Chi Chuan towards the movement of refine, dashing, and female dances is. Karate and Tai Chi are physical exercises given in Olah Tubuh (fitness) course in semester IV. One of the body treatments is the use of techniques or subjects in kinds of sport such as Karate and Tai Chi. Kind of Karate namely self defense art comes from Japan while kind of Tai Chi namely self defense art comes from China. The difference between them is in case of character. Karate has hard, strict, and strong character while Tai Chi has soft, slow, and streaming character. Both have training disciplinary that is useful for the development of traditional dance especially in supporting the dance quality increase. As we can see that the physical aspects in body treatment are the same as those in dance covering refine, dashing, and female dances. The aspects include power, endurance, balance, flexibility, speed, liveliness, coordination, and accuracy. This research is descriptive qualitative namely the method which collecting data based on observation and interview. The data founded include data and picture. The result of this research gives much contribution in increasing movement awareness and concentration, dance deepening and enriching dance vocabularies.*

**Key words:** tai chi, karate, the movement of refine and dashing dances, dance of Surakarta style.

## Pendahuluan

Olah Tubuh sebagai sumber dan sarana gerak tari yang efektif, merupakan bentuk latihan fisik yang telah lama digunakan untuk menunjang meningkatkan kualitas penari, khususnya pada mahasiswa jurusan tari. Oleh karena itu, dalam penerapan latihan-latihan olah tubuh banyak digunakan teknik-teknik, cara-cara baru, atau metode-metode pinjaman. Peminjaman-peminjaman metode lain, baik metode latihan menari dan olah tubuh dalam bidang keolahragaan sejauh mungkin masih wajar, asal diarahkan atau diterapkan menurut kebutuhan olah tari sendiri, yaitu olah tari tradisi 'baru' (Rustopo 1991:203)

Keberhasilan suatu penyajian karya tari kiranya tidak lepas dari metode latihan dan kreativitas maupun kemampuan seorang penari atau seniman tari, dalam menggunakan dan memilih vokabuler gerak yang sesuai dengan karya tari yang disusunnya. Kreativitas seorang penyusun tari, pada dasarnya sangat didukung oleh kemampuan dalam

bidang teknik, seperti penguasaan tubuh sebagai sarana gerak dan ketrampilan gerak tari. Oleh sebab itu, menurut hemat penulis jenis materi latihan yang sesuai dengan gerak tari tradisi gaya Surakarta salah satunya adalah *Karate* dan *Tai Chi*. Karate dan Tai Chi keduanya adalah jenis seni bela diri, Karate jenis seni bela diri berasal dari Jepang, dan Tai Chi jenis seni bela diri berasal dari China. Kesesuaian kedua jenis materi latihan ini bukan pada susunan bentuk gerakannya, tetapi pada penghayatan rasa/karakter gerakannya dan tehnik-tehnik serta disiplin yang dimilikinya, hal ini dapat diberikan pada gerak tari gagah, alus, dan putri. Karate memiliki karakter yang tegas, cepat, kuat, dan keras dapat dikontribusikan kedalam gerak tari gagah, sedang Tai Chi memiliki karakter lembut, halus, lambat dan mengalir (*mbanyu mili*) dapat dikontribusikan kedalam gerak tari alus dan tari putri.

Dalam tari tradisi Jawa Gaya Surakarta terdapat 3 (tiga) jenis tari, yaitu jenis tari Putra Gagah, tari Putra Alus, dan tari Putri. Tari Putra

Gagah memiliki karakter kurang lebih tegas, kuat dan gagah, sedangkan tari Putra Alus dan Putri memiliki karakter lembut, halus dan mengalir (*banyu mili*). Penerapan rasa gerak Karate dan Tai Chi ke dalam tari Jawa khususnya tari Gagah, Alus, dan Putri secara rasa tari tradisi Jawa memang tidak pas, namun dapat digunakan sebagai salah satu acuan untuk menunjang kualitas kepenariannya, selain untuk memelihara kondisi fisik seorang calon penari. Di dalam latihan Karate maupun Tai Chi yang harus ditekankan adalah bagaimana dapat menyadari rasa gerak Karate yang tegas, kuat, dan patah-patah, dan rasa gerak Tai Chi yang halus, lembut, dan mengalir. Selanjutnya dapat diaplikasikan ke dalam rasa gerak tari gagah, alus, dan putri. Kesadaran akan rasa gerak perlu ditekankan di dalam memberikan latihan Karate dan Tai Chi kepada mahasiswa. Bagaimana tegas dan kuatnya gerak Karate dan halus, lembut, serta mengalirnya gerak Tai Chi perlu disadarkan didalam penyampaian materi kepada mahasiswa. Dengan demikian di dalam menyajikan sebuah tarian, seorang penari dapat membawakan sajiannya sungguh-sungguh memiliki daya kekuatan, atau *greget*, sehingga tidak hanya ketrampilan lahiriah saja. Dengan latar belakang masalah yang telah diuraikan tersebut diatas, maka dipandang perlu dan menarik untuk diadakan penelitian yang berkaitan dengan Karate dan Tai Chi. Oleh sebab itu, penelitian ini diberi judul : "Kontribusi Karate dan Tai Chi Chuan Terhadap Gerak Tari Gagah, Alus dan Putri Gaya Surakarta". Beberapa masalah dapat ditarik sebagai berikut: seberapa besar kontribusi Karate dan Tai Chi Chuan terhadap gerak tari Gagah, Alus, dan Putri, unsur-unsur apa saja yang menunjang kontribusi Karate dan Tai Chi Chuan terhadap gerak tari Gagah, Alus dan Putri, serta apakah pengapdosian Karate dan Tai Chi Chuan sudah tepat digunakan untuk menunjang kualitas gerak tari putra gagah, alus dan gerak tari putri. Dengan demikian tujuan penulisan artikel ini untuk mengetahui seberapa besar sumbangan Karate dan Tai Chi dalam penerapannya pada tari putra gagah, alus, dan tari putri. Selain itu juga manfaat apa yang diperoleh dari pengalaman praktik mata kuliah Olah Tubuh pada tari tradisi Jawa.

Artikel penelitian ini ditulis dengan menggunakan metode deskriptif kualitatif, yaitu metode yang mendapatkan data berdasarkan melalui pengamatan, wawancara dan data-data yang didapatkan berupa data-data dan gambar (Maleong 1982:11) Hasil data-data akan diklasifikasikan sesuai kebutuhan yang dapat mendukung hasil

penelitian. Sebagai langkah awal dalam penelitian ini peneliti mengadakan studi pendahuluan, yaitu dengan membaca-baca buku dengan cara mempelajari literature, konsep-konsep tari, serta perkembangannya sebagai pengontrol dan pembanding. Pengamatan terhadap latihan-latihan tari, karate, tai chi, dan olah gerak, baik tradisi maupun non tradisi. Wawancara dengan para pengajar tari, pengajar olah tubuh, dan para penari senior, baik di kalangan ISI Surakarta maupun diluar ISI Surakarta. Wawancara juga dilakukan kepada pelatih Karate dan Tai Chi.

## **Pembahasan**

### **1. Pengertian, Tujuan dan Manfaat Olah Tubuh**

Olah tubuh adalah sebuah latihan fisik (badan) sering disebut ketika seseorang membicarakan mengenai kesehatan dan atau olah gerak, apapun gerakanya, misalnya dalam berbagai bentuk senam seperti senam yoga, pernapasan, lantai, aerobik, dan tari non tradisi maupun tradisi. Olah tubuh mediumnya adalah tubuh sendiri dan biasanya digunakan untuk mempersiapkan suatu kegiatan yang berhubungan dengan gerak dan dalam hal ini gerak tari. Penggunaan istilah olah tubuh di ISI Surakarta, yaitu ketika dibukanya program seni tari, di Jurusan Tari pada tahun 1977, ketika itu masih bernama Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Olah tubuh merupakan salah satu mata kuliah latihan khusus yang diberikan mulai semester I sampai semester IV dengan bobot 1 SKS setiap semester pada program Strata I di Jurusan Tari Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.

Pengertian olah tubuh adalah istilah atau nama suatu kegiatan mengolah. Mengolah adalah suatu perbuatan, suatu kegiatan dengan sengaja menjadikan tubuh yang belum mampu melakukan suatu perbuatan atau kegiatan menjadi mampu untuk melakukan suatu perbuatan, atau kegiatan tubuh yang belum siap menjadi siap untuk dipergunakan dalam suatu kegiatan fisik. Jadi mengolah ketujuan yang telah ditetapkan, merubah suatu keadaan ke lain keadaan yang siap dipakai. Tubuh bukan lawannya jiwa, melainkan kata pendek dari tubuh dan jiwa, tubuh dan jiwa sebagai suatu kesatuan tanpa mempengaruhi jiwa. Kata tubuh disini maksudnya adalah manusia sebagaimana adanya, manusia dengan segala pribadinya, sebagai manusia seutuhnya.

Perkataan tubuh dalam olah tubuh hanyalah menunjukkan bahwa tekanan aktivitas pengolahan manusia seutuhnya, itu lewat gerakan-gerakan

tubuhnya. Jadi arti kata tubuh disini bukanlah arti tubuh saja melainkan tubuh dalam kesatuan dengan jiwa. Jadi mengolah tubuh adalah tindakan, kegiatan menyiapkan dwi tunggal tubuh dan jiwa, sehingga mencapai sesuatu yang telah ditetapkan. Batasan olah tubuh ialah latihan tubuh yang dipilih dan diciptakan dengan berencana, disusun secara sistematis dengan tujuan membentuk dan mengembangkan pribadi secara harmonis (Sumedi, 1997:18).

Dari uraian tersebut diatas dapat disimpulkan bahwa olah tubuh merupakan upaya seseorang dalam mempersiapkan tubuhnya (kesehatan jiwa dan raga) agar selalu siap melakukan aktivitas yang maksimal, baik untuk keseharian maupun tujuan tertentu, dalam hal ini sebagai penari. Oleh sebab itu, seorang penari harus selalu mengolah tubuhnya agar siap dalam melakukan, menyusun, eksplorasi gerak, sebagai bahan penciptaan tari untuk dirinya sendiri atau yang diminta oleh seorang koreografer. Dengan kata lain siap melakukan gerakan apapun.

Hal ini seperti tujuan dari olah tubuh sendiri yaitu melatih tubuh untuk mempersiapkan organ-organ, otot-otot agar selalu siap dan dapat berfungsi lebih baik serta menambah kualitas gerak dalam menunjang peningkatan prestasi penari.

Adapun manfaat olah tubuh antara lain adalah:

1. Untuk menunjang dan membantu meningkatkan prestasi tari, yang tentunya prestasi para penarinya.
2. Guna meningkatkan kemampuan dari organ-organ dan otot-otot tubuh secara menyeluruh.
3. Untuk menambah kualitas gerak dalam tari.
4. Bagi orang yang mempunyai kelemahan-kelemahan otot, latihan olah tubuh ini dapat membantu sebagai usaha penguatan otot-otot tubuh.
5. Meningkatkan kemampuan dalam memelihara kondisi fisik.
6. Untuk mencegah terjadinya cedera karena otot-otot seseorang yang kuat mudah mengalami cedera (Sumedi, 1985:1).

## 2. Metode Latihan

Cara atau metode yang digunakan dalam mata kuliah latihan olah tubuh adalah merupakan metode pinjaman, yang kesemuanya masih dalam taraf mencari kemungkinan lain. Hal ini dapat dipahami karena tari selalu berkembang, sehingga metode dan materinya berkembang pula. Salah satu

metode yang digunakan dalam latihan olah tubuh di ISI Surakarta sampai saat ini adalah metode dari Barat yaitu sistem Austria yang diciptakan oleh Ganlhofer dan Straicher (Sumedi, 1985:2)

Peminjaman metode-metode lain, baik metode latihan menari dan 'olah tubuh' dalam bidang keolahragaan sejauh mungkin masih wajar, asal diarahkan atau diterapkan menurut kebutuhan olah tari sendiri, yaitu olah tari tradisi 'baru' (Rustopo, 1991:203). Dengan adanya metode pinjaman tersebut, maka materi dalam latihan olah tubuh selama ini selalu dimungkinkan berkembang, agar karya-karya tari juga lebih hidup dan mengikuti arus jamannya.

Sebenarnya metode latihan olah tubuh selalu berkembang meskipun sudah ada pedoman latihannya, namun tidak ada salahnya dicari kemungkinan lain yang lebih baik. Dari waktu ke waktu selalu mencari dan menjelajahi metode yang tepat demi berhasilnya pengajaran tari sesuai dengan apa yang dikehendaki. Seperti halnya pada latihan-latihan fisik yang lain, tentu pula di dalam olah tubuh juga menerapkan tahap-tahap latihan.

## 3. Pokok-pokok Dasar Karate-Do

*Karate* juga disebut *Karate -Do* (Tradisional) merupakan sebuah bela diri yang berasal dari Jepang, adalah seni perkasa untuk pembinaan kepribadian melalui latihan, sehingga karateka dapat mengatasi setiap rintangan, nyata ataupun tidak nyata. *Karate-do* sesungguhnya merupakan seni bela diri tangan kosong dimana tangan dan kaki dilatih sedemikian rupa secara sistematis sehingga serangan tiba-tiba dari musuh dapat dikendalikan dengan menampilkan suatu kekuatan, tidak ubahnya seperti menggunakan senjata.

Selain itu, *karate-do* adalah merupakan suatu sistem latihan, dimana karateka dilatih dan didik untuk dapat menguasai semua gerakan tubuh, seperti melipat, melompat serta mengatur keseimbangan dengan belajar menggerakkan anggota badan dan tubuh kebelakang dan kedepan, kekiri dan kekanan, keatas dan kebawah, secara bebas dan serasi. Di dalam *karate-do*, tehnik-tehnik dikendalikan sesuai dengan kemampuan karateka dan diarahkan kepada sasaran yang tepat, secara spontan dan dengan kekuatan maksimum, akan tetapi pukulan berhenti sebelum mengenai titik vital.

Hakekat dari tehnik *Karate-do* adalah *Kime* (penentu). Arti dari *Kime* adalah daya benturan yang meledak pada sasaran tertentu dengan menggunakan

tehnik yang tepat dan tenaga maksimal dalam waktu sesingkat mungkin. Pada zaman dulu, dikenal ungkapan *Ikken hissatsu* yang berarti “membunuh dengan satu pukulan”, akan tetapi dengan pengertian ini menganggap bahwa membunuh sebagai tujuan adalah berbahaya dan tidak benar. Harus diingat bahwa karateka pada zaman dulu dapat berlatih Kime setiap hari dan sangat serius dengan menggunakan *Makiwara*. Kime harus terdapat pada *Tsuki* (pukulan), *Uchi* (sentakan), *Ate* (hentakan), juga pada *Keri* (tendangan) dan sudah tentu pada *Uke* (tangkisan) adalah juga sebagai faktor yang tak boleh diabaikan.

Suatu tehnik tanpa Kime tidak dapat dianggap sebagai karate yang benar tidak peduli betapa besar kemiripannya dengan karate. Dalam hal pertandingan tidak dikecualikan, akan tetapi membolehkan kontak langsung adalah melanggar peraturan, karena berbahaya (Sumedi Santosa, “Karate Tradisional”, t.th., 1) Dalam mata kuliah olah tubuh, Karate digunakan sebagai sarana untuk meningkatkan kualitas rasa/karakter gerak dalam tari, sehingga dapat meningkatkan kualitas kepenarian, baik dalam tari tradisi maupun non tradisi.

#### a. Prinsip-Prinsip Tehnik Karate Tradisional

Tehnik-tehnik dasar berupa tangkisan, tinjauan, sentakan dan tendangan adalah merupakan tujuan awal dan akhir dari latihan karatedo. Walaupun untuk mempelajarinya cukup hanya dalam waktu beberapa bulan saja, tetapi penguasaan secara sempurna mungkin tidak akan dicapai tanpa melalui latihan seumur hidup. Latihan-latihan harus dilakukan secara teratur dan dalam melaksanakan gerakan-gerakan, dilakukan dengan konsentrasi dan penuh kemampuan.

Hal ini tidak akan cukup bila tidak disertai tehnik yang ilmiah, latihan yang sistematis dan atas dasar rencana (program) latihan yang tepat. Agar dapat memberikan hasil seperti yang diharapkan, latihan harus dilakukan atas dasar prinsip-prinsip dari ilmu alam dan ilmu faal seperti; bentuk, tenaga dan kecepatan, pemusatan dan pengendoran tenaga, memperkuat tenaga otot, irama dan tepat waktu, serta pinggul pernapasan.

#### b. Tehnik Karate

Tehnik karate teragi menjadi 3 (tiga) macam tehnik pokok yaitu:

##### 1. *Kihon* (Tehnik Dasar)

Tehnik-tehnik dasar berupa tangkisan, tinjauan, sentakan dan tendangan adalah merupakan awal

dan tujuan akhir dari latihan karate-do. Latihan tehnik dasar (*kihon*) adalah merupakan proses pembentukan gerak penentu (*kime*).

##### 2. *Kumite* (Tehnik Pertarungan)

Tehnik pertarungan (*kumite*) adalah merupakan penerapan atau penggunaan dari tehnik dasar (*kihon*)/gerak penentu (*kime*) pada sasaran tertentu dimana dua orang saling berhadapan untuk saling menyerang dan menangkis.

##### 3. *Kata* (Jurus)

Tehnik jurus (*Kata*) merupakan suatu bentuk latihan resmi dimana semua tehnik dasar, dirangkaikan sedemikian rupa di dalam suatu kesatuan bentuk yang bulat dan sesuai dengan cara berpikir yang masuk akal (*logis*). (*Kata*) merupakan peragaan dari tehnik dasar yang telah dirangkaikan secara sistematis dalam suatu kesatuan bentuk yang bulat, sehingga dapat menimbulkan kesan keindahan.

#### 4. Tiga Sikap Dasar Tai Chi Chuan

Tiga sikap dasar dalam *tai chi* antara lain; *Pertama*, sikap badan adalah wajar dan santai. Gerakannya teratur dan lembut, dengan urat yang tidak pernah kaku atau tegang. Pernapas dalam dan teratur. Latihan Tai Chi Chuan membutuhkan kombinasi kekuatan dan kelembutan, tidak pernah diperbolehkan menggunakan tenaga kasar dan kaku. *Kedua*, pikiran haruslah tenang namun waspada, dengan kesadaran menguasai tubuh untuk mencapai kediaman didalam gerakan, suatu perpaduan dari kediaman dan gerakan. *Ketiga*, gerakan tubuh diselaraskan selama seluruh latihan dilakukan. Walaupun gerakan-gerakan itu lembut dan perlahan. Setiap anggota tubuh selalu berada dalam gerakan yang terus menerus.

Ketika melatih Tai Chi Chuan, berat tubuh hanya dibebankan pada pinggang dan kaki. Keistimewaan gerakan Tai Chi Chuan adalah bahwa semua gerakan dilakukan dalam kedudukan badan setengah berjongkok. Seri latihan Tai Chi Chuan ini terdiri dari 24 bagian, dimulai dari yang mudah menjadi semakin sukar dan seluruhnya membutuhkan waktu lima menit untuk melatihnya. Ini merupakan Tai Chi Chuan yang sudah disederhanakan dari asalnya yang berjumlah 88 bagian.

#### 5. Tahap-tahap Pokok Dalam Tai Chi Cuan

Untuk melatih satu gerakan lengkap (*jurus*) dengan baik diperlukan waktu yang cukup lama. Itu pun baru gerak otot saja, belum lagi keserasian

dengan pernapasan, pikiran maupun imajinasi. Agar latihan Tai Chi dapat berhasil dengan baik, maka sangat perlu untuk mengikuti urutan dan tahap-tahap latihan seperti berikut; Tahap I Ringan dan Lentur; Tahap II Gerak Lambat; Tahap III Gerak Melingkar; Tahap IV Gerakan yang ajeg (kecepatan yang sama rata); Tahap V Gerak yang lembut, lentur dan lancar.; Tahap VI Pengendoran otot; Tahap VII Keselarasan total; Tahap VIII Perubahan; Tahap IX Pembedaan kosong dan isi; Tahap X Pernapasan; Tahap XI Pemakaian pikiran dan kesadaran untuk mengarahkan gerakan; dan Tahap XII Kosong dan hening. (Sriyanto, Tai Chi Chuan, 1987, 4).

## 6. Pengelompokan Jenis Tari

Dalam pembicaraan tentang pengelompokan jenis tari tradisi Surakarta kiranya perlu disampaikan beberapa sumber referensi yang berupa tulisan atau naskah tari yang sedikit banyak menyinggung tentang tari (*wireng*), antara lain: *Serat Wedhataya*, *Serat Wedhapradangga*, *Serat Bedhaya Srimpi*, *Serat Centini*, *Serat Kridhwayanga*, dan *Serat Sastramiruda*. Dari tulisan tersebut diatas, *Serat Kridhwayangga* banyak mengupas secara rinci tentang pengelompokan jenis tari. Menurut sumber dari *Serat Kridhwayangga* disebutkan ada 10 (sepuluh) nama tarian dan 10 (sepuluh) gaya tari. Kesepuluh nama tarian tersebut adalah sebagai berikut.

1. Tari *Endrayawerdi* (satria bangsawan tua), gaya tari *Panji Sepuh*.
2. Tari *Endrayawerdu* (Panji muda), gaya *Panji Enem*.
3. Tari *Endrayamerdu* (keindahan gunung) gaya tari *Wukir Sari*.
4. Tari *Kridha Nir Wikara* (bertindak), gaya tari *Tandang*.
5. Tari *Kridha Niscaya* (raksasa), gaya tari *Buta*.
6. Tari *Kridha Nukarta* (luar Jawa, Bugis, kasaran), gaya tari *Bugis*.
7. Tari *Darya Ascarya* (sepakan dengan tumit), gaya tari *Dugang*.
8. Tari *Darya Laksmi* (perempuan halus), gaya tari *Wanodya*.
9. Tari *Darya Herdaya* (kera), gaya tari *Wanara*.
10. Tari *Darya Hardaya* (keberanian, kepahlawanan), gaya tari *Sudira* (Supriyanto, *Telaah Serat Kridhwayanga*, 2004, 28)

Kesepuluh nama tarian dan gaya tari dari *Kridhwayangga* tersebut diatas secara umum memiliki karakter gerak yang berbeda, berikut karakter gerak dari masing-masing nama tarian.

- Tari *Endrayawerdi* karakter geraknya - halus dan lambat
- Tari *Endrayawerdu* karakter geraknya - halus
- Tari *Endrayamerdu* karakter geraknya - halus
- Tari *Kridha Nir Wikara* karakter geraknya - gagah
- Tari *Kridha Niscaya* karakter geraknya - gagah
- Tari *Kridha Nukarta* karakter geraknya - gagah
- Tari *Darya Ascarya* karakter geraknya - gagah
- Tari *Darya Laksmi* karakter geraknya - halus dan lambat
- Tari *Darya Herdaya* karakter geraknya - gagah
- Tari *Darya Hardaya* karakter geraknya - gagah

Secara garis besar kesepuluh nama tarian dan gaya tarian tersebut dapat dibagi dalam 3 (tiga) kelompok jenis tari, yaitu :

1. Tarian halus atau alusan/alus
2. Tarian sedang atau sedang/madya
3. Tarian kasaran atau kasar.

Selanjutnya dalam tari Jawa secara umum memiliki pembagian tipologi tari berdasarkan karakter gerak, yaitu :

1. Tari putra gagah/gagahan
2. Tari putra alus/alusan
3. Tari putri.

## 7. Perbendaharaan Gerak Tari dan Hastha Sawanda

### a. Perbendaharaan Gerak Tari

Pada dasarnya perbendaharaan gerak tari didalam sebuah tarian merupakan unsur pokok yang tidak dapat ditinggalkan. Pertumbuhan dan perkembangan tari tradisi Jawa, selalu menggunakan dan bertolak dari perbendaharaan gerak yang sudah ada. Tidak dapat dipungkiri bahwa gerak tari dalam tari tradisi Jawa sesungguhnya bersumber dari lingkungan keraton, yaitu dari tari tradisi gaya Keraton Kasunanan Surakarta.

Tari tradisi Surakarta memiliki berbagai macam repertoar tari yang sangat kaya dan perbendaharaan gerak tari dasar. Masing-masing kelompok jenis tari memiliki perbendaharaan gerak sendiri sesuai dengan jenisnya, seperti perbendaharaan gerak tari gagah, perbendaharaan gerak tari alus, perbendaharaan gerak tari putri.

Berikut perbendaharaan gerak tari dari masing-masing jenis tari.

#### a.1. Perbendaharaan Gerak Tari Gagah

Perbendaharaan gerak tari dalam tari tradisi Surakarta memiliki berbagai macam ragam bentuk gerak yang tersusun secara rapi dan

terperinci. Untuk kepentingan penulisan ini akan dipaparkan beberapa bentuk gerak dalam format yang terbatas sesuai dengan kebutuhan penelitian ini. Perbendaharaan gerak tersebut antara lain:

- (1) Silantaya – jengkeng
- (2) Adeg dalam tari gagah
- (3) Lumaksana kambeng
- (4) Lumaksana kalang tinantang
- (5) Lumaksana bapang
- (6) Lumaksana jeglong
- (7) Srisig
- (8) Hoyog
- (9) Bentuk Tanjak
- (10) Tanjak kebyok kiri, tanjak sawega keris.
- (11) Tanjak dhuwung
- (12) Tanjak tancep kiri
- (13) Sila noraga.

a.2. Perbendaharaan Gerak Tari Alus

- (1) Trapsila anoraga
- (2) Sembahan
- (3) Lumaksana ndhadhap anoraga
- (4) Lumaksana ndhadhap impuran.
- (5) Lumaksana nayung
- (6) Lumaksana bang-bangan
- (7) Ombak banyu
- (8) Lumaksana oklak
- (9) Nikelwarti

a.3. Perbendaharaan Gerak Tari Putri Sembahan

- (10) Lumaksana lembahan kanan
- (11) Lumaksana lembahan kiri
- (12) Lumaksana nayung
- (13) Lumaksana ridhong sampur.
- (14) Lumaksana putren
- (15) Lumaksana sindhet ukel karno
- (16) Nikelwarti

Sikap dasar tari dalam tari Jawa sangat penting karena menunjukkan dan menentukan kekuatan gerak seluruh tubuh. Sebagai salah satu contoh sikap dasar dari tungkai dan kaki, merupakan tumpuan sebagai dasar utama yang menentukan keseimbangan dan kekuatan gerak seluruh tubuh. Masing-masing jenis tari berbeda sikap dasarnya, sikap dasar dari karakter gagah akan berbeda dengan karakter alusan dan sebagainya.

Tari Jawa menggunakan tungkai dan kaki sebagai dasar tumpuan yang menentukan karakter tari. Sebagai contoh, karakter pada tari alusan Jawa sangat ditentukan kemampuan melakukan gerak

tungkai dan kaki dengan mengikuti beberapa ketentuan dasar sebagai berikut (Wasi Bantolo, Alus Pada Tari Jawa, 2002, 162) :

- a. *Pupu mluhah* (paha terbuka)
- b. *Sikil malang* (kaki melintang)
- c. *Mendhak* (tubuh merendah)
- d. *Driji nylekenthing* (jari diangkat)

**b. Hastha Sawanda**

Keberhasilan atau untuk mencapai kualitas seorang penari harus menguasai delapan dasar pencapaian rasa yang disebut *Hastha Sawanda*, yang terdiri dari : *pacak, pancad, wiled, ulat, lulut, luwes, irama*, dan *gending*. Berikut uraian kedelapan dasar, *Hastha Sawanda*.

1. *Pacak*

*Pacak* adalah sikap dasar penari pada saat membawakan tari yang meliputi sikap awal, sikap berdiri, dan apa yang terlihat pertama saat seorang penari melakukan gerakan. Sikap ini menjadi dasar setiap gerak yang akan dilakukan penari. *Pacak* digunakan untuk melihat dasar penari secara umum.

2. *Pancad*

*Pancad* adalah bagaimana gerak satu dengan yang lain dihubungkan atau bagaimana penari melakukan alur gerak. Penari *alusan* melakukan aliran gerak *mbanyu mili* tanpa tekanan gerak, sehingga kualitas yang baik bagi *alusan* Jawa adalah mampu mengikuti aliran gerak dalam peredaran darah tubuhnya.

3. *Wiled*

*Wiled* adalah kemampuan penari dalam melakukan variasi-variasi gerak sesuai dengan bekal dan kemampuan yang dimiliki.

4. *Ulat*

*Ulat* adalah cara memandang yang meliputi arah pandangan mata, ketajaman pandangan, dan sifat pandangan penari.

5. *Lulut*

*Lulut* adalah gerak yang dilakukan penari telah menyatu dalam diri penari.

6. *Luwes*

*Luwes* adalah gerak penari tidak kaku dan mengalir sehingga enak dilakukan dan dilihat.

7. *Irama*

*Irama* adalah kemampuan penari melakukan gerakan dengan ritme-ritme tertentu.

8. *Gending*

*Gending* adalah kemampuan penari

melakukan interpertasi terhadap gending musik tarinya. Kemampuan kualitas penari sangat ditentukan kepekaan penari terhadap gending. Pemahaman terhadap gending menjadikan penari menghayati seluruh rangkaian tarinya.

## 8. Kontribusi Karate Terhadap Tari Gagah

### A. Unsur-unsur Karate Terhadap Tari Gagah

#### 1. Bentuk

Bentuk dalam karate berhubungan dengan sikap dasar berdiri atau kuda-kuda, dan harus memiliki keseimbangan yang baik. Kebutuhan akan keseimbangan yang baik secara khusus terlihat pada tehnik-tehnik tendangan, dimana badan biasanya bertumpu pada satu kaki saja. Untuk menahan benturan keras akibat pukulan yang dilancarkan, kemantapan semua sendi lengan dan tangan selalu diperlukan, maka kuda-kuda harus kuat.

Dalam tari gagah, bentuk juga dilihat dari *adeg* atau sikap tubuh berdiri. Tungkai dan kaki merupakan tumpuan sebagai dasar utama yang menentukan keseimbangan dan kekuatan gerak seluruh tubuh. Tari Jawa menggunakan tungkai dan kaki sebagai dasar tumpuan yang menentukan karakter.

*Adeg* (sikap tubuh berdiri) dalam tari Jawa khususnya dalam Serat Kridhwayangga menempati prioritas utama, yang tiap-tiap *adeg* mempunyai nama dan arti tertentu yang digunakan untuk menghadapi bahaya/lawan. Selain itu, menunjukkan bahwa tari Jawa juga mengandung unsur seni bela diri. Hal ini dapat dilihat dari nama-nama *adeg* yang digunakan dalam jenis tari dalam Serat Kridhwayangga, nama-nama *adeg* tersebut, yaitu:

- a. Tari Endrayawedi menggunakan *adeg tambak westhi* (tanggul atau pematang keliling rumah)
- b. Tari Endrayawerdu menggunakan *adeg tambak baya* (tanggul atau perisai terhadap bahaya)
- c. Tari Endrayamerdu menggunakan *adeg tambak pringga* (perisai terhadap gangguan keamanan)
- d. Tari Kridha Nirwikara menggunakan *adeg tambak durga* (perisai terhadap laku angkara murka)
- e. Tari Kridha Nisahnya menggunakan *adeg tambak durgama* (perisai terhadap laku keserakahan)
- f. Tari Kridha Nukarta menggunakan *adeg tambak durbaya* (perisai terhadap bahaya kejahatan)
- g. Tari Darya Ascarya menggunakan *adeg tambak singgun* (perisai terhadap bahaya laku sembunyi-sembunyi)

- h. Tari Darya Lasmi menggunakan *adeg tambak aya* (perisai terhadap gangguan di perjalanan)
- i. Tari Darya Herdaya menggunakan *adeg tambak appya* (perisai terhadap bahaya api atau kebakaran)
- j. Tari Darya Hardaya menggunakan *adeg tambak panca baya* (perisai terhadap bermacam-macam bahaya)

Dengan paparan tersebut diatas, menunjukkan bahwa *adeg* didalam tari Jawa adalah sebagai dasar dari karakter tarian. Dalam latihan-latihan gerak tari, *adeg* sangat ditekankan dan dilatih ketat. Oleh sebab itu, bentuk didalam karate merupakan prinsip yang harus dilatih secara disiplin dan ketat, agar kuda-kuda atau *adeg* sungguh menjadi kuat, sehingga karate sungguh memberi sumbangan terhadap tari khususnya tari gagah.

#### 2. Tenaga dan kecepatan

Tenaga *kime* (penentu) dalam tehnik dasar karate timbul dari pemusatan kekuatan yang penuh pada saat benturan.

Dalam tari gagah, tenaga dan kecepatan sangat diperlukan untuk menimbulkan daya (*greded*). Pada saat *perangan* (pertarungan) dalam tarian Jawa, sangat diperlukan tenaga dan kecepatan yang prima, dan ini harus melalui latihan yang disiplin dan lama. Dengan latihan karate, maka kebutuhan untuk mencapai kualitas "greded" akan dapat dicapai.

#### 3. Pemusatan dan pengendoran tenaga

Kekuatan maksimum dicapai dengan memusatkan tenaga dari seluruh bagian tubuh pada sesuatu sasaran tertentu, jadi bukan hanya tenaga tangan dan kaki saja yang diperlukan. Juga sama pentingnya adalah pengendoran tenaga yang tidak diperlukan, sehingga memperbesar tenaga pada waktu yang diperlukan.

Pemusatan dan pengendoran tenaga sangat diperlukan dalam tari gagah. Untuk mencapai kualitas tari gagah yang betul-betul baik harus dapat melakukan pemusatan dan pengendoran secara menyeluruh. Dalam sebuah tarian tidak selalu dilakukan secara pasti dan tepat, kadang ada gerakan yang muncul tiba-tiba secara spontan. Hal ini terjadi dalam tarian yang berpasangan lebih-lebih tari perang. Dengan latihan karate, kebutuhan dalam tari khususnya pemusatan dan pengendoran tenaga dapat dicapai.

#### 4. Memperkuat tenaga otot

Untuk memperkuat otot perlu latihan yang terus menerus. Otot apa yang dipakai pada sesuatu tehnik tertentu, tentunya patut diketahui. Pengetahuan tentang otot perlu dipelajari, dalam arti bahwa bila otot tertentu dipakai, maka dapat diharapkan akan memberikan hasil yang lebih besar. Sebaliknya, berkurangnya tenaga yang terbuang dengan percuma. Otot yang bekerja penuh dan serasi akan menghasilkan tehnik yang kuat dan baik.

Pada dasarnya dalam semua bentuk tari gagah, terutama dalam bentuk *kambang* yang dalam pelaksanaannya menggunakan jari-jari mengepal, tentu memerlukan tenaga/otot yang kuat. Akan tetapi juga ada bagian-bagian yang harus dikendorkan sesuai dengan alur gerakanya.

Karate memiliki karakter yang kuat dan keras, sehingga juga menggunakan otot-otot yang kuat dan keras, maka latihan karate sangat besar sumbangannya dalam meningkatkan kualitas gerak tari gagah.

#### 5. Irama dan tepat waktu

Tiga faktor yang merupakan prinsip dalam hal ini adalah: penggunaan tenaga secara betul, cepat dan lambat dalam melakukan tehnik, pengencangan dan pengendoran otot-otot. Penampilan karateka yang ahli tidak saja tampak bertenaga kuat, akan tetapi sangat berirama dan indah. Meresapi irama dan tepat waktu, merupakan cara terbaik untuk dapat mencapai kemajuan dalam seni ini.

Dalam tari Jawa, terutama tari gagah irama sangat diperhatikan lebih-lebih pada saat adegan perangan, karena disitulah tampak keindahannya. Sebagai contoh seorang penari harus peka saat-saat melancarkan pukulan, agar bersamaan dengan jatuhnya gong.

Latihan karate yang sungguh-sungguh dan menepati prinsip-prinsip yang benar akan banyak menunjang meningkatkan kualitas tari.

#### 6. Pinggul

Pinggul terletak kira-kira pada pusat tubuh manusia, dan gerakannya memegang peranan penting dalam melaksanakan berbagai jenis tehnik karate. Tenaga yang meledak pada akhir pukulan bersumber pada bagian bawah perut, terutama perputaran pinggul, menambah tenaga pada bagian atas tubuh.

Disamping berbagai sumber tenaga, pinggul juga memberikan dasar untuk semangat yang

mantap, bentuk yang betul dan mempertahankan keseimbangan yang baik.

Dalam tari Jawa, terutama tari gagah sikap dasar *adeg* merupakan prinsip yang utama dan posisi *adeg* selalu *mendhak*, seperti halnya pada kuda-kuda didalam karate. Oleh sebab itu, kuda-kuda didalam karate sangat mendukung dalam meningkatkan kualitas gerak tari gagah.

#### 7. Pernapasan

Pengaturan napas disesuaikan dengan pelaksanaan tehnik secara khusus: menarik napas pada tangkisan, mengeluarkan napas ketika melakukan penyelesaian tehnik, dan demikian juga menarik dan mengeluarkan napas berturut-turut dilakukan, ketika tehnik-tehnik dilakukan.

Gerak pada umumnya selalu menggunakan pernapasan, karena pernapasan menghasilkan energi gerak. Dalam tari, khususnya tari gagah tidak dapat ditinggalkan penggunaan pernapasan sebagai sumber gerak. Pernapasan juga berhubungan dengan irama gerak dan irama musik iringan. Setiap gerak dalam tari, seperti *junjungan*, *seleh* kaki, pukulan, tangkisan sebenarnya selalu berkaitan dengan pernapasan.

Dalam karate tehnik-tehnik pukulan maupun tangkisan selalu berhubungan dengan pernapasan dan dalam tari, *perangan* juga tidak jauh berbeda. Oleh sebab itu, tehnik pernapasan sangat mendukung dalam meningkatkan kualitas gerak tari.

#### 2. Tehnik Karate Terhadap Tari Gagah

Beberapa tehnik yang dapat digunakan untuk mendukung meningkatkan kualitas tari gagah, yaitu 3 (tiga) macam tehnik pokok yaitu : *kihon* (tehnik dasar), *kumite* (tehnik pertarungan), dan *kata* (jurus).

##### a. *Kihon* (Tehnik Dasar)

Tehnik dasar terdiri dari gerak tangkisan, tinjauan atau pukulan, sentakan, dan tendangan. Gerak-gerak tersebut didalam tari Jawa, khususnya tari gagah terdapat pada perbendaharaan perangan.

##### b. *Kumite* (Tehnik Pertarungan)

Dalam tehnik pertarungan ini tentu saja kualitas gerakanya perlu diperhalus sesuai dengan seni tari. Pertarungan dalam tari dapat dilihat dalam perangan, lebih-lebih pada perangan dalam tarian putra gagah, seperti tari Handogo Bogis, Bogis Kembar, dan tari-tari garapan.

##### c. *Kata* (Jurus)

"Kata" atau jurus, merupakan suatu bentuk

latihan resmi dimana semua tehnik mendasar: tangkisan, tinjuan atau pukulan, sentakan atau hentakan, dan tendangan, dirangkaikan sedemikian rupa di dalam suatu kesatuan bentuk yang bulat dan sesuai dengan cara berpikir yang masuk akal (logis).

Sejak jaman dulu, berbagai bentuk jurus telah dikembangkan dan disempurnakan oleh para ahli generasi tua melalui latihan dan pengalaman yang lama.

Sekarang ini, kira-kira sebanyak lima puluh jurus (kata) diantaranya telah diwariskan kepada kita dan secara garis besar dapat dibagi dalam dua kelompok. Kelompok pertama tampaknya mudah, akan tetapi menggambarkan keagungan, ketenangan dan kemuliaan. Melalui latihan kelompok jurus ini, karateka dapat membangun jasmani melemaskan tulang dan menempa otot yang kuat.

Jurus ini dapat dilakukan secara sendiri-sendiri atau bersama-sama dalam kelompok. Dalam tari Jawa, penampilan jurus ini seperti pada Tari Pamungkas, Tari Eko Prawira, Prawira Watang, Bandayuda atau tari-tari bertema perang.

Tehnik tersebut diatas pada dasarnya merupakan tehnik untuk seni bela diri, maka pada hematnya dapat digunakan untuk menambah perbendaharaan pada bentuk-bentuk gerak perangan dalam tari gagah dan dapat digunakan sebagai inspirasi penciptaan tari. Selain memberikan kontribusi yang telah diuraikan diatas, karate juga memberikan sumbangan yaitu semangat atau kedisiplinan dalam latihan tari. Karate sangat disiplin dalam tehnik-tehnik latihan, sehingga dapat menghasilkan karateka yang sigap, kuat, dan tangguh, jika hal ini diterapkan dalam latihan tari, maka akan membuahkan penari-penari yang baik.

## 9. Kontribusi Tai Chi Terhadap Tari Alus dan Putri

### A. Sikap Dasar Tai Chi Terhadap Tari Alus dan Putri

Ada 3 (tiga) unsur pokok sikap dasar dalam gerakan Tai Chi yang dapat digunakan sebagai sarana untuk meningkatkan kualitas tari *alus* dan *putri*, antara lain sebagai berikut.

*Pertama*, sikap badan adalah wajar dan santai. Gerakannya teratur dan lembut, dengan urat/

otot yang tidak pernah kaku atau tegang. Pernapasan dalam dan teratur. Latihan Tai Chi Chuan membutuhkan kombinasi kekuatan dan kelembutan, tidak diperbolehkan menggunakan tenaga kasar dan kaku.

*Kedua*, pikiran haruslah tenang namun waspada, dengan kesadaran menguasai tubuh untuk mencapai kediaman didalam gerakan, suatu perpaduan dari kediaman dan gerakan.

*Ketiga*, gerakan tubuh diselaraskan selama seluruh latihan dilakukan, gerakan-gerakannya lembut dan perlahan. Setiap anggota tubuh selalu berada dalam gerakan yang terus menerus, seperti sungai mengalir. Ketika melatih Tai Chi, berat tubuh hanya dibebankan pada pinggang dan kaki. Keistimewaan gerakan Tai Chi adalah bahwa semua gerakan dilakukan dalam kedudukan badan setengah berjongkok.

Ketiga unsur pokok sikap dasar gerak dalam Tai Chi tersebut diatas sangat berguna untuk diterapkan dalam gerak tari *alus* maupun gerak tari *putri*, namun sedikit catatan perlu disesuaikan dengan tujuan dari gerakannya. Tai Chi bertujuan sebagai seni bela diri dan kesehatan, sedangkan gerak tari *alus* dan *putri* adalah keindahan gerakannya.

### B. Gerak Lambat Tai Chi Terhadap Tari Alus dan Putri

Gerakan Tai Chi yang sangat mendasar adalah gerak lambat, dalam Tai Chi Chuan dikatakan bahwa "Bila kita bergerak, seluruh badan harus ringan dan lentur". Dengan latihan gerak lambat, kita berusaha untuk menguasai gerakan dan mengerti, mendalami maupun menikmati hakekat gerakan tersebut. Belajar gerakan lambat sangat bermanfaat untuk meningkatkan gerak tari *alus* dan *putri*. Belajar gerak lambat secara tidak langsung juga belajar tentang kesabaran. Apalagi disertai dengan konsentrasi, karena setiap gerakan dipimpin dan didahului oleh 'karsa' (kehendak yang dibimbing oleh pikiran). Julukan yang diberikan pada Tai Chi, di antaranya adalah "The Moving Yoga".

### C. Konsentrasi

Berbicara tentang konsentrasi kiranya sangat tepat karena dalam tari Jawa, konsentrasi merupakan syarat yang mendasar. Konsentrasi merupakan salah satu yang harus dikuasai oleh seorang penari, yang dalam istilah Joged Mataram adalah *sawiji*.

*Sawiji* berarti berkonsentrasi secara total, tanpa adanya ketegangan jiwa dari penari.

Kesadaran dan konsentrasinya harus tetap terjaga sehingga tetap dapat mengendalikan diri. Arti dari konsentrasi total tetapi tanpa menimbulkan ketegangan jiwa adalah bahwa penari yang bersangkutan jangan menjadi lupa diri (*tarnee*) melainkan ia berada dalam situasi dimana seluruh perhatiannya terpusat pada peran yang ia bawakan, sehingga tidak akan mengacuhkan segala sesuatu di sekitarnya. Konsentrasi adalah kesanggupan yang mengacuhkan semua kekuatan rohani dan pikiran ke arah suatu sasaran yang jelas dan melanjutkannya terus menerus selama kita kehendaki. Sasaran konsentrasi dari penari adalah perannya (tokoh wayang yang dibawakannya), dan bagaimana ia dapat menghidupkan tokoh tersebut menyatu dalam dirinya (Wasi Bantolo, Alusan Pada Tari Jawa, 2002, 139).

#### **D. Hening**

Dalam Tai Chi terdapat tahap kosong dan hening, dimana pada tahap ini dikatakan bahwa diam dan bergerak tidak ada bedanya. Keheningan sangat dibutuhkan seorang penari lebih-lebih penari *alus* maupun putri.

Konsep keheningan dalam *alus*an dapat dilihat pula dalam pendapat Laksminta Rukmi seorang pakar tari Jawa di Jakarta seperti disampaikan salah satu muridnya Sulisty Kusumo tentang adanya konsep *suwung nanging isi*. Pandangan ini menunjukkan bahwa keindahan justru akan tampak pada suatu keheningan. Keheningan tersebut memuat banyak hal mengenai kehidupan manusia di dunia. Penghayatan akan menjadi mendalam ketika manusia mencapai tahapan keheningan (Wasi Bantolo, Alusan Pada Tari Jawa, 2002, h.143).

#### **E. Pernapasan**

Pernapasan yang dalam dan teratur pada Tai Chi dapat memberikan kontribusi yang sangat berguna bagi tari *alus*an dan tari putri. Dengan pernapasan yang teratur dan lembut akan mempengaruhi ketenangan dan kedamaian dalam sebuah tarian.

Ketenangan dan kedamaian dalam sebuah tarian, terutama tari *alus* dan putri sangat dibutuhkan sekali. Kedamaian merupakan wujud konsentrasi seorang penari. *Alusa*, seperti pendapat S.Maridi merupakan perwujudan konsentrasi tari Jawa, dengan tahapan meditatif. Kelembutan gerak, dan penahanan dirinya membuat *alus*an menjadi meditasi

dalam gerak (Wasi Bantolo, Alusan Pada Tari Jawa, 2002, h.142).

Pikiran yang tenang dan waspada dalam Tai Chi sungguh membantu kesadaran dan kedalaman gerakan tarian menuju penghayatan tari, khususnya tari *alus* dan putri yang lebih dalam. Seperti halnya pada tari *alus* dan putri, gerakan tubuh Tai Chi juga terus menerus mengalir, dalam bahasa tari adalah *mbanyu mili*.

#### **F. Tenaga atau Chi**

Energi atau tenaga (*chi*) dari sebuah gerakan Tai Chi adalah terletak pada sikap dasar tubuh, yaitu posisi tubuh setengah jongkok, dalam istilah tari adalah *mendhak*. Dengan posisi tubuh setengah jongkok atau kuda-kuda yang rendah berarti juga merendahkan titik gaya berat yang terkumpul di Dan Tien, yaitu kira-kira empat jari di bawah pusar. Dengan latihan Tai Chi yang teratur, maka dapat membantu kualitas tari akan lebih meningkat.

#### **G. Mengalir**

Dengan kecepatan yang sama rata, setiap gerakan akan menjadi halus dan mudah untuk menyelaraskan satu gerakan dengan gerakan yang lainnya. Gerakan yang dibuat harus halus dan ajeg tanpa henti, bagaikan mengalirnya sungai.

Ciri gerakan Tai Chi adalah lembut dan mengalir, seperti sungai mengalir tiada putus. Mengalirnya gerak Tai Chi tentu sangat menunjang meningkatkan kualitas gerak tari *alus* maupun gerak tari putri.

#### **Simpulan**

Penelitian yang berjudul "Kontribusi Karate dan Tai Chi Chuan Terhadap Gerak Tari Gagah, Alus, dan Putri Gaya Surakarta" diharapkan dapat memberikan sumbangan yang berarti bagi perkembangan tari tradisi Jawa, terutama pada gerak tari Gagah, Alus dan Putri. Berdasarkan pada tujuan dan hasil analisa serta pembahasan yang dipaparkan dalam tulisan ini, maka kiranya dapat diambil kesimpulan sebagai berikut. Sumbangan Seni Bela Diri Karate dan Tai Chi terhadap gerak tari gagah *alus* dan putri gaya Surakarta antara lain: memberikan sumbangan pada daya tahan otot lengan, otot tangan, otot tungkai, dan otot kaki. Hal ini berdampak pada daya tahan kuda-kuda atau bentuk, memberi sumbangan pada tehnik-tehnik pertarungan (perangan) dan jurus-jurus, memberi sumbangan pada perbendaharaan gerak seperti rangkain *kata*

(jurus), bahwa rangkaian *kata* dapat sebagai inspirasi dalam penciptaan tari. Selain itu mampu memberi nilai kualitas pada karakter gerak karya tari. Sekaligus juga memberikan sumbangan pada kelenturan tubuh. Artikel ini juga menarik kesimpulan yang diharapkan dapat menyumbangkan pemikiran-pemikiran yang lebih bermanfaat, sehingga perkembangan tari dan kualitas tari lebih baik, serta meningkatkan kualitas penarinya.

### Kepustakaan

- Asmaraman S. Kho Ping Hoo. 1987. *Senam Kesehatan Tradisional*. Solo: CV. "Gama"
- Bambang Pujasworo. 1983. "Dasar-dasar Pengetahuan Gerak Tari Alus Gaya Yogyakarta" Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta.
- Newton C. Iken dan Robert J. Willoughby. 1986. *Petunjuk Lengkap Gimnastik*, Membahas Program Latihan dan Teknik. Semarang: Dahara Pres.
- Rustopo. 1990. "Gendhon Humardani (1923-1983) arsitek dan Pelaksana Pengembangan Kehidupan Seni Tradisi Jawa yang Mengindonesia, Suatu Biografi", Thesis S-2 Yogyakarta : Universitas Gajah Mada.
- Rustopo (ed.). 1991. *Gendhon Humardani, Pemikir dan Kritiknya*. Surakarta: STSI Press.
- Sastrakartika. 1991. *Serat Kridhwayangga, Pakem Beksa*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Sumandiyo Hadi. 1983. "Pengantar Kreativitas Tari" Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta.
- Sumedi Santosa. 1986. 'Prinsip-prinsip Latihan Olah Tubuh". Surakarta: ASKI Surakarta.
1. "Korelasi Nilai Mata Kuliah Olah Tubuh dengan Nilai Mata Kuliah Latihan Tari

pada Mahasiswa Jurusan Tari STSI Surakarta Th. 1989-1990", Laporan Penelitian. Surakarta: STSI Surakarta.

- \_\_\_\_\_. 1998. "Kontribusi Mata Kuliah Olah Tubuh Terhadap Prestasi Belajar Mata Kuliah Teknis Tari, Tari Gagah, Tari Alus dan Tari putrid Pada Mahasiswa Jurusan Tari STSI Surakarta Tahun Akademik 1993/1994 dan 1994/1995.
- \_\_\_\_\_. T.Th. "Karate Tradisional" Materi Pelajaran Sabuk Putih.
- Supriyanto, Mathias. 1996. Hubungan Mata Kuliah Latihan Olah Tubuh dan Gerak Tari dengan Proses Kekaryaan di STSI Surakarta.. Laporan Penelitian, Surakarta: STSI Surakarta.
- \_\_\_\_\_. 2004. "Telaah Buku Serat Kridhwayangga" (Pakem Beksa), Direktorat Jendral Perguruan Tinggi Departemen Pendidikan Nasional Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.
- Wasi Bantolo, Matheus. 2002. "Alusan Pada Tari Jawa" Tesis S2 Program Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta.

### Narasumber

1. Sumedi Santosa, Drs., 57 tahun, Dosen Olah Tubuh ISI Surakarta
2. Taryono, Drs., M.Ks, 54 tahun, Dosen Olah Tubuh ISI Surakarta
3. Daryono, S.Kar M.Hum, 54 tahun, Dosen Tari Alus ISI Surakarta
4. Wahyu Santosa Prabawa, S.Kar., MS, 55 tahun, Dosen dan Penari Alus ISI Surakarta
5. Sunarno, S.Kar., M.Sn, 55 tahun, Dosen dan Penari Gagah ISI Surakarta.
6. Nora Kustantina Dewi, S.Kar., M.Hum., 60 tahun, Dosen dan Penari Putri ISI Suarakarta
8. Sunarso, 69 tahun, Guru Tai Chi, Mloyokusuman Baluwarti Surakarta.

# FOTOGRAFI POTRET INDONESIA DALAM KARYA-KARYA FOTOGRAFER KASSIAN CEPHAS DAN ANDREAS DARWIS TRIADI

Andry Prasetyo

Jurusan Fotografi  
Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Surakarta

## Abstract

*Kassian Cephass and Andreas Darwis Triadi are two most popular photographers who become benchmarks in the development of potrait photography in Indonesia. Their photos are able to bring them to higher position and are able to make Indonesia being in the same place to other developed nations in photography of their era. Analysis result through aesthetic approach of potrait photography towards potrait photos produced by Kassihan Cephass (1845 – 1912) and Andreas Darwis Triadi shows that the works are produced by the process of creating which is built of aesthetic values so that they are able to lift civilization of each photograph artist. The works are also produced by a good skill of photography technique as well as creativity skill with high aesthetic touch. It can be seen from the costume, make up, style, and property used in creating woman portrait photography. But it also cannot leave the human practical needs to support their daily lives such as spiritual need and personal interest.*

**Key words:** *Potrait Photography, Aesthetics, Kassian Cephass and Darwis Triadi.*

## Pendahuluan

Seni fotografi diperkenalkan di Indonesia menjelang ujung abad ke-19 oleh Isidore Van Kinsbergen, seorang fotografer yang bekerja di Jawa Tengah sekitar 1863-1875 (Mataram sec. Series 9). Masyarakat Jawa yang sempat menyaksikan dan merasakan peristiwa tersebut adalah Kassian Cephass. Cephass, panggilan akrab dari Kassian Cephass adalah seorang pribumi Jawa yang mendapatkan kesempatan untuk menikmati dan sekaligus mempelajari masuknya peradaban barat dan teknologi ke dalam kehidupan masyarakat Jawa, khususnya di Yogyakarta.

Kassian Cephass lahir pada 15 Januari 1845 dari pasangan Kartodrono dan Minah. Cephass mulai mempelajari fotografi saat berumur 15 tahun atau sekitar tahun 1860-an. Ia sempat magang pada Isidore van Kinsbergen, fotografer yang bekerja di Jawa Tengah sekitar tahun 1863-1875. Berita kematian Cephass di tahun 1912 menyebutkan bahwa ia juga belajar fotografi kepada seseorang yang bernama Simon Willem Camerik. Publikasi luas foto-

foto Kassian Cephass di mulai tahun 1888, ketika Ia membantu membuat foto-foto untuk buku karya Isaac Groneman, seorang dokter yang banyak membuat buku-buku tentang kebudayaan Jawa, yang berjudul *In den Kedaton te Jogjakarta*. Pada buku karya Groneman yang lain berjudul *De Garebeg'ste Ngajogjakarta*. Kassian Cephass mulai bekerja sebagai fotografer profesional yaitu di Keraton Yogyakarta pada masa kekuasaan Sultan Hamengkubuwono VII. Kedekatannya dengan pihak keraton, membuat Ia bisa memotret momen-momen khusus yang hanya diadakan di keraton, seperti tari-tarian untuk kepentingan buku karya Groneman. Cephass adalah pribumi satu-satunya yang berhasil menguasai peralatan peradapan modern di masa penjajahan Pemerintah Hindia Belanda. Ratu Wilhelmina telah memberi penghargaan kepada Kassian Cephass berupa mendali emas *Oranje-Nassau* pada tahun 1901.

Andreas Darwis Triadi adalah seorang fotografer profesional yang berkembang pada masa revolusi teknologi fotografi, di mana sebagian fungsi

kamera analog digantikan oleh teknologi digital. Karir fotografinya mulai dirintis sejak tahun 1980 dan tahun 1981 tercatat sebagai anggota ke tiga belas Asosiasi Fotografi Cipta Negara. Tahun 1982, mulai menerima pesanan dari sebuah perusahaan komersial besar bidang elektronik Gobel Nasional. Andreas Darwis Triadi juga aktif berpameran baik dalam skala nasional maupun internasional, hingga pada tahun 1984, menerima medali emas internasional dari Matsushita Jepang untuk kalender tahunan yang diedarkan ke seluruh dunia.

Andreas Darwis Triadi adalah salah satu fotografer handal yang telah ikut andil mengangkat keharuman bangsa Indonesia ke arena internasional di bidang fotografi. Pada saat Darwis mulai terjun ke dunia fotografi, sangat sedikit orang yang bersedia ditanya dan adanya sikap individualisme yang tinggi. Hal tersebut membuat fotografer pemula seperti Ia harus bekerja keras untuk mendapatkan ilmu secara mandiri. Kerja keras itu terbukti semenjak tahun 80-an banyak karya-karyanya telah resmi diterima, diakui serta dipublikasikan oleh perusahaan kamera terkemuka di dunia, *Hasselblad*, yang berpusat di Jerman.

Kassian Cephas dan Andreas Darwis Triadi merupakan dua sosok fotografer terkenal yang menjadi ikon bagi fotografi komersial di Indonesia. Sebagai fotografer yang hidup pada zaman yang berlainan, namun keduanya memiliki kesamaan dalam menghasilkan karya fotografi terutama fotografi potret, hingga layak untuk di jadikan tema di dalam penelitian ini. Artikel ini membahas tentang fotografi potret wanita karya fotografer Kassian Cephas (1845-1915) dan Andreas Darwis Triadi yang memulai karir fotografinya awal abad 20 dan hal-hal yang melatarbelakanginya sehingga hal itu bisa tercipta. Untuk melihat perkembangan karya fotografi potret di Indonesia, digunakan metodologi komparatif melalui pendekatan ikonografi. Konstruksi sosial dari kedua seniman foto tersebut akan memberikan pengaruh terhadap hasil karya seni yang dihasilkan sesuai dengan latar belakang sosial masing-masing seniman dan berbagai proses kreatif, antara lain mengenai kondisi ekonomi, kedudukan sosiohistoris para patron seniman, etos masyarakat yang membuka kesempatan berkarya, sistem pengelolaan, dan sebagainya (Sartono Kartodirdjo, 159).

Penelitian ini menggunakan metode analitik kualitatif yang berorientasi pada studi kasus dengan

pendekatan estetika fotografi. Studi kasus menurut Surakhmad (1990: 143) ialah “memusatkan perhatian pada suatu kasus secara intensif dan mendetail”. Kasus seniman fotografi dalam penelitian ini adalah Kassian Cephas dan Andreas Darwis Triadi. Menurut Surakhmad, metode analitik juga dapat disinkronkan dengan metode deskriptif, adapun cirinya ialah memusatkan diri pada pemecahan masalah yang ada pada masa sekarang dan masih aktual (Surakhmad, 1990: 140). Sedangkan kualitatif adalah suatu proses menganalisis dan menginterpretasikan data untuk mencari jawaban dari permasalahan penelitian yang tengah berlangsung, karena pada intinya “penelitian kualitatif mengarahkan kegiatannya secara dekat pada masalah kekinian” (Sutopo, 2002: 34). Mengingat penelitian ini bersifat mengkaji fotografi potret wanita, pendekatan atau pisau bedah yang utama dipakai ialah analisis fotografis, digunakan untuk menganalisis karya fotografi potret Kassian Cephas dan Andreas Darwis Triadi. Namun tidak menutup kemungkinan terjadi penambahan sekelumit paparan berbahasa ungu hermeneutika sebagai pelengkap analisis. Hermeneutika menurut Howard digambarkan sebagai seni menafsirkan bahasa. Tafsir bahasa di sini dapat disebut dengan teori pemahaman untuk mengkaji teks, tanda, simbol, ritual, dan imaji (Howard dalam Klenden Probonegoro ed. 2000: 27). Sedangkan Marianto menerangkan bahwa hermeneutika peduli pengungkapan makna-makna yang tersembunyi dalam teks-teks, musik, karya seni, dan bahkan pada percakapan dan bahasa tubuh (*gesture*) (Dwi Marianto, 2006: 132). Guna mendapatkan analisis yang akurat dan mendalam, maka juga dilakukan observasi lapangan, wawancara dengan narasumber yaitu Andreas Darwis Triadi dan Yudhi Soerjoatmodjo.

Mengingat banyaknya karya-karya fotografi potret yang dihasilkan oleh kedua fotografer tersebut, maka akan dipilih sesuai dengan kebutuhan dalam penelitian ini yaitu masing-masing dua foto dari masing-masing fotografer yang berupa foto potret wanita. Langkah selanjutnya sampel yang berupa foto-foto model yang sudah diterbitkan tersebut, disusun secara deskriptif untuk dianalisis melalui tiga tahapan, yaitu reduksi data, penyajian data dan penarikan kesimpulan/verifikasi Huberman, & Matthew B. Miles (tt.), terj. Rohendi Rohidi 1992: 16).

## 1. Fotografi Potret

Fotografi potret sering identik dengan pemotretan wajah manusia secara *close-up* atau dalam format setengah sampai tiga perempat badan. Fotografi potret tidak hanya berhenti pada urusan pengambilan pemotretan. Fotografi potret lebih bisa menampilkan manusia dengan lingkungan, kondisi sosialnya, kedudukannya, status sosialnya di masyarakat, kepribadiannya, sehingga konstruksi sosial sangat berpengaruh dan berfungsi untuk mendukung atau menonjolkan karakter model. Potret pada dasarnya berasal dari bahasa Latin "*protochare*" yang artinya mengekspresikan ke luar. Ini berarti fotografer potret harus mampu melibatkan subjeknya agar kekuatan (*spirit*) dan karakter asli dari seseorang dapat terekam. Fotografi potret tidak sekedar merekam suatu *image* ke dalam film, namun fotografi potret dapat digunakan sebagai suatu cara untuk melibatkan emosi subjek (*model*).

Menurut Irving Penn, seorang fotografer dalam memotret ditentukan oleh dua kekuatan yakni, pendekatan kreatif yang dimiliki oleh pemotret dan kepribadian subjek yang meliputi kondisi sosial, ekonomi, dan politik (Penn, 1970: 40). Selain itu sebuah potret harus menampilkan orang yang hidup dan lebih baik dan gembira serta menyenangkan, bahkan sikap penampakan model itu dapat mengungkapkan gerakan. Dengan demikian talenta yang sangat dibutuhkan seorang fotografer profesional adalah ketrampilan dalam bekerja sama dengan orang lain (*sosialisasi*), dan keahlian menjalani hubungan dengan mereka, untuk membuat subjek foto menjadi senang dan percaya diri. Kondisi pribadi fotografer tersebut juga berpengaruh pada hasil pemotretan. Pengalaman hidup sehari-hari yang dilakoninya, kondisi dan latar belakang pendidikannya.

## 2. Fotografi Potret Model Wanita

Seringkali kita melihat wanita dengan gaun yang indah, dan berpose di tempat-tempat yang sangat romantis, seperti yang biasanya terlihat dalam fesyen dan majalah *glamour* sekarang ini. Untuk menghasilkan imaji potret wanita yang memiliki nilai estetis, maka harus diperhatikan beberapa hal seperti; rambut, *make up*, dan kostum (*pakaian*) yang harus disesuaikan. Selain itu mendadani wanita dengan berbagai aksesoris dan sesuatu yang lain hingga lebih terlihat menarik (Brown, 1986: 42). Selain itu memilih seseorang yang akan dijadikan model harus bisa menyesuaikan diri dengan fotografer yang

bekerja dengannya, agar bisa menjalin hubungan atau mengadakan hubungan baik dengan kesungguhan, mempunyai pandangan, kreatif dan berprestasi. Model-model profesional mempunyai kemampuan mempengaruhi sikap yang terlukiskan melalui wajah yang bisa dijadikan fokus keseluruhan gambar, agar terlihat mempunyai daya tarik ketika ditampilkan dalam sebuah imaji.

## 3. Peranan Ekspresi dalam Fotografi Potret

Kandinsky dalam bukunya *Uber das Geistige in der Kunst* menyatakan: suatu hasil karya seni terdiri dari dua unsur, yaitu unsur dalam dan unsur luar. Unsur dalam ialah emosi dalam jiwa seorang seniman, dan emosi tersebut mempunyai kemampuan untuk membungkam emosi. Unsur dalam inilah yang harus ada dalam suatu seni. Apabila tidak maka hasil seni tidak lain hanyalah sebuah kebohongan saja. Unsur dalamlah yang menentukan bentuk dari hasil seni. Sedangkan unsur luar ialah sesuatu yang berada di luar diri seniman berupa bentuk dan warna (Wassily, 2000: 103).

Bentuk dan warna adalah bahasa yang dapat mengekspresikan emosi, tepat seperti nada-nada musik yang langsung menyentuh hati, karena bentuk dan warna tersebut menggambarkan apa-apa yang ada di alam ini. Akhirnya, Kandinsky memberi kesimpulan dalam bukunya, bahwa ada tiga sumber inspirasi bagi lahirnya sebuah lukisan yaitu :

- a. **Impresi**, ialah kesan langsung dari alam yang ada di luar diri seniman.
- b. **Improvisasi**, ialah ekspresi yang spontan dan tidak disadari, dari sesuatu yang ada di dalam yang spiritual sifatnya.
- c. **Komposisi**, ialah ekspresi dari perasaan di dalam yang terbentuknya dengan lambat-lambat dan secara sadar, sekalipun tetap menggunakan perasaan dan tidak rasional.

Semua cabang seni dan semua seni tidak lepas dari keberadaan ekspresi, hanya medium ekspresi setiap seni berbeda. Sementara di dalam fotografi khususnya potret, ekspresi merupakan daya tarik dari penampilan setiap benda hidup. Ekspresi muncul sebagai akibat aktivitasnya, baik berupa gerakan tubuh, penampilan keindahan badan dan gayanya, atau mimik wajahnya. Ekspresi atau suasana subjek yang menarik akan membuat foto tersebut tidak menjemukan. Semakin lama dipandang, semakin terasa daya tariknya, sedangkan foto subjek yang tidak memiliki ekspresi yang

menarik akan terasa hambar dan tampil tanpa kesan apa-apa. Secara garis besar ekspresi yang menarik yang bisa dimunculkan pada diri seorang model, antara lain :

- a. Ekspresi wajah (mimik) gembira.  
Suasana gembira akan menimbulkan ekspresi-ekspresi yang gembira atau meriah juga, misalnya: perayaan khusus, dalam keluarga atau dalam suasana santai lainnya. Pada saat seperti ini bisa didapatkan foto-foto pribadi yang menarik dari orang-orang yang kita kenal serta anggota keluarga. Sebaliknya suasana sedih akan memunculkan juga ekspresi wajah yang sedih, misalnya: suasana tertekan jiwanya, pilu, cemas dan sebagainya.
- b. Ekspresi momen.  
Suasana semacam ini, dapat ditemukan bermacam-macam subjek dengan gaya, ekspresi dan penampilan berbusana yang menarik dalam peristiwa tertentu atau kegiatan dari berbagai pertunjukan, lomba serta pementasan.
- c. Ekspresi buatan.  
Sebuah acara pertunjukan atau pementasan seni akan membawa sesuatu penampilan yang sangat menarik baik berupa, drama, musik, tarian dan sebagainya.

Karya fotografi adalah hasil ekspresi manusia yang diwujudkan dalam bentuk simbol, yang semata-mata bukan hanya melambangkan sesuatu, tetapi merupakan perwujudan ekspresi keseluruhan imajinasi kreatif fotografer. Ekspresi seperti ini bukanlah bentuk kenyataan atau ekspresi yang lugas atau wantah, tetapi ekspresi yang sudah diolah, dimasak secara efektif.

#### **4. Aspek Estetik dan Simbolik dalam Fotografi Potret Wanita**

Pengertian estetika seperti dijelaskan dalam buku dasar-dasar estetika berarti: sesuatu yang sangat penting, terutama untuk keindahan seni, adalah kekuatan seseorang mengatur sensasi penglihatan dan pendengaran. Hanya warna, garis dan bunyilah yang dapat dianyam menjadi kesatuan yang kompleks dan bertahan (Humardani, 81.). Dari pendapat itu tampak ada kecenderungan bahwa, permasalahan teknik seni sebagian besar terletak pada cara menciptakan bentuk-bentuk visual dan auditif yang mampu membina penghayatan hingga ia meletakkan arti-arti di dalamnya seperti yang diharapkan.

Pengertian estetika sering diidentifikasi keindahan, sebab keindahan tak lain adalah kesatuan hubungan bentuk yang ada di antara kesadaran persepsi kita (Soedarso Sp., 1973: 3), atau dengan kata lain rasa indah ini terpenuhi bila kita bisa menemukan kesatuan atau harmoni dari hubungan bentuk-bentuk yang kita amati. Kemudian dalam buku *A History of Aesthetic* dijelaskan: *Aesthetic is the science of beauty for the sake of science*, yang artinya sebagai berikut: Estetika adalah ilmu yang mempelajari keindahan demi ilmu pengetahuan tentang keindahan itu sendiri (Bosanguet, 1957: 23). Dengan demikian rasa keindahan tersebut hanyalah merupakan basis aktivitas artistik yang elementer. Kesadaran estetik adalah pengamatan terhadap kualitas material yakni warna, suara, sikap dan reaksi fisis lainnya serta penyusunan dari hasil pengamatan tersebut menjadi bentuk serta pola yang menyenangkan. Seorang fotografer berusaha menggali imajinasinya, agar karakter yang diinginkan dapat muncul dalam fotonya. Namun dalam mengungkapkan makna pesan dan kesan dari fotografer tersebut belum tentu juga berhasil dalam penampilan secara keseluruhan. Faktor penguasaan teknis sangat berperan di dalam proses penciptaan karya seni fotografi.

Penggunaan film hitam putih dalam fotografi tentu akan memberikan makna keindahan yang berbeda dibandingkan dengan penggunaan film berwarna. Bobot keindahan sebuah karya fotografi tidak saja terletak pada bentuk penampilan subjeknya saja tetapi juga dari makna yang terkandung secara implisit pada penampilan keseluruhannya (*form* dan *content*) sehingga terjalin suatu penampilan estetik 'luar dalam' yang padu. Kadangkala konteks penghadirannya pun juga diwarnai nuansa estetikanya (*art in context*). Hal ini terjadi karena setiap konteks pada jenis fotografi tertentu akan juga memiliki kriteria estetik yang berbeda dengan konteks jenis fotografi yang lain. Disamping itu berbagai teknik (pemotretan, kamar gelap, laboratorium cuci cetak dan penampilan) dalam fotografi karena dilakukan secara berbeda maka nilai estetikanya pun juga berbeda meskipun objeknya yang dipotret adalah sama.

Unsur pencahayaan sangat dominan, serta ada unsur lain yang lazim dimanfaatkan seperti bentuk, dan tekstur serta posisi wajah dan gaya subjek foto. Unsur-unsur tersebut dapat dicapai di dalam proses penciptaan seni fotografi dan menjadi suatu bagian yang mendukung proses pembentukan

keseluruhan. Pada dasarnya wajah yang ada pada foto potret terbagi menjadi empat posisi, yaitu :

a. Posisi pemotretan 0 derajat

Posisi ini dipakai untuk foto yang harus menampilkan model sejelas-jelasnya, misalnya untuk pasfoto. Untuk foto ini posisi badan tepat mengarah ke kamera untuk memperlihatkan telinga dengan jelas.

b. Posisi 7/8 (1-15)

Pada posisi ini wajah digeserkan sedikit ke arah kiri, jika tidak diperhatikan secara teliti perubahan ini nyaris tidak terlihat.

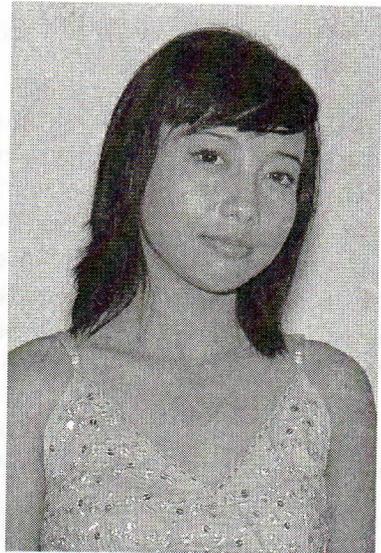
c. Posisi 3/4 (16-89 derajat)

Posisi ini merupakan kelanjutan dari posisi 7/8

sebelumnya. Pada posisi ini bentuk wajah semakin terlihat artistik dan lebih kurus.

d. Posisi profil (90 derajat), posisi ini akan terlihat menarik jika model berhidung mancung atau memiliki bulu mata yang lentik karena akan memperlihatkan bentuk subjek (Giwanda, 2002: 58).

Selain empat posisi wajah, masih ada juga *style* dalam foto potret. Terdapat dua *style* di dalam pembuatan fotografi potret yaitu *style* maskulin, dengan posisi kepala jatuh pada bahu yang lebih rendah dan *style* feminim dengan posisi kepala yang jatuh pada bahu yang lebih tinggi.



Gambar 1. *Style* Wajah Femisnime dan Wajah Maskulin Sumber : Dok. Andry Prasetyo (2009)



Gambar 2. Posisi shot 0 derajat.



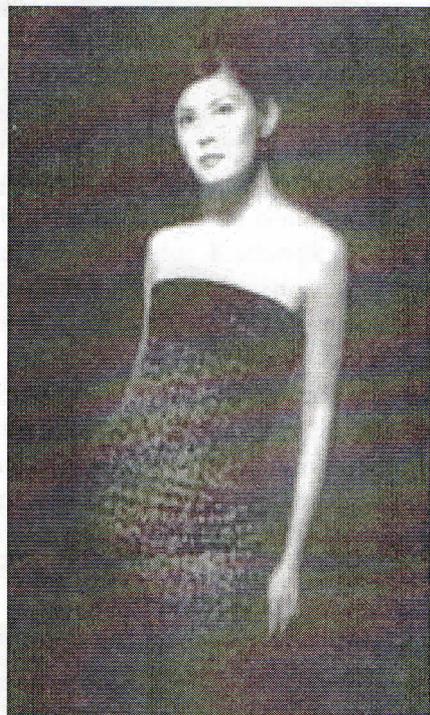
Gambar 3. Posisi shot 45 derajat. Sumber : Dok. Andry Prasetyo (2009)

Berikut ini adalah proses analisis fotografi model wanita karya Kassian Cephas, fotografer yang memulai karirnya di ujung abad 19 dan karya fotografer Andreas Darwis Triadi. Sebanyak 4 foto model wanita yang karya kedua seniman foto di atas yang sudah melalui beberapa kali tahap penyeleksian akan dianalisis. Seleksi dilakukan oleh penulis

dengan memilih foto-foto yang memiliki kesamaan yaitu model wanita. Sedangkan analisis akan dilakukan secara terpisah dengan menempatkan empat foto terlebih dahulu dan dilanjutkan analisisnya. Analisis yang akan dilakukan pada masalah estetis fotografi Potret melalui pendekatan estetika fotografi Potret.



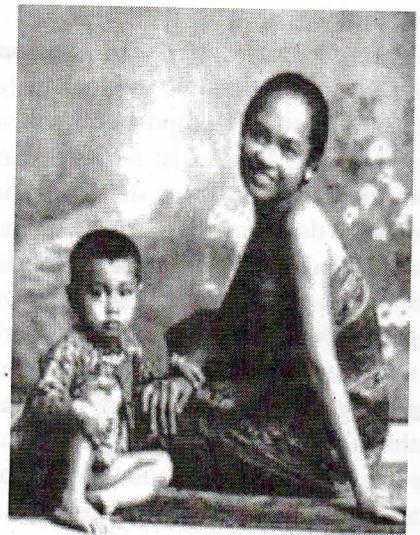
Gambar 4. Karya foto Kassian Cephas berupa potret seorang “Gadis Jawa” tahun 1900 (Foto Repro: Andry Prasetyo)



Gambar 5. Karya foto “model wanita”, model busana pesta *tangtop*. (Karya Darwis (.....th) repro: Andry Prasetyo)



Gambar 6. Karya foto Andreas Darwis Triadi seorang selebriti wanita, Tamara Bleszynski (Foto Repro: Andry Prasetyo)



Gambar 7. Potret "Gadis Jawa" karya Kassian Cephas (Foto Repro: Andry Prasetyo)

### 1. Warna dan Hitam Putih

Dewasa ini warna itu hampir merupakan ilmu pengetahuan tersendiri dengan menggunakan percobaan-percobaan. Bagaimanapun juga kebanyakan orang sekarang memilih warna itu dengan sadar (Prawiri Sudirjo, 1976: 3-4). Hal tersebut nampak pada fotografi potret selebriti wanita ( foto 8 dan 9), karya Darwis Triadi yang menggunakan film berwarna. Ada dua makna yang terkandung dalam warna yakni, makna nilai kognitif, yaitu untuk mengenal dan membedakan benda-benda dalam dunia yang terlihat. Sedangkan makna afektif, untuk membangkitkan perasaan. Pemakaian film berwarna potret selebriti wanita Tamara Bleszynski, sangat menggambarkan kondisi dan karakter model yang berprofesi sebagai artis yang kental dengan kehidupan glamor, berlimpahan cahaya kehidupan yang berwarna warni. Warna pakaian serta dandanan yang dikenakan sangat pas untuk menggambarkan situasi dan kondisii kehidupan seorang artis masa kini.

Hal ini bertolak belakang dengan karya fotografi potret "Gadis Jawa" karya Kassian Cephas (foto 7 dan 10) yang ditampilkan dengan hitam putih, di mana *setting* dan *pose* model sangat menggambarkan situasi dan kondisi zaman itu. Cephas sendiri, merupakan pribumi di masa itu yang sudah menguasai peralatan fotografi, tentulah Cephas sendiri orang yang sangat istimewa. Bayangkanlah seorang pribumi bernama Kassian

Cephas di tahun menjelang ujung abad 19 menenteng peralatan kamera kemana-mana. Melalui kaca mata fotografi, foto-foto yang dibuat Kassian Cephas dianggap sangat indah pada zamannya hingga sekarang. karya-karya Cephas mempunyai tempat tersendiri di dalam perkembangan fotografi di Indonesia. Sebagai fotografer profesional yang mempunyai studio portrait yang terletak di bagian depan rumahnya tentu karya fotonya sudah diakui oleh masyarakat pengguna jasanya. Tentu tidak semua orang mampu untuk bisa berfoto di "Studio Cephas", karena tarif untuk sebuah foto harganya hampir sama dengan tiga kali harga tiket bioskop Al Hambra yang berharga f. 3 atau setara dengan harga tiga kilogram beras saat itu. Hanya orang-orang kalangan menengah dan kalangan atas saja yang mampu membuat foto. Kondisi sosial masyarakat saat itu yang masih menganggap bahwa fotografi merupakan barang mahal dan tidak penting. Sebuah suasana yang agak bertolak belakang dengan kondisi Indonesia yang telah terjajah hampir 300 tahun. Berbeda dengan zamannya Darwis, ketika masyarakat memiliki kesadaran yang tinggi akan pentingnya sebuah dokumentasi. Bahkan sebagian masyarakat sudah menganggap fotografi merupakan kebutuhan primer sebagai bukti aktualisasi diri seseorang/kelompok. Seperti pada perusahaan-perusahaan akan menggantikan foto setiap produknya secara berkala demi kepentingan promosi dan pemasaran.

## 2. Posisi Model

Dalam fotografi potret peranan komposisi merupakan unsur pembentuk keindahan (estetik) sebuah fotografi potret. Komposisi adalah susunan unsur-unsur estetik, komposisi sebagai suatu azas pengorganisasian unsur-unsur dalam disain yang menghubungkan dalam mencapai unsur utama dalam suatu susunan. Pada fotografi potret terdiri atas garis-garis yang nyata pada bentuk tubuh atau anggota badan lainnya. Arah pandangan adalah garis yang tidak tampak, namun sebenarnya bagi komposisi sangat penting dibandingkan dengan letak mata sesungguhnya dalam gambar. Demikian juga isyarat model yang digambarkan maupun sikap atau karakternya dapat mempengaruhi komposisi.

Komposisi juga banyak dipengaruhi pada ekspresi wajah, tidak hanya gambar seseorang secara keseluruhan berubah sesuai dengan komposisi, tetapi kenyataannya bahwa ekspresi wajah sendiri menjadi agak lain, meskipun dalam pengamatan selanjutnya ternyata wajah tersebut seluruhnya sama. Karya foto Kassian Cephas yang mengambil kecantikan "Gadis Jawa" sebagai objek dengan mengenakan kemben yang merupakan pakaian tradisional Jawa. Foto yang diabadikan di "Studio Portrait" miliknya. Karya-karya foto tersebut sangat mencerminkan bahwa si fotografer menggunakan sentuhan dan unsur-unsur seni dalam pembuatannya.

Dilihat melalui kaca mata estetika secara inderawi (keindahan visual) yang hanya berkaitan dengan kemampuan pencerapan penglihatan saja, karya foto Kassian Cephas yang bertema "Gadis Jawa" menggunakan teknik komposisi vertikal yang diterapkan semakin memperindah dan menggambarkan sesuatu yang tenang, dan tidak membosankan untuk melihat foto tersebut secara terus-menerus. Sifat tenang yang juga digambarkan pada pencahayaan samping yang digunakan seperti apa yang dimiliki oleh "Gadis Jawa" yang hidup dalam pola tradisional kehidupan masyarakat Jawa pada saat itu sedang berusaha melepaskan pendudukan atas pemerintah Hindia Belanda. Didorong oleh ketatnya tata pergaulan di masyarakat Jawa pada saat itu menganggap tidak pantas kalau ada seorang gadis berada di luar rumah sendirian ketika hari mulai petang dan mentabukan adanya pergaulan bebas yang tercermin pada ekspresi wajah karya foto selebriti wanita, dimana subjek foto hidup dalam lingkungan yang liberal dan kebebasan bergaul di kalangan artis itu sendiri atau masyarakat.

Karya foto di atas, (foto 7), mencerminkan bahwa seorang fotografer memiliki selain teknis

dalam menghasilkan foto yang indah, meski dengan peralatan yang sangat sederhana, namun juga melalui foto tersebut tercermin secara pencerapan indrawi mampu melukiskan kondisi sosial masyarakat. Dilihat dari kaca mata fotografi yang menerapkan teori tentang melihat sebuah karya seni yang mengandalkan kemampuan pencerapan inderawi, melalui pose Gadis Jawa yang digunakan sebagai model/objek foto mencerminkan kesahajaan seorang perempuan Jawa yang hidup di bawah pola kebudayaan tradisi Jawa yang sarat dengan "tradisi agung". Teknik fotografi yang digunakan dengan memperhatikan tataran estetik holistik (multi estetis) yang meliputi keindahan alam, seni, moral, intelektual dan spritual dapat menghasilkan sebuah karya seni foto yang tidak pernah membuat orang bosan melihatnya sampai di era fotografi digital saat ini.

## 3. Aspek Simbolik Dalam Fotografi Potret Gadis Jawa Dan Selebriti Wanita

Karya foto tidak terlepas dari pandangan tentang seni yang pada dasarnya adalah simbol dari realitas metafisik atau "dunia seberang sana". Maka makna keindahan bukan saja terletak pada keindahan objek foto yang digambarkan melalui potret "Gadis Jawa" atau pun "selebriti wanita", tetapi ada yang terdapat dalam bentuk dan isi dari karya seni tersebut.

Sebuah foto karya Kassian Cephas yang pada kesan pertama begitu sederhana, menggambarkan seorang gadis Jawa dan seorang anak laki-laki sedang duduk bersila dengan senyum polosnya menatap kamera lensa (foto 10), akan menjadi sederhana apabila kita baca secara lebih mendetail proses-proses semiosis yang melibatkan beberapa jenis tanda di dalamnya. Sebuah foto yang melukiskan "realitas" yang terlihat dari gugusan ikon, yang bisa kita identifikasi kemiripannya dengan objek-objek yang diacunya.

Gadis Jawa yang terdapat pada foto Cephas (foto 10), mengenakan *kemben* dengan latar belakang berupa gambar tanaman bunga tersenyum simpul memandang kamera memperlihatkan nuansa kehidupan masyarakat pedesaan Jawa. Alak lai-laki yang diam sekan takut menyaksikan fotografer yang sedang membidiknya menggunakan kamera, terdapat ketakutan yang wajar seperti saat kita melihat anak kecil yang ketakutan akan sesuatu yang belum pernah ditemunya.

Berbeda dengan senyum selebriti wanita pada karya foto Darwis (foto 9), menatap dengan

pandangan penuh percaya diri dan menantang, seolah menunjukkan keberadaannya kepada fotografer sebagai model profesional yang memiliki kelebihan *berakting*. Cerutu yang terjepit di antara kedua jari tangan kanannya memberi kesan “kebebasan” yang tidak mungkin dilakukan pada gadis Jawa di zamannya Cephas.

### Simpulan

Kassian Cephas maupun Andreas Darwis Triadi adalah dua sosok fotografer profesional yang hidup pada zaman yang berbeda. Namun foto-foto karya potret wanita mereka adalah contoh dokumentasi yang layak dipercaya dan seringkali dengan kejelasan yang menyenangkan, bahkan memanjakan mata seseorang yang melihatnya. Dalam penciptaan karya potret wanita, keduanya jelas memperhitungkan unsur-unsur keindahan yang dimilikinya yang dipengaruhi oleh struktur sosial masyarakat pada masing-masing zamannya, baik kondisi ekonomi, sosial, politik dan kebudayaan yang berkembang saat itu.

Pemahaman tentang keindahan yang dimiliki oleh Cephas maupun Darwis pun berbeda. Ada yang kelahirannya didorong oleh kebutuhan praktis manusia untuk menunjang hidupnya sehari-hari, (tampak ketika Cephas bekerja untuk kepentingan pendokumentasian benda cagar budaya dan penggalian candi borobudur), ada yang didorong kebutuhan spiritual dan tidak kurang pula yang disebabkan oleh keinginan pribadi seperti yang dilakukan Darwis saat melakukan pelatihan dan pendidikan tentang fotografi produk, model, serta komersial ia selenggarakan baik di tingkat lokal maupun internasional serta di kampus-kampus.

Pengalaman estetis yang tertuang di dalam karya foto “Gadis Jawa” dan “Selebriti Wanita” di atas merupakan bukti bahwa Cephas dan Darwis melalui proses penciptaan yang dibangun oleh nilai-nilai estetis sehingga mampu mengangkat peradabannya. Hal tersebut dapat tercermin dari kostum, make up, gaya serta property yang digunakan dalam penciptaan karya fotografi potret wanita di atas (Gb. 7-10). Keduanya telah melakukan restrukturisasi dan juga melakukan evolusi dalam kebudayaannya. Penemuan peralatan fotografi digital yang digunakan oleh Darwis merupakan pengembangan dari kamera yang digunakan oleh Cephas dengan kemampuan kreatifitas masing-masing. Melalui bantuan teknologi yang ada keduanya mampu menghadirkan karya fotografi

potret yang memiliki nilai estetis yang tinggi hingga Cephas dan Darwis mampu menduduki posisi yang tinggi di bidangnya.

### Kepustakaan

- Burhan, M. Agus, (ed.). 2006. *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp., M.A.* BP ISI, Yogyakarta.
- Charpentier, Peter, Johan Den Ouden & Jan Visser. 2002. *Het Motief Voor Uw Foto* atau *Motif untuk Foto Anda*, terjemahan RM. Soelarko, Dahara Prize, Semarang.
- Charpentier, Peter. (2003), *Potret Fotografie* atau *Fotografi Potret*, terjemahan RM Soelarko, Dahara Prize, Semarang.
- Dermawan T, Agus (ed.). 1996. *Fotografi Boediardjo: Jeli, Peduli dan Setetes Seni*, Yayasan Seni Rupa AIA, Jakarta.
- Freiningger, Andreas. 2003. *The Complete Photographer* atau *Unsur Utama Fotografi*, terjemahan Soelarko, RM., Dahara Prize, Semarang.
- Gie, The Liang. 2004. *Filsafat Keindahan*, Pusat Belajar Ilmu Berguna (PUBIB), Yogyakarta.
- Giwanda, Griand. 2002. *Panduan Praktis Teknik Studio Foto*, Puspa Swara, Jakarta.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Panduan Praktis Fotografi Digital*, Puspa Swara, Jakarta.
- Hassan, Fuad. 1993. *Heteronomia*, PT Dunia Pustaka Jaya, Bandung.
- Howard, Roy J. 2000. *Pengantar Atas Teori-teori Pemahaman Kontemporer: Hermeneutika; Wacana Analitik, Psikososial, dan Ontologis*, Ninuk Klenden & Probonegoro (ed.), Penerbit Nuansa, Bandung.
- Knobler, Nathan. 1966. *The Visual Dialogue*, Holt, Rinehart and Wiston, Inc., New York.
- Langford, Michael. 1981. *The Book of Special Effects Photography*. Alfred A. Knopf Inc., New York.
- Lyons, Nathan (ed). 1966. *Photographers on Photography*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- Mariato, M. Dwi. 2006. *Quantum Seni*, Dahara Prize, Semarang.

- Moeliono, Anton M., (et.al.). 2001. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Edisi Ketiga, Balai Pustaka, Jakarta.
- Rustopo & Bambang Murtiyoso (ed.). 2005. *Mencermati Seni Pertunjukan III: Perspektif Pendidikan, Ekonomi & Manajemen, dan Media*, The Ford Foundation & Program Pendidikan Pascasarjana Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.
- Sachari, Agus. 2002. *Eстетika: Makna, Simbol dan Daya*, Penerbit ITB, Bandung.
- Soedarso Sp. 2006. *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni*, Badan Penerbit ISI Yogyakarta, Yogyakarta.
- Soedjojono. 2000. *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*. Yayasan Aksara Indonesia, Yogyakarta.
- Soedjono, Soeprapto. 2005. *Fotografi Potret: Matra Visual Jati Diri dan Varian Aspeknya, Panggung: Jurnal Seni STSI Bandung*. Nomor XXXV TH. 2005
- \_\_\_\_\_. 2006. *Pot-Pourri Fotografi*, Penerbit Universitas Trisakti, Jakarta.
- Soelarko, RM., 1990. *Komposisi Fotografi*, Balai Pustaka Jakarta.
- Soemardjo, Jakob. 2000. *Sosiologi Seniman Indonesia*, Penerbit ITB, Bandung
- Soewasta, Muji. 2004. *Studi Tentang Konsep Penciptaan Fotografi Potret Selebriti Wanita Pada Karya Andreas Darwis Triadi, Tesis*, Program Pascasarjana ISI Yogyakarta, Yogyakarta. (Belum dipublikasikan).
- Sudjana. 1992. *Metoda Statistika*, Tarsito, Bandung.
- Sugiarto, Atok. 2004. *Fotografer Serba Bisa: Tips dan Trik, Bagian I*, PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Fotografer Serba Bisa: Istilah Fotografi A-Z, Bagian II*, PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
- Surakhmad, Winarno. 1990. *Pengantar Penelitian Ilmiah Dasar Metode dan Teknik*, Tarsito, Bandung.
- Surjaatmadja, RI. Maman. t.t. *Tari Topeng Cirebon dan Peranannya di Masyarakat*, STSI Press, Bandung.
- Sutopo, H.B. 2002. *Metodologi Penelitian Kualitatif: Dasar, Teori dan Terapannya dalam Penelitian*, Sebelas Maret University Press, Surakarta.

#### Majalah:

- Rambey, Arbain. 2006. "Yang Tak Tampak di Mata", *Snap!*, No. 004, PT. Prima Media Pustaka Gramedia Majalah, Jakarta.

#### Diskografi

- Andreas Darwis Triadi. 26 November 2005. Seminar dan *Workshop* Fotografi Model, Festival Kesenian Indonesia IV, di STSI Bandung.
- Herman Effendi. 26 November 2005. Seminar dan *Workshop* Fotografi Panggung, Festival Kesenian Indonesia IV, di STSI Bandung.

## PERSYARATAN NASKAH ACINTYA

1. Artikel untuk Jurnal Acintya adalah artikel hasil penelitian seni dan karya seni yang belum pernah dipublikasikan di media manapun.
2. Naskah diketik dengan 1,5 spasi Times New Roman 12 dengan menggunakan program Microsoft Word, diserahkan ke Redaksi dalam bentuk print out (satu eksemplar) dan soft copy-nya.
3. Artikel memuat unsur-unsur sebagai berikut.
  - Judul antara 5-14 kata
  - Nama Penulis (tanpa gelar akademik disertai nama lembaga asal penulis beserta alamat e-mail (kalau ada))
  - Abstract (satu alinea kurang lebih 150 kata dengan menggunakan bahasa Inggris dan bahasa Indonesia), diketik dalam 1 spasi.
  - Kata kunci (keywords) berisi 3-5 kata (dalam bahasa Inggris dan bahasa Indonesia)
  - Pendahuluan memuat latar belakang atau konteks penelitian/kegiatan, landasan teori/konsep kegiatan, metode (yang memuat desain penelitian/proses kegiatan, sumber data, alat atau instrumen dan bahan yang digunakan, bagaimana data dikumpulkan, dianalisis, dan bagaimana hasil analisisnya (untuk kegiatan diperlukan tahap-tahap sejak pencarian ide/gagasan, penuangan, hingga cara menyajikannya), hasil kajian pustaka/eksplorasi karya, wawasan rencana pemecahan masalah penelitian/unsur inovasi kegiatan. Bagian pendahuluan ditulis tidak lebih dari 4 halaman.
  - Hasil dan Pembahasan berisi tentang jawaban penelitian/hasil penyajian karyanya atau menunjukkan tujuan penelitian/hasil penyajian karya itu dicapai, penafsiran hasil penelitian/hasil karya, pengintegrasian hasil penelitian/hasil karya, ke dalam kumpulan pengetahuan/kategori kegiatan yang sudah mapan, penyusunan teori baru/konsep kegiatan baru, atau modifikasi teori baru/modifikasi konsep kegiatan baru
  - Simpulan memuat jawaban atas pertanyaan penelitian/gagasan karya dalam bentuk substantif, dalam bentuk esai bukan numerikal dan memuat implikasi temuan penelitian/gagasan kegiatan baru, atau saran-saran yang mengacu kepada tindakan, pengembangan penelitian/pengembangan ide kegiatan lanjutan bila diperlukan.
  - Daftar Pustaka memuat semua sumber pustaka yang dirujuk dalam teks (gunakan pustaka dari artikel Jurnal Acintya bila sudah memungkinkan). Susunlah daftar pustaka dengan urutan nama, tahun terbit, judul buku/artikel, kota terbit, dan penerbit.  
Contohnya:  
Ahimsa-Putra, Heddy Shri. 2000. Ketika Orang Jawa Nyeni. Yogyakarta: Galang Press.
4. Panjang tulisan antara 4000-5000 kata.
5. Catatan perut (bodynote) dituliskan nama pengarang, tahun buku, dan halaman. Contohnya (Ahimsa-Putra, 2000:24)
6. Catatan kaki (footnote) digunakan untuk menjelaskan kata atau kalimat yang dianggap penting oleh penulis.
7. Catatan penulis diberi nomor urut pada akhir tulisan (endnote)
8. Materi artikel yang berupa tabel, diagram, foto, resolusi minima 1300 dpi
9. Biodata penulis dilampirkan dalam satu alinea, diketik dalam 1 spasi dan tidak lebih dari 100 kata.
10. Naskah dikirimkan ke Redaksi Jurnal Acintya, Lembaga Penelitian, Pengabdian kepada Masyarakat dan Pengembangan Pendidikan, Institut Seni Indonesia Surakarta, Jalan Ki Hadjar Dewantara No. 19, 57126 atau via email: acintya\_2009@yahoo.com
11. Hanya naskah yang dinilai layak oleh Redaksi yang dapat diterbitkan di Jurnal Acintya.

**LEMBAR  
HASIL PENILAIAN SEJAWAT SEBIDANG ATAU PEER REVIEW  
KARYA ILMIAH : JURNAL ILMIAH**

Judul Jurnal Ilmiah : Tapakan Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dewa dalam Upacara Ruwat Bumi

Penulis Jurnal ACINTYA : I Wayan Dana

Identitas Jurnal Ilmiah : a. Nama Jurnal : ACINTYA Terakreditasi  
b. Nomor/Volume : Nomor 1 / Volume 2  
c. Edisi (bulan/tahun) : Juni 2010  
d. Penerbit : ISI Surakarta  
e. Jumlah halaman : 10 halaman

Kategori Publikasi Jurnal Ilmiah (beri ✓ pada kategori yang tepat) :  Jurnal Ilmiah Internasional  
 Jurnal Ilmiah Nasional Terakreditasi  
 Jurnal Ilmiah Nasional Tidak Terakreditasi

Hasil Penilaian *Peer Review* :

Komponen Yang Dinilai	Nilai Maksimal Jurnal Ilmiah			Nilai Akhir Yang Diperoleh
	Internasional <input type="checkbox"/>	Nasional Terakreditasi <input type="checkbox"/>	Nasional Tidak Terakreditasi <input checked="" type="checkbox"/>	
a. Kelengkapan unsur isi buku (10%)				} 8
b. Ruang lingkup dan kedalaman pembahasan (30%)				
c. Kecukupan dan kemutakhiran data/informasi dan metodologi (30%)				
d. Kelengkapan unsur dan kualitas penerbit (30%)				
<b>Total = (100%)</b>				

Yogyakarta, 2 Juni 2014  
Reviewer 1



Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi, SST.,S.U.  
NIP 19490717 197303 1001

**LEMBAR  
HASIL PENILAIAN SEJAWAT SEBIDANG ATAU PEER REVIEW  
KARYA ILMIAH : JURNAL ILMIAH**

**Judul Jurnal Ilmiah** : Tapakan Barong Nawa Sanggha Pura Pucak Padang Dewa dalam Upacara Ruwat Bumi

**Penulis Jurnal ACINTYA** : I Wayan Dana

**Identitas Jurnal Ilmiah** :

- a. Nama Jurnal : ACINTYA ~~Terakreditasi~~
- b. Nomor/Volume : Nomor 1 / Volume 2
- c. Edisi (bulan/tahun) : Juni 2010
- d. Penerbit : ISI Surakarta
- e. Jumlah halaman : 10 halaman

**Kategori Publikasi Jurnal Ilmiah** (beri ✓ pada kategori yang tepat) :

- Jurnal Ilmiah Internasional
- Jurnal Ilmiah Nasional Terakreditasi
- Jurnal Ilmiah Nasional Tidak Terakreditasi

Hasil Penilaian *Peer Review* :

Komponen Yang Dinilai	Nilai Maksimal Jurnal Ilmiah			Nilai Akhir Yang Diperoleh
	Internasional <input type="checkbox"/>	Nasional Terakreditasi <input type="checkbox"/>	Nasional Tidak Terakreditasi <input checked="" type="checkbox"/>	
a. Kelengkapan unsur isi buku (10%)				0,9
b. Ruang lingkup dan kedalaman pembahasan (30%)				2,7
c. Kecukupan dan kemutahiran data/informasi dan metodologi (30%)				2,7
d. Kelengkapan unsur dan kualitas penerbit (30%)				2,7
<b>Total = (100%)</b>				<b>9</b>

Yogyakarta,

Reviewer 2

  
Prof. Dr. Nanik Sri Pihahini, S.Kes., M.Si.