

ISSN 0854-3461



MUDRA

JURNAL SENI BUDAYA
VOLUME 30 NO. 2 MEI 2015



INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
UPT. PENERBITAN

MUDRA

JURNAL SENI BUDAYA

Jurnal Seni Budaya Mudra merangkum berbagai topik kesenian, baik yang menyangkut konsepsi, gagasan, fenomena maupun kajian. Mudra memang diniatkan sebagai penyebar informasi seni budaya sebab itu dari jurnal ini kita memperoleh dan memetik banyak hal tentang kesenian dan permasalahannya.

Penyunting menerima sumbangan tulisan yang belum pernah diterbitkan dalam media lain. Persyaratan seperti yang tercantum pada halaman belakang (Petunjuk untuk Penulis). Naskah yang masuk dievaluasi dan disunting untuk keseragaman format, istilah dan tata cara lainnya.

Terakreditasi dengan Peringkat B dari 22 Agustus 2013 sampai 22 Agustus 2018 (Akreditasi berlaku selama 5 (lima) tahun sejak ditetapkan), berdasarkan Keputusan Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor: 58/DIKTI/Kep/2013, tanggal 22 Agustus 2013.

Ketua Penyunting

I Gede Arya Sugiarta

Wakil Ketua Penyunting

I Wayan Setem

Penyunting Pelaksana

Diah Kustiyanti

Tri Haryanto, S.SKar., M.Si

Dru Hendro, S.Sen., M.Si

Dra. Antonia Indrawati, M.Si

Suminto, S.Ag., M.Si

Putu Agus Bratayadnya, SS., M.Hum

Dra. Ni Made Rai Sunarini, M.Si

I Made Gerya, S.Sn., M.Si

Penyunting Ahli

Made Mantle Hood (University Putra Malaysia) *Ethnomusicologist*

Jean Couteau. (Sarbone Francis) *Sociologist of Art*

Ron Jenkins. (Wesleyan University) *Theatre*

I Putu Gede Sudana (Universitas Udayana Denpasar) *Linguistics*

Tata Usaha dan Administrasi

Ni Wayan Putu Nuri Astini

Alamat Penyunting dan Tata Usaha:

UPT. Penerbitan ISI Denpasar, Jalan Nusa Indah Denpasar 80235, Telepon (0361) 227316, Fax. (0361) 236100 E-Mail: penerbitan@isi-dps.ac.id Hp. 081337488267

Diterbitkan

UPT. Penerbitan Institut Seni Indonesia Denpasar. Terbit pertama kali pada tahun 1990. Dari diterbitkan sampai saat ini sudah 5 (lima) kali berturut-turut mendapat legalitas akreditasi dari Dikti, 1998-2001 (C), 2001-2004 (C), 2004-2007 (C), 2007-2010 (B), 2010-2013 (B), 2013-2018 (B).

Dicetak di Percetakan

Koperasi Bali Sari Sedana, Jl. Gajah Mada I/1 Denpasar 80112, Telp. (0361) 234723. NPWP: 02.047.173.6.901.000, Tanggal Pengukuhan DKP: 16 Mei 2013

Mengutip ringkasan dan pernyataan atau mencetak ulang gambar atau label dari jurnal ini harus mendapat izin langsung dari penulis. Produksi ulang dalam bentuk kumpulan cetakan ulang atau untuk kepentingan periklanan atau promosi atau publikasi ulang dalam bentuk apa pun harus seizin salah satu penulis dan mendapat lisensi dari penerbit. Jurnal ini diedarkan sebagai tukaran untuk perguruan tinggi, lembaga penelitian dan perpustakaan di dalam dan luar negeri. Hanya iklan menyangkut sains dan produk yang berhubungan dengannya yang dapat dimuat pada jurnal ini.

Permission to quote excerpts and statements or reprint any figures or tables in this journal should be obtained directly from the authors. Reproduction in a reprint collection or for advertising or promotional purposes or republication in any form requires permission of one of the authors and a licence from the publisher. This journal is distributed for national and regional higher institution, institutional research and libraries. Only advertisements of scientific or related products will be allowed space in this journal.

V O L U M E 30 N O . 2 M E I 2015

Pengembangan Kerajinan Tenun Lokal Gorontalo Menjadi Model-Model Rancangan Busana yang Khas dan <i>Fashionable</i> Guna Mendukung Industri Kreatif	I Wayan Sudana, Ulin Naini, Hasmah	121
Relasi Selera Pengrajin dan Selera Konsumen Terhadap Produk Rumah Tangga Sehari-hari	Muhammad Ihsan, Agus Sachari	133
Lakon Dewaruci sebagai Sumber Inspirasi Desain Batik	Sugeng Nugroho, Sunardi, Muhammad Arif Jati Purnomo, Kuwato	141
Simulasi Desain dengan Citra Kronoskopi Gedung Pusat Pemerintahan Kabupaten Badung Sebuah Pembuktian Teori Dekonstruksi Derrida	I Gede Mugi Raharja	153
Mengungkap Kontestasi Ideologi di Balik Penanda Spasial Monumen Nasional dan Menara Eiffel	Aghastya Wiyoso, Agus Sachari	165
Representasi “Indonesia” pada Anjungan Belanda di World Expo 1889 Paris dan World Expo 1910 Brussels	Indah Tjahjawulan, Setiawan Sabana	174
Pencitraan Aura Magis Refleksi Karisma Estetik <i>Pamor</i> Keris dalam Seni Lukis	Basuki Sumartono	187
Penciptaan Seni Rupa Kontemporer	Narsen Afatara	208
Wayang Kardus Buatan Anak Sebagai Stimuli Visual, Kinestetik, dan Auditori pada Proses Kreatif Anak Usia 5-7 Tahun Melalui Kegiatan Menggambar	Yanty Hardi Saputra, Setiawan Sabana	215
Analisis Rasa Sebagai Metode Penilaian Estetik Film	Lilly Harmawan Setiono, Acep Iwan Saidi	226
Estetika Interaksi: Pendekatan MDA pada Game Nitiki	Chandra Tresnadi, Agus Sachari	238



Lakon Dewaruci sebagai Sumber Inspirasi Desain Batik

SUGENG NUGROHO¹,
SUNARDI²,
MUHAMMAD ARIF JATI PURNOMO³,
KUWATO⁴.

^{1,2,4}Program Studi Seni Pedalangan, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Surakarta, Indonesia.

³Program Studi Batik, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia Surakarta, Indonesia.

E-mail: sgngngroho@gmail.com

Lakon *Dewaruci* merupakan salah satu cerita pewayangan yang mengandung nilai moral sekaligus nilai religius. Nilai moral dapat dilihat dari bagaimana ketaatan seorang murid (Bima) kepada gurunya (Pendeta Drona), sedangkan nilai religius dapat dilihat bagaimana usaha seorang manusia (Bima) untuk menemukan jati dirinya sekaligus upaya pendekatan diri kepada Tuhannya (Dewaruci). Dilatarbelakangi oleh pemikiran tersebut, maka lakon *Dewaruci* dirancang sedemikian rupa oleh Tim Peneliti MP3EI sebagai pola batik, dengan tujuan ‘mengawinkan’ dua hasil kebudayaan warisan dunia menjadi satu tema yang saling mengisi. Pengemasan desain batik dengan mengambil sumber ide dari cerita wayang kulit purwa diperlukan sosialisasi yang komprehensif. Oleh karena itu, penelitian ini menerapkan pendekatan kaji tindak dan memerlukan tindakan kreatif inovatif terhadap pengolahan potensi sumber daya manusia, sosial ekonomi, seni budaya, dan alam desa tempat para perajin batik. Hasil penelitian menunjukkan bahwa enam adegan pokok lakon *Dewaruci* yang diterapkan sebagai desain batik ini dapat tampil berbeda dengan desain-desain terdahulu yang diproduksi oleh sentra-sentra batik di eks-Karesidenan Surakarta. Dengan demikian, penampilan desain ‘baru’ ini di samping dapat mengingatkan kembali kepada masyarakat tentang nilai-nilai kearifan lokal yang tersirat dalam lakon wayang, juga dapat memperkaya pola batik nusantara.

The Character of Dewaruci of Works of Art is the batik designs

The character of Dewaruci is one of the puppet story that contains moral values and also religious values. Moral values can be seen from how the obedience of a student (Bima) to the teacher (Reverend Drona), while religious values can be seen how the efforts of one man (Bima) to find his identity and also as efforts to approach to his God (Dewaruci). Motivated by these ideas, then the character of Dewaruci was designed in such a way by the research team of MP3EI as batik pattern, with the aim of ‘marrying’ two world heritage cultural products into one theme that is complementary. Packaging of batik design by taking the source of ideas from puppet story purwa required comprehensive socialization. Therefore, this study applies action research approach and requires innovative creative actions towards the potential treatment of human resources, socio-economic, cultural arts, and village of batik artisans. The results showed that the six principal scene of the character Dewaruci was applied as the batik designs may appear different from previous designs produced by the centers of batik in ex-Surakarta. Thus, the appearance of this new design of this ‘new’ can remind the public about the values of local wisdom implicit in the puppet character, and also can enrich batik pattern archipelago.

Keywords: Dewaruci, batik, design, and innovation.

Wayang dan batik merupakan hasil kebudayaan nusantara yang telah mencapai titik puncak. Pertunjukan wayang kulit purwa di samping penuh dengan nilai-nilai filosofi, juga tokoh-tokoh wayangnya banyak diidolakan oleh sebagian besar

orang Jawa. Keberadaan wayang kulit purwa sebagai “*tuntunan dan tontonan*” yang merupakan salah satu ciri khas dari seni Timur, sudah sangat mendarah daging di hati masyarakat Jawa. Meskipun demikian, dalam kurun waktu tiga puluh

tahun terakhir apresiasi dan pemahaman masyarakat Jawa khususnya generasi muda terhadap wayang mulai menurun. Mereka tidak lagi memahami lakon-lakon wayang yang mengandung kearifan lokal, tetapi justru mengidolakan cerita-cerita fiksi dari dunia Barat yang tidak berpijak pada kearifan lokal nusantara. Pada sisi lain, karakter tokoh-tokoh wayang oleh sebagian masyarakat Jawa dianggap ‘hitam-putih’, padahal sesungguhnya lebih bersifat kontekstual, yakni bergantung pada sikap dan tindakan tokoh di dalam sebuah lakon. Juga tidak kalah penting adalah bahwa karakter tokoh wayang sangat bergantung pada tafsir sang dalang terhadap tokoh itu.

Batik oleh sebagian orang dianggap sebagai hasil kebudayaan istana yang saat ini telah mencapai tataran klasik, sehingga tidak dapat diubah semena-mena. *Parangkusuma, parangrusak, sidamukti, sidadrajat, semèn rama, wahyu tumurun, wirasat*, dan lain-lain merupakan motif batik yang dianggap telah mapan keberadaannya. Sebagian orang tidak tahu bahwa keberadaan batik istana (baca: Kota Surakarta) tidak terlepas dari sumbangan tangan-tangan trampil para pembatik rakyat yang hidup di pedesaan. Sementara itu, pola-pola batik di luar tembok istana saat ini telah mengalami perkembangan sangat pesat. Batik di luar istana (baca: batik rakyat) mempunyai motif yang variatif-inovatif dengan kualitas yang bermacam-macam. Sentra-sentra batik di wilayah Kabupaten Boyolali, Sukoharjo, Karanganyar, Wonogiri, Sragen, dan Klaten yang memproduksi berbagai macam motif batik itu telah menunjukkan eksistensinya sebagai penopang batik Kota Surakarta.

Berdasarkan permasalahan tersebut, maka penelitian ini berusaha mengangkat wayang sebagai desain pada motif batik rakyat. Hal ini dimaksudkan untuk mengingatkan kembali masyarakat terhadap nilai-nilai kearifan lokal yang tersirat dalam tokoh-tokoh pewayangan. Batik rakyat dipilih sebagai sasaran produk didasarkan pada pertimbangan, bahwa motif-motif yang terdapat di dalamnya sangat variatif; bergantung pada latar belakang budaya masing-masing daerah. Di samping itu, juga dimaksudkan untuk mengangkat perekonomian para pembatik rakyat agar tidak hanya bergantung kepada para broker yang *notabene* berasal dari lingkungan tradisi karaton. Dengan demikian, selain dapat membentuk

karakter bangsa, juga kesejahteraan masyarakat kecil diharapkan akan meningkat.

Penelitian ini menjadi sangat menarik ketika ‘mengawinkan’ dua warisan dunia menjadi satu tema yang saling mengisi. Karakter dan keunikan masing-masing menjadi satu kekuatan dalam membentuk sebuah karakter bangsa yang sejalan dengan visi dan misi pendidikan Bangsa Indonesia, yakni pendidikan yang berkarakter. Untuk itulah tema tersebut diangkat sebagai satu solusi untuk memecahkan permasalahan yang ada di dunia pendidikan saat ini.

Penelitian ini menggunakan data kualitatif dan menerapkan metode deskriptif analitis. Data digali dan dikumpulkan dengan metode studi pustaka, observasi, dan wawancara. Untuk menjaga keabsahan dan *kesahihan* data digunakan teknik triangulasi sumber, triangulasi teori, triangulasi metode, dan *focus group discussion*. Penelitian ini menerapkan pendekatan kaji tindak (*action research*) dan membutuhkan tindakan kreatif inovatif dalam pengolahan potensi sumber daya manusia, sosial ekonomi, seni budaya, dan alam desa tempat para perajin batik.

Berdasarkan survai pada tahun pertama terdapat indikasi bahwa motif batik wayang yang dikemas oleh beberapa desainer batik pada umumnya tidak bertema, tetapi berupa gambar tokoh-tokoh wayang kulit purwa secara mandiri. Motif wayang ditonjolkan dengan ukuran besar ataupun kecil dan mendominasi motif batik lainnya serta kurang memiliki inovasi. Oleh karena itu desain wayang kulit purwa pada batik dalam penelitian ini dibuat bercerita dan dipilih yang bernilai moral dan religius, yakni lakon *Dewaruci*. Desain wayang yang dirancang telah mengalami stilasi dari bentuk aslinya.

KAJIAN LITERATUR

Kajian tentang wayang dan batik secara mandiri telah banyak dilakukan para peneliti, tetapi yang mengkhusus tentang desain wayang pada motif batik belum pernah dilakukan. Untuk memberikan gambaran berbagai tulisan yang bersinggungan dengan topik penelitian ini, berikut dipaparkan sejumlah tulisan tentang wayang dan batik yang kajiannya didasarkan atas prinsip-prinsip kerja ilmiah.

Wayang: Asal-usul, Filsafat, dan Masa Depan, tulisan Sri Mulyono (1982), berisi uraian tentang asal-usul wayang, periodisasi sejarah wayang, perkembangan wayang, dan pembaruan wayang. Buku ini tidak membahas sisi pertunjukan dan nilai-nilai falsafi yang terkandung di dalam pewayangan yang menjadikan kesenian ini digemari oleh orang Jawa.

Unio Mystica Bima: Analisis Cerita Bimasuci Jasadipoera I, tulisan Adhikara SP (1984), berisi perbandingan cerita *Bimasuci* karya Yasadipura (abad XVIII) dengan *Nawaruci* karya Mpu Syiwamurti (abad XVI). Buku ini tidak membahas sisi pertunjukan dan nilai-nilai falsafi yang terkandung di dalam lakon *Dewaruci*.

Wanda: Suatu Studi tentang Resep Pembuatan Wanda-wanda Wayang Kulit Purwa dan Hubungannya dengan Presentasi Realistik, tulisan Soedarso Sp. (1986), berisi analisis tentang bentuk (*bedhahan*) dan pewarnaan (*sunggingan*) fisik dan busana wayang kulit *purwa* gaya Yogyakarta dan Surakarta dilihat dari segi seni rupa. Buku ini tidak membahas aspek pertunjukan dan aspek kesenirupaan tokoh-tokoh wayang dalam lakon *Dewaruci*.

Seni Kerajinan Batik Indonesia, tulisan SK. Sewan Susanto (1973), menjelaskan segala sesuatu yang berhubungan dengan batik, mulai dari berbagai macam teknik pembuatan batik, berbagai zat pewarna batik, motif batik tradisi dan modern, serta sejarah perkembangan batik di Indonesia. Adapun *Batik Klasik*, tulisan Hamzuri (1985) lebih mengkhususkan pada pembahasan tentang motif-motif klasik yang ada di Surakarta dan Yogyakarta.

Batik dan Mitra, tulisan Nian S. Djoemena (1990), membahas batik dari daerah Jawa Timur, Jawa Tengah, dan Jawa Barat berikut penjelasannya tentang motif dari masing-masing daerah pembatikan tersebut. Di samping itu juga membahas tentang berbagai cara dan aturan dalam pemakaian dalam hubungannya dengan motif batik tersebut. Juga *Ungkapan Sehelai Batik, Its Mystery and Meaning*, tulisan Nian S. Djoemena (1990), menjelaskan secara rinci tentang ciri khas batik dari berbagai daerah di Indonesia, baik dari segi ragam hias maupun tata warnanya. Pembahasannya dimulai dari daerah

Surakarta, Yogyakarta, Cirebon, Indramayu, Garut, Pekalongan, Lasem, Madura, dan Jambi.

Batik Belanda 1840–1940, Pengaruh Belanda pada Batik dari Jawa, Sejarah dan Kisah-kisah di Sekitarnya, tulisan Harmen C. Veldhuisen (1993), menjelaskan tentang perkembangan batik yang mendapat pengaruh dari Belanda sejak tahun 1840 sampai dengan 1940 di Pulau Jawa. Di dalam buku ini dijelaskan secara rinci tentang perdagangan tekstil di Jawa pada abad ke XVII serta awal perkembangan teknik batik di Jawa.

Gaya Ragam Hias Batik, Tinjauan Makna dan Simbol, tulisan Wahono dan kawan-kawan (2004), membahas gaya ragam hias batik yang ada pada batik pesisir dan pedalaman. Di samping itu juga diuraikan tentang makna ragam hias serta simbol yang terkait dengan nama motif dan kegunaannya.

Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni, tulisan Timbul Haryono (2008). Dalam pembahasannya tentang motif ragam hias batik dan makna filosofinya, dikemukakan bahwa batik sebagai karya budaya Bangsa Indonesia telah mengalami perkembangan signifikan sesuai dengan dimensi ruang, waktu, dan bentuk. Berdasarkan dimensi ruang, ragam batik dibagi menjadi dua macam yaitu 1) ragam hias pedalaman, yang meliputi ragam hias daerah Banyumas, Yogyakarta, dan Surakarta; dan 2) ragam hias pesisiran, meliputi ragam hias Pekalongan, Batang, dan Lasem.

Batik Sebuah Lakon, tulisan Iwan Tirta (2009). Dalam buku ini Iwan Tirta mencoba merekam seluruh aktivitas kehidupannya di dunia perbatikan. Dengan segala olah rasa dan jiwanya Iwan Tirta menumbuhkembangkan batik Jawa dan mengangkatnya ke peringkat adibusana dunia, tanpa meninggalkan *pakem* dan filsafat tradisional. Menurutnya, *pakem-pakem* tersebut dapat membawa seorang pembatik menjadi seorang desainer batik; seseorang desainer batik tidak sekedar membuat desain, tetapi juga memahami teknik atau proses serta pola yang berpijak pada nilai-nilai tradisi yang *adiluhung*.

The 20th Century Batik Masterpieces, tulisan Tumbu Ramelan (2010). Dalam buku ini Tumbu banyak bercerita tentang keeksotisan batik nusantara yang

tersebar tidak hanya di Pulau Jawa tetapi juga di pulau-pulau lain seperti Sumatra dan Madura. Khazanah nusantara yang terwakili oleh motif, ragam hias, dan pola dari berbagai daerah karya para *masterpiece* sungguh sangat indah dan penuh makna filosofi yang sangat dalam. Bukti akan ketinggian budaya masyarakat nusantara seakan terwakili dengan koleksi-koleksi kain yang menunjukkan sebuah cita rasa estetis yang kolektornya.

Batik Pesisir Pusaka Indonesia Koleksi Hartono Sumarsono, tulisan Helen Iswara dan kawan-kawan (2011). Buku ini banyak bercerita tentang batik pesisir yang oleh orang kebanyakan justru tidak diketahui dan tidak banyak disinggung tentang keberadaan daerah pembatikannya. Sesuai dengan kesepakatan tentang pengertian antara batik *vorstanlanden* dan batik pesisir, maka keberadaan daerah yang disebutkan di sini pun masih dikategorikan sebagai batik pesisir, meskipun secara geografis letaknya tidak di tepi pantai, misalnya batik Banyumas. Bahwa yang dimaksud dengan batik pesisir ialah batik yang proses pengerjaan atau pembuatannya berada di luar daerah Surakarta dan Yogyakarta. Demikian halnya dengan batik Tasikmalaya dan batik Madura, kedua daerah ini juga dikategorikan sebagai batik pesisir.

Orisinalitas penelitian ini menjadi semakin terbukti ketika beberapa kajian dalam buku-buku yang ada saat ini belum ada yang secara khusus membahas tentang batik wayang, khususnya batik motif wayang lakon *Dewaruci* sebagai media pembelajaran untuk menumbuhkan pendidikan berkarakter bagi bangsa khususnya generasi muda.

LAKON DEWARUCI SEBAGAI SUMBER INSPIRASI DESAIN BATIK

Lakon Dewaruci dalam Sastra Pertunjukan

Cerita Dewaruci mengandung nilai-nilai falsafi tentang hakikat hidup yang perlu dihayati oleh masyarakat luas. Cerita ini menggambarkan keteguhan tekad Bima sebagai salah satu tokoh Pandawa dalam upaya mencari 'ilmu kesempurnaan hidup' (*ngèlmu kasampurnaning dumadi*). Ia berpendapat bahwa Drona sebagai gurunya memiliki kemampuan secara lahir dan bathin. Dengan kemampuan Drona membimbing Pandawa dalam hal kesaktian (*ulah kanuragan*), Bima berkeyakinan bahwa Drona juga mampu memberikan bimbingan

spiritual. Oleh karena itu, ia mendesak kepada Drona agar mau mengajarkan 'ilmu kesempurnaan hidup' kepadanya.

Drona sebagai guru merasa gundah karena tidak menguasai 'ilmu kesempurnaan hidup' sebagaimana yang dimaksudkan oleh Bima. Kegundahan ini dimanfaatkan oleh Duryudana, Raja Hastina yang memberi kedudukan kepada Drona, agar Drona memberikan persyaratan tertentu yang sulit untuk dilaksanakan bahkan jika memungkinkan dapat mencelakakan keselamatan Bima. Oleh karena tekanan Duryudana tersebut, Drona meminta kepada Bima agar bersedia mencari dua persyaratan yaitu 1) *kayu gung susuhing angin* yang berada di Gunung Reksamuka; dan 2) *banyu suci perwitasari* yang berada di Samudera Minangkabau. Jika Bima mampu mewujudkan kedua persyaratan ini, kapan pun Drona akan memberikan wejangan 'ilmu kesempurnaan hidup' kepadanya.

Bima dengan tekad membaja berusaha mencari kedua persyaratan tersebut. Langkah pertama, Bima mencari *kayu gung susuhing angin* di Gunung Reksamuka, tepatnya di tengah Hutan Tikbrasara. Di tengah perjalanan ia dicegah oleh Anoman, saudara seperguruannya kepada Batara Bayu (*kadang tunggal bayu*), agar mengurungkan niatnya karena Bima hanya akan mendapatkan kematian. Akan tetapi tekad Bima telah bulat, sehingga saran Anoman diabaikan, bahkan dengan gesit ia segera melarikan diri dari pencegahan Anoman.

Bima setelah tiba di Hutan Tikbrasara disambut dengan garang oleh dua raksasa kembar bernama Rukmuka dan Rukmakala. Dalam peperangan Bima berhasil membunuh Rukmuka dan Rukmakala, tetapi akhirnya kedua raksasa ini menjelma menjadi Batara Indra dan Batara Bayu. Bima dianugerahi cincin *druhéndra maniking warih*, yang bertuah dapat memberikan perlindungan keselamatan kepada Bima dalam mengarungi samudera. Setelah kedua dewa kembali ke Kahyangan, Bima segera pulang ke Amarta untuk berpamitan kepada ibu dan keempat saudaranya.

Kehadiran Bima di Amarta disambut isak tangis ibu (Dewi Kunti) dan keempat saudaranya (Puntadewa, Arjuna, Nakula, dan Sadewa). Bima tidak diizinkan pergi ke Samudera Minangkabau. Akan tetapi

tekad Bima telah membaja, sehingga dengan ke-linciahannya ibu dan keempat saudaranya berhasil ditinggalkan.

Bima setelah tiba di tepi Samudera Minangkabau merasa was-was melihat keganasan gelombang samudera. Akan tetapi dengan tekad yang telah membaja ia segera menceburkan diri ke dalam lautan. Tubuh Bima yang menyelam ke dasar laut segera disambut oleh seekor ular raksasa bernama *Nemburnawa*. Terjadi perkelahian sengit, yang akhirnya Bima dapat meraih kepala Naga Nemburnawa, merobek mulutnya, dan dengan ketajaman kuku *pancanaka* berhasil membunuhnya. Pasca kematian naga, Bima tidak sadarkan diri. Di alam bawah sadar inilah Bima bertemu dengan sesosok anak kerdil mirip dengan dirinya, yang mengaku bernama Dewaruci. Bima mendapatkan kebahagiaan luar biasa di hadapan Dewaruci. Pada saat inilah Bima memperoleh air kehidupan yang disebut *banyu suci perwitasari*, sebagai simbol jalan menuju kesempurnaan hidup. Setelah mendapat wejangan dari Dewaruci, Bima tersadarkan diri, kemudian segera meninggalkan Samudera Minangkabau. Dalam hal ini Bima tidak langsung pulang ke Amarta, tetapi kembali menghadap kepada Drona untuk memberitahukan keberhasilannya mendapatkan ‘ilmu kesempurnaan hidup’.

Lakon *Dewaruci* dalam bentuk cerita pewayangan telah ada sejak abad XVI, yakni pada masa-masa terakhir Kerajaan Majapahit. Cerita ini semula berjudul *Nawaruci* atau *Awaruci*, berbentuk prosa (*gancaran*) berbahasa Jawa Tengahan. Nama pengarangnya tidak diketahui, hanya dilihat dari bahasanya dapat ditentukan bahwa kitab itu ditulis pada menjelang runtuhnya Kerajaan Majapahit (Tjabang Bagian Bahasa, 1954: 5).

Berbeda dengan keterangan Tjabang Bagian Bahasa, Poerbatjaraka menyebutkan bahwa kitab *Dewaruci* yang tertua, berjudul *Nawaruci*, berbentuk prosa liris (*tembang*). Jenis tembangnya tidak jelas, tetapi bentuknya adalah *sekar ageng* yang sudah tidak terikat oleh *guru lagu* (huruf vokal pada akhir setiap baris). Sebagai contoh, berikut ini adalah bait pertama yang berbentuk *sekar ageng*.

Soré kala tiba nglalu, sahira saking nagara // manuk dokan lawan darès, manamber lwir ananggehi // titis sunya tengah wèngi, mustika munya genéya // sawang awarahèng pati, -nika durgamaning awan // rawa désa kalintangan, dènira sang anirbaya // anut ujungikang wukir; lumampah maliwat awan (Poerbatjaraka 1964:70).

Artinya:

Waktu senja, berangkat dari kota kerajaan // burung beluk dan dares, menyambar seperti merintangi // sunyi senyap tengah malam, rijal berbunyi di barat-daya // marabahaya di jalan seolah-olah menunjukkan kematian Sang Bhima // rawa desa dilewati oleh Sang Bhima tanpa perasaan takut // mendaki gunung, berjalan melewati jalan.

Poerbatjaraka (1964: 71) tidak dapat memastikan nama pengarang dan masa penulisannya; hanya ditinjau dari bahasa yang digunakan serta bentuk tembangnya yang sudah tidak terikat oleh *guru lagu*, dapat dipastikan ditulis pada masa-masa terakhir atau menjelang runtuhnya Kerajaan Majapahit.

Menurut Tan Khoen Swie, cerita *Dewaruci* dikarang oleh Mpu Widayaka di Negeri Mamenang, yang pada masa muda bernama Jaka Sangkala. Ia adalah anak Empu Anggajali, sedangkan ibunya berasal dari Negeri Najran di Tanah Arab. Mpu Widayaka selanjutnya lebih dikenal dengan sebutan Aji Saka (Swie, 1929: 1). Akan tetapi keterangan ini perlu diragukan kebenarannya, karena nama Mpu Anggajali atau Aji Saka tidak pernah disebut di dalam berbagai data sejarah; nama itu hanya terungkap dalam *Babad Tanah Jawi* yang tidak diketahui nama pengarangnya dan *Pustaka Raja Purwa* karangan R.Ng. Ranggawarsita.

S.P. Adhikara menyebutkan bahwa pengarang kitab *Nawaruci* adalah Empu Syiwamurti (1500 -1613), yang hidup pada masa-masa akhir pemerintahan Majapahit (Adhikara, 1984: 10). Keterangan ini pun perlu diragukan, sebab Adhikara tidak menunjukkan referensi atau bahan rujukan yang dapat diandalkan kebenarannya.

Bermula dari kitab *Nawaruci*, kemudian muncul cerita *Dewaruci* dengan berbagai versi atau *sanggit*, antara lain:

1. *Serat Dewaruci*, berbentuk prosa, ditulis oleh Kyai Yasadipura I, dengan kronogram atau *candra sangkala* berbunyi “*Pawaka Ro Wiku Raja*,” menunjukkan tahun 1723 Jawa atau 1801 Masehi.
2. *Serat Dewaruci*, berbentuk *sekar ageng*, yang juga ditulis oleh Kyai Yasadipura I, dengan *candra sangkala* berbunyi “*Maletiking Dahana Goraning Rat*,” menunjukkan tahun 1730 Jawa atau 1808 Masehi. *Serat Dewaruci* ini dimungkinkan merupakan penulisan ulang dari *Serat Dewaruci sekar macapat*, yang juga ditulis oleh Kyai Yasadipura I. Ciri *Serat Dewaruci sekar ageng* pada permulaan tembangnya berbunyi: “*Nihan karananiran doning ulun rumancaènèng sotanirang kata diwya, ri lagu mageng, mamrih mardawa prangnya rikang manah, lalu saniskara, juwet, silarjèng tuwuh anané ri kaanan jati . . .*” (Poerbatjaraka, 1964: 140–141).
Buku ini diterbitkan oleh M.Ng. Kramapawira pada tahun 1870, 1873, dan 1880 tanpa menyebut nama pengarang aslinya (Tjbang Bagian Bahasa, 1954: 11).
3. *Serat Dewaruci*, berbentuk *sekar ageng*, tulisan Kyai Yasadipura II atas perintah Susuhunan Paku Buwana V pada waktu masih menjadi putra mahkota. Ciri *Serat Dewaruci sekar ageng* tulisan Kyai Yasadipura II pada permulaan tembangnya berbunyi: “*Nihan doning ulun, seka-ri agnyaning sang narpatmajèng jawi, rikanang mandhirènèng prajèng Surakarta mangung rèh Bima-suci, mamrih mardawèng tyas . . .*”
Buku ini pada tahun 1922 diterbitkan oleh M.Ng. Mangunwijaya, diberi pengantar bahwa semula Kitab *Dewaruci* berbentuk *sekar ageng*, berbahasa Jawa Kuna, dikarang oleh Empu Widayaka atau Aji Saka (Poerbatjaraka, 1964: 141–142).
4. *Serat Dewaruci Jarwa*, berbentuk prosa, berbahasa Jawa Baru, ditulis oleh R. Tanaya, tidak disebutkan tahun penulisannya (Tjbang Bagian Bahasa, 1954: 11).
5. *Serat Dewaruci Kidung*, berbentuk *sekar macapat*, berbahasa Jawa Baru, ditulis oleh R. Tanaya, diterbitkan pada tahun 1962. Ciri *Serat Dewaruci Kidung* ini pada permulaan tembangnya (*Dhandhanggula*) berbunyi: “*Arya Séna duk puruhita ring, Dhang Hyang Druha kinèn ngulatana, toya ingkang nucèkaké, marang*

sariranipun, Wrekudara mantuk wewarti, marang Nagri Ngamarta . . .” (Tanojo, 1962: 5).

Cerita *Dewaruci* mengandung nilai falsafi yang sangat dalam, karena menggambarkan seorang kesatria (Bima) yang dengan kemauan keras mencari jalan sebaik-baiknya yang dapat membawa manusia pada kebahagiaan yang kekal di surga. Dalam usahanya mencapai cita-cita itu ia menjumpai bermacam-macam kesulitan, tetapi berkat ketabahan hatinya yang disertai dengan kemauan pantang menyerah akhirnya ia dapat mencapai cita-citanya. Ia tidak hanya menerima petunjuk-petunjuk tentang kehidupan di dunia yang fana ini, tetapi ia juga memperoleh wejangan mengenai dunia yang baka serta tentang caranya dapat masuk ke surga.

Lakon *Dewaruci* mempunyai bermacam-macam *sanggit* atau versi. Dalam kitab *Nawaruci* yang berbentuk prosa dan berbahasa Jawa Tengahan, disebutkan bahwa dalam upaya mencari ‘air kehidupan’ Bima melampaui tiga peristiwa penting. *Pertama*, ia disuruh oleh Drona untuk masuk ke dalam Sumur Dorangga. Di sini Bima bertemu sepasang ular, dan setelah dibunuhnya kemudian berubah wujud menjadi sepasang dewa-dewi. *Kedua*, Bima disuruh mencarinya ke padang Andadawa. Di sini Bima bertemu dengan raksasa Indrabahu. Setelah raksasa mati di tangan Bima kemudian kembali ke wujud semula sebagai Batara Indra. *Ketiga*, Bima disuruh mencari ke laut garam. Di sini ia bertemu dengan Sang Nawaruci atau Awaruci, yang juga bernama Acintya. Bima setelah mendapat wejangan kemudian disuruh mencari air suci yang disebut *Kamandalu* (air kehidupan para dewa). Dalam perjalanan itu Bima diganti nama Awirota, dan karena pertolongan Nawaruci, Bima meskipun mengalami bermacam-macam tantangan tetapi akhirnya berhasil mendapatkan *Kamandalu*. Meskipun demikian, Drona tidak menganggap *Kamandalu* sebagai air suci, sehingga memancing kemarahan Nawaruci. Drona kemudian dilempar ke samudera tetapi dapat diselamatkan oleh Bima. Pada bagian terakhir kitab ini menceritakan Bima bertapa. Ia berkali-kali dipanggil oleh Batara Guru tetapi tidak mau menghadap. Mereka saling mengutuk, Batara Guru kalah kemudian ingin melebur Kerajaan Amarta. Rencana itu tidak jadi dilakukan karena Bima membebaskan Batara Guru

dari kutukannya. Dalam kitab *Nawaruci* ini disebutkan bahwa kepergian Bima ke mana-mana selalu diikuti oleh dua orang abdi setia tetapi tidak disebutkan namanya (Tjabang Bagian Bahasa, 1954: 9–10).

Kitab *Dewaruci* berbentuk *sekar ageng* dan berbahasa Jawa Tengahan menyebutkan bahwa usaha Pendeta Drona untuk membunuh Bima hanya sekali, yakni Bima disuruh mencari *Tirta Pawitra* ke dalam samudera. Bima setelah tiba di tengah samudera dihadang oleh seekor naga bernama Nabatmawa. Mereka terjadi perkelahian sengit yang akhirnya naga mati di tangan Bima. Selanjutnya Bima sampai di suatu pulau di tengah samudera dan bertemu dengan Dewaruci. Mereka terjadi perdebatan sesaat, kemudian Bima disuruh masuk ke rahim Dewaruci. Bima di dalam rahim Dewaruci melihat berbagai macam wujud, kemudian mendapat wejangan dari Dewaruci. Alur cerita ini hanya sampai di sini, tidak ada kelanjutannya (Poerbatjaraka, 1964: 69–70).

Sanggit cerita *Serat Dewaruci*, baik tulisan Kyai Yasadipura I maupun Kyai Yasadipura II tidak ada perbedaan yang mencolok. Tokoh utama dalam cerita ini adalah Bima, Bratasena, atau Wrekodara. Ada dua macam usaha Drona untuk membunuh Bima, yaitu disuruh ke Gunung Candramuka dan Samudera Minangkabau. Cerita ini diawali dari Bima berpamitan kepada Drona untuk mencari *Tirta Marta* dan berakhir dengan pertemuan Bima dengan Dewaruci (Poerbatjaraka, 1964: 142).

Serat Dewaruci Jarwa tulisan R. Tanaya, berbentuk prosa dan berbahasa Jawa Baru, menyebutkan bahwa usaha Drona untuk membunuh Bima dilakukan hingga tiga kali. *Pertama*, Pendeta Drona menyuruh Aswatama, anaknya, untuk memanggil Bima. Setelah Bima menghadap kemudian disuruh mencari *Tirta Pawitra* ke Gunung Candramuka atau Rebabu. Setibanya di situ Bima bertemu dengan dua raksasa bernama Rukmuka dan Rukmakala; terjadi perkelahian. *Kedua*, raksasa kalah kemudian berubah wujud menjadi Batara Indra dan Batara Bayu. *Kedua*, Bima disuruh mencari *Tirta Pawitra* ke Hutan Palasara, tepatnya di Gua Sigrangga. Setibanya di gua Bima disambut oleh naga raksasa, yang setelah dikalahkan kemudian berubah wujud menjadi Batari Maheswari. Bima kembali menemui

Drona untuk menanyakan tempat *Tirta Pawitra* yang sesungguhnya. *Ketiga*, Bima disuruh mencarinya ke Laut Selatan. Bima sebelum terjun ke laut, terlebih dahulu pulang ke Amarta untuk meminta izin kepada keempat saudara dan istrinya yang bernama Arimbi. Bima setelah terjun ke laut bertemu dengan Dewaruci. Disebutkan bahwa Dewaruci adalah seorang nabi utusan Sang Maha Pencipta yang bernama Sang *Marbudyèngrat* Nabi Kilir dan berdiam di sari serasa air. Ia diutus untuk menjemput kedatangan Bima dan memberikan wejangan seperlunya. Untuk mempertebal kepercayaan Bima kepadanya, Dewaruci menceritakan silsilah Bima secara panjang lebar (Tjabang Bagian Bahasa, 1954: 11–12).

Serat Dewaruci Kidung tulisan R. Tanaya, berbentuk *sekar macapat* dan berbahasa Jawa Baru. Berbeda dengan *Serat Dewaruci Jarwa*, usaha Drona untuk membunuh Bima hanya dilakukan dua kali. *Pertama*, Bima disuruh mencari *Tirta Ening*, *Tirta Suci*, *Tirta Nirmala*, *Toya Di* atau *Tirta Maya* ke Gunung Candramuka di lembah Gunung Gandawadana. Bima bertemu dengan dua raksasa bernama Rukmuka dan Rukmakala; terjadi perkelahian. *Kedua*, raksasa kalah kemudian berubah wujud menjadi Batara Indra dan Batara Bayu. Karena Bima tidak mendapatkan air suci yang dicari, maka ia kembali menghadap kepada Drona. *Kedua*, Bima disuruh mencarinya ke dasar samudera. Ia sebelum berangkat ke dasar samudera, terlebih dahulu pulang ke Amarta untuk berpamitan kepada saudara-saudaranya. Bima setelah terjun ke laut, disambut oleh seekor naga, terjadi perkelahian dan naga mati di tangan Bima. Selanjutnya Bima bertemu dengan Dewaruci, kemudian diberi wejangan tentang ‘ilmu kesempurnaan hidup’ (Tanojo, 1962: 5–35).

Menurut Priyahutama, cerita *Dewaruci* banyak mendapat pengaruh dari kesastraan Persia dan India. Selanjutnya kisah tentang ketaatan murid terhadap guru itu banyak sekali terdapat dalam cerita-cerita Jawa dan Hindu. Hal ini juga mengenai masuknya sesuatu makhluk ke dalam barang-barang yang menurut pandangan biasa tidak mungkin untuk dimasukinya, misalnya perut, subang, cincin, kundai, dan sebagainya. Istimewa mengenai masuk ke dalam perut untuk mengetahui keadaan dunia, terdapat juga di antaranya dalam kitab *Wanaparwa*, bagian *Mahabharata*. Dengan keterangan tersebut,

maka dapat dikatakan bahwa cerita *Dewaruci* itu sungguh-sungguh cerita asli Indonesia (Jawa), dikarang oleh sarjana Indonesia, hanya saja mendapat pengaruh dari luar, terutama pengaruh Hindu (Tjabang Bagian Bahasa, 1954: 13).

Lakon *Dewaruci* di kalangan pedalangan Jawa dikategorikan sebagai *lakon lebet*, yakni jenis lakon yang di dalamnya terdapat peristiwa penting berupa wejangan tentang kesempurnaan hidup (*kasampurnaning dumadi*). Isi wejangan yang disampaikan Dewa Ruci kepada Bima dalam *pakeliran* masing-masing dalang berbeda; bergantung pada bekal dan pemahaman dalang terhadap hakikat kehidupan serta pendalaman agama atau kepercayaan yang dianut. Wejangan *Dewaruci* kepada Bima ini ada yang menyebutnya *ngèlmu kasampurnaning urip, sastra cetha paripurnèng wangsit lebur papan tanpa tulis*, bahkan ada juga yang menyebut *sastra jéndra hayuningrat pangruwat barang sakalir*.

Lakon Dewaruci dalam Desain Batik

Cerita *Dewaruci* yang telah dipaparkan di atas mengandung tema: "Usaha seseorang yang didasari oleh ketekunan dan semangat membaja akan dapat mengantarkan keberhasilan atas cita-citanya." Berdasarkan inti cerita tersebut, desain motif batik wayang *Dewaruci* dalam penelitian ini dibuat menjadi enam adegan, meliputi: (1) adegan Bima berguru kepada Pendeta Drona; (2) adegan Bima dicegah oleh Anoman; (3) adegan Bima berperang dengan Rukmuka dan Rukmakala; (4) adegan Bima dicegah oleh Kunti dan keempat Pandawa yang lain; (5) adegan Bima berperang dengan Naga Nemburnawa; dan (6) adegan Bima bertemu dengan Dewaruci.

Sebuah produk batik yang berupa satu kain panjang yang biasanya difungsikan untuk *jarik* atau *nyamping* (semacam kain sarung bagi orang Jawa) dalam proses pembuatannya selalu melalui tahapan desain atau perancangan motif. Berbicara tentang desain batik tidak terlepas dari beberapa istilah, seperti: motif, pola, dan ragam hias. Beberapa istilah tersebut mempunyai kemiripan arti meskipun pada dasarnya berbeda. Istilah motif sering disamakan dengan pola atau corak, meskipun hal ini berbeda. Motif adalah bagian terkecil dari pola, misalnya motif *truntum* dan *kembang pépé* termasuk dalam pola *ceplok*, sedangkan motif *parangrusak* dan

pring sedhapur termasuk dalam pola *parang* atau *lèrèng* (Susanto, 1980: 215-227).

Masyarakat awam memandang bahwa tekstil motif batik merupakan batik, hal ini sangat perlu untuk diluruskan karena batasan atau definisi batik adalah proses atau teknik rintang yang menggunakan lilin panas (*malam*) atau *wax resist*. Peralatan yang digunakan untuk menorehkan atau memindahkan lilin panas tersebut akan menunjukkan jenis batiknya. Sebagai contoh, batik yang dibuat menggunakan alat *canthing* disebut batik tulis. Batik yang dibuat dengan alat cap (*canthing cap*) disebut batik cap. Demikian halnya dengan batik yang dibuat dengan peralatan lukis seperti kuas, biasa disebut dengan batik lukis. Dengan demikian masyarakat akan paham dan dapat membedakan antara batik dan tekstil motif batik yang *notabene* merupakan *sablon* atau cetak saring.

Ditinjau dari sudut pembatikan, sejak zaman penjajahan Belanda, batik dikelompokkan menjadi dua kelompok besar, yaitu batik *vorstenlanden* dan batik *pepesisir* (Djoemena, 1990: 7-9). Batik *vorstenlanden* adalah batik yang berasal atau yang dibuat dari daerah Sala (Surakarta) dan Yogya (Yogyakarta). *Vorstenlanden* adalah nama lain dari daerah kerajaan, dan pada masa penjajahan Belanda, Sala dan Yogya merupakan daerah kerajaan. Adapun yang dimaksud dengan batik *pepesisir* adalah batik yang dikerjakan atau dibuat di luar daerah Sala dan Yogya. Istilah *pepesisir* dalam pembagian kelompok ini tidak menunjukkan letak geografis daerah, tetapi berdasarkan pada beberapa kesamaan dalam hal ragam hias dan warnanya. Boleh jadi daerah yang secara geografis tidak berada di tepi pantai tetapi batiknya tergolong sebagai batik *pepesisir*, misalnya batik Banyumas dan Garut. Ciri-ciri yang membedakan antara batik *vorstenlanden* dan batik *pepesisir* antara lain sebagai berikut. Pertama, batik *vorstenlanden* atau batik Sala - Yogya mempunyai ragam hias yang bersifat simbolis berlatarkan kebudayaan Hindu-Budha di Jawa; sedangkan batik *pepesisir* ragam hiasnya bersifat *naturalis* serta pengaruh kebudayaan asing tampak sangat dominan. Kedua, dalam hal pewarnaan batik di Sala dan Yogya hanya dikenal empat warna tradisi, yaitu cokelat (*soga*), biru (*wedel*), hitam (*kelengan* atau campuran biru dengan cokelat), dan putih yang merupakan warna dasar kain. Untuk pewarnaan pada batik *pepesisir* lebih kaya warna.

Berdasarkan penggambaran motif atau ragam hias, batik Jawa dalam hal ini batik Sala dan Yogya masih sangat kuat mendapat pengaruh budaya Hindu atau Budha. Penggambaran berbagai bentuk ragam hias yang divisualisasikan dalam motif batik penuh dengan lambang atau simbol. Keyakinan akan dunia bawah, dunia tengah, dan dunia atas disimbolkan dengan memvisualkan berbagai binatang yang hidup di alam atau habitatnya. Sebagai contoh, untuk melambangkan dunia atas divisualisasikan dalam bentuk burung, sedangkan untuk melambangkan dunia bawah divisualisasikan dalam bentuk ular. Dari sisi penggambarannya pun telah menggunakan stilasi dan abstraksi objek.

Dari berbagai desain motif batik yang ada, salah satunya adalah desain motif yang mengambil tokoh pewayangan. Masyarakat Jawa khususnya daerah Sala dan Yogya sudah sangat akrab dengan dunia pewayangan. Cerita dalam dunia pewayangan merupakan fragmentasi dari cerita yang ada pada kitab *Mahabharata* dan *Ramayana*. Karakter tokoh-tokoh tertentu dalam dunia pewayangan oleh masyarakat Sala dan Yogya sudah menjadi semacam idola atau tokoh panutan mereka. Simbol-simbol serta karakter tokoh yang ada dalam dunia nyata kadang juga disetarakan dengan tokoh pewayangan. Motif yang muncul dalam kain batik pun tidak jauh berbeda, seperti figur Bima atau Werkudara sebagai lambang kejujuran, keikhlasan, dan kepatuhan seseorang kepada orang tua atau guru. Tokoh *panakawan* seperti Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong menjadi simbol rakyat jelata.

Berdasarkan identifikasi motif tokoh wayang yang ada pada batik rakyat di eks-Karesidenan Surakarta, terbukti bahwa sangat sedikit batik yang mengangkat wayang sebagai sumber ide pengembangan motifnya. Jika ada, masih sangat terbatas pada tokoh-tokoh tertentu yang ditampilkan secara mandiri, seperti: Baladewa, Kresna, Bima, Arjuna, dan Srikandi. Penggambaran atau visualisasinya pun masih mengacu pada visualisasi wayang kulit purwa dengan beberapa penyederhanaan bentuk. Berangkat dari fenomena inilah maka desain batik yang mengambil sumber ide dari wayang kulit purwa dikembangkan. Pengembangan yang dilakukan dengan mengangkat beberapa adegan dalam cerita *Dewaruci*.

Visualisasi tokoh-tokoh yang muncul dalam cerita *Dewaruci* dibuat sedemikian rupa dengan menggabungkan antara karakter wayang kulit dan karakter manusia. Cerita ini terbagi menjadi enam adegan. Masing-masing adegan menggambarkan serangkaian cerita yang mewakili inti dari peristiwa yang dialami oleh tokoh utama dalam cerita tersebut yakni Bima. Setelah sketsa motif dibuat, kemudian dibesarkan skala dan proporsi rancangan motifnya untuk disesuaikan dengan tubuh orang dewasa. Setelah dirasa sesuai, maka kain siap untuk dipola atau digambar sesuai adegan dalam visualisasi cerita *Dewaruci*. Pola dalam pemindahan pada kain dapat dilakukan dengan dua cara. *Pertama*, penggambaran motif pada kain yang sudah dipecah pola. Artinya, desain atau rancangan motif tersebut sudah dipersiapkan untuk bagian-bagian tertentu, seperti untuk bagian depan, belakang, kerah, lengan, saku, atau bagian-bagian lain yang diinginkan. Teknik atau cara ini lebih sempurna, mengingat skala proporsi dalam pembuatan motif sudah direncanakan dan diupayakan untuk mengisi bidang-bidang tertentu. *Kedua*, penggambaran kain pada kain panjang dengan sistem *repeat* atau pengulangan adegan untuk satu lembar kain, sehingga untuk menggambarkan enam adegan dibutuhkan enam kain panjang.

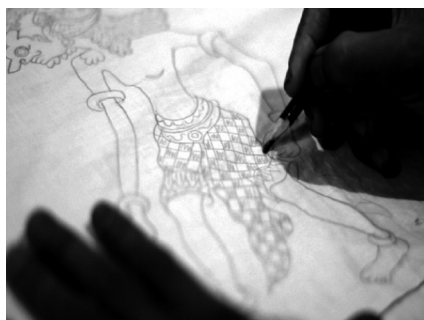
Visualisasi penggambaran adegan *Dewaruci* digunakan sebagai ornamen utama, sedangkan ornamen pengisi bidang atau ornamen tambahan diambil dari motif *isèn* yang berupa titik-titik (*cecek pitu*) yang menyebar dan dikombinasi dengan *cecek* atau titik-titik yang menyebar. Di samping itu juga ada beberapa adegan yang ornamen pengisinya diambilkan dari motif klasik seperti *wahyu tumurun*.

Perlu diketahui bahwa menurut unsur-unsurnya, visualisasi atau penggambaran motif batik dibedakan menjadi dua bagian utama, yaitu ornamen motif batik dan *isèn* motif batik. Ornamen motif batik dibedakan lagi menjadi ornamen utama dan ornamen pengisi bidang atau ornamen tambahan. Ornamen utama adalah suatu ragam hias yang menentukan motif tersebut. Pada umumnya ornamen utama memiliki makna simbol sesuai yang digambarkan. Dalam hal penyusunan, motif utama pun disesuaikan dengan pusat perhatian (*central of interest*) dari sebuah rancangan motif. Adapun ornamen tambahan biasanya tidak memiliki arti

khusus dalam penggambarannya. Keberadaan ornamen tambahan atau ornamen pengisi berfungsi sebagai pengisi ruang atau bidang yang kosong.

Proses Pembuatan Batik

Proses pembuatan batik secara garis besar dibagi menjadi empat tahapan, yaitu *mola*, *mbatik*, *nyelup*, dan *nglorod*. *Mola* atau *nyorèk* adalah tahapan pertama setelah desain motif ditentukan atau dibuat. Kegiatan ini biasanya dilakukan oleh tukang pola yang sekaligus sebagai desainer motif atau juga sebagai tukang gambar. *Mola* merupakan kegiatan memindahkan desain motif yang sudah disetujui untuk digambar (Jawa: *diblak*) pada kain mori dengan menggunakan pensil. Kegiatan *mola* ini biasanya dilakukan di atas meja pola dari kaca yang terdapat lampu penerangan (*neon/TL*) dari bawah sehingga memudahkan untuk menjiplak gambar.



Gambar 1. *Mola* pada kain mori dengan menggunakan pensil (Sumber: Dokumen foto Sugeng Nugroho).

Setelah dipola kemudian kain diserahkan kepada para pembatik untuk *dingèngrèngi* atau *dilakari* dan juga *ditémboki*. Kegiatan ini merupakan tahap kedua setelah *mola*, yaitu tahap pembatikan. Pada tahap pembatikan sangat dibutuhkan ketelatenan dan keahlian dalam menorehkan lilin panas atau *malam* melalui alat yang disebut *canthing*. Kegiatan atau tahapan ini merupakan tahapan yang paling lama di antara tahapan-tahapan lain dalam pembuatan batik. Dalam pengerjaan biasanya dapat mencapai tiga minggu untuk satu potong kain, bahkan ada yang sampai satu bulan; bergantung dari sisi kerumitan motif. Untuk motif yang sederhana biasanya satu minggu sudah selesai dan bisa masuk pada tahap selanjutnya. Kegiatan ini menjadi standar atau tolok ukur harga dari sebuah kain batik, karena tingkat kehalusan dalam *menyanthing* merupakan nilai tersendiri dari sebuah karya batik. Pembatikan merupakan inti dari proses pembuatan batik, karena

tahapan ini merupakan tahapan untuk menutupi bagian-bagian yang dikehendaki tidak terkena warna dengan menggunakan *malam* atau lilin panas.

Tahap selanjutnya yang tidak kalah penting dan mempunyai peran sangat besar terkait dengan hasil akhir sebuah karya batik adalah *nyelup*. *Nyelup* atau tahap pencelupan ini identik dengan pewarnaan, karena kain yang sudah dibatik dicelupkan pada larutan atau zat pewarna kain. Zat warna kain secara garis besar dibedakan menjadi dua, yaitu zat warna sintetis dan zat warna alam. Zat warna sintetis yang biasa digunakan dalam proses pencelupan ini adalah *naphtol*, *remasol*, dan *indigosol*. Untuk pewarnaan yang menggunakan zat warna sintetis ini semua diproses secara dingin. Untuk *nyelup* biasanya banyak menggunakan *naphtol*, sedangkan untuk *tolèt* yakni teknik pewarnaan yang dioleskan dengan kuas biasanya menggunakan *remasol* dan *indigosol*.



Gambar 2. *Mbathik* di atas kain yang telah berpola (Sumber: Dokumen foto Sugeng Nugroho).

Zat warna *naphtol* tergolong pada zat warna yang bereaksi membentuk gugusan warna ketika bertemu dengan *garam diazonium*. Artinya, dalam proses pewarnaan yang menggunakan zat warna ini larutan *garam diazonium* berfungsi sebagai pengembang warna sekaligus mengunci warna atau *fixatornya*. Zat pewarna ini sangat baik untuk mencelup atau mewarnai bahan tekstil yang terbuat dari katun, rayon atau serat alam lainnya. Demikian juga dengan *remasol* maupun *indigosol*, hanya *fixasinya* masing-masing pewarna berbeda. Untuk *remasol* menggunakan *waterglass*, sedangkan untuk *indigosol* menggunakan larutan *asam/cuka*.

Zat warna alami biasanya menggunakan daun *nila* atau *tarum*, *tom* atau *indigofera* untuk warna

wedel atau biru. Untuk obat bantu atau *fixasinya* menggunakan larutan tunjung dan kapur. Untuk warna cokelat atau *soga* biasanya digunakan kulit pohon *tegeran*, *soga tingi* atau *jambal*, dengan campuran obat bantu tunjung dan kapur. Untuk zat warna alam pada prinsipnya semua tanaman mempunyai pigmen pembawa warna, seperti daun mangga, daun jati, dan kunir, hanya permasalahannya pada penguncinya harus sesuai dengan karakter pigmen pembawa warnanya.



Gambar 3. *Nyelup*, untuk memberikan warna tertentu pada kain yang sudah dibatik (Sumber: Dokumen Foto Sugeng Nugroho).

Tahapan yang terakhir setelah diwarnai adalah *nglorod*, yaitu tahapan untuk membersihkan kain dari *malam* yang menempel. Prinsip dari proses ini adalah menghilangkan malam yang menempel pada kain. Tekniknya biasanya kain direbus pada air yang mendidih yang sudah dicampur dengan *soda abu*. Fungsi dari *soda abu* ini adalah untuk memudahkan dalam proses pelepasan *malam* yang menempel pada kain.



Gambar 4. *Nolèt*, untuk memberikan warna tertentu pada kain yang sudah dibatik (Sumber: Dokumen Foto Sugeng Nugroho).

Pada proses pembatikan desain motif wayang pada prinsipnya tahapan-tahapan tersebut sudah tentu dilalui, hanya pada pewarnaan atau tahapan pencelupan dalam adegan pertemuan Bima dengan Dewaruci digunakan teknik kombinasi antara zat warna alam dan sintetis. Di samping itu juga pada adegan perkelahian Bima dengan Naga Nemburnawa digunakan teknik *tolèt* dengan warna biru *remasol*.

Tawaran desain motif yang memvisualisasikan adegan-adegan yang terekam dalam cerita *Dewaruci* diharapkan mampu menginspirasi masyarakat yang secara simbol mengangkat pelajaran yang sangat dalam tentang sebuah keikhlasan dan bakti seseorang kepada gurunya, meskipun sebenarnya guru tersebut berupaya untuk mencelakakan sang murid.

KESIMPULAN

Batik Jawa mempunyai motif yang berbeda-beda. Perbedaan motif ini biasa terjadi karena motif-motif itu mempunyai makna; bukan hanya sebuah gambar melainkan mengandung makna yang mereka dapat dari leluhur mereka. Demikian juga bentuk tokoh-tokoh wayang kulit purwa di Jawa yang ekspresif dekoratif, tidak sekedar mengandung nilai-nilai estetis yang bersifat klasik, tetapi juga mengandung nilai-nilai filosofis. Oleh karena itu, desain wayang yang diterapkan dalam berbagai motif batik pada penelitian ini tidak sembarang tokoh wayang, tetapi dipilih tokoh-tokoh wayang yang pantas menjadi bahan perenungan masyarakat. Juga tokoh-tokoh wayang yang digambarkan tidak berupa tokoh mandiri yang terlepas dari konteks cerita, tetapi tokoh-tokoh wayang yang tampil dalam lakon *Dewaruci*. Hal ini dimaksudkan untuk memberikan pemahaman kepada masyarakat, bahwa karakter tokoh-tokoh wayang tidak bersifat 'hitam-putih', tetapi bersifat kontekstual, yakni bergantung pada konteks ceritanya.

DAFTAR RUJUKAN

- Adhikara, S.P. (1984), *Unio Mystica Bima: Analisis Cerita Bimasuci Jasadipoera I*, Institut Teknologi Bandung, Bandung.
- Djoemena, Nian S. (1990), *Batik dan Mitra*, Djambatan, Jakarta.

_____. (1990), *Ungkapan Sehelai Batik, Its Mistery and Meaning*, Djambatan, Jakarta.

Haryono, Timbul. (2008), *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni*, ISI Press. Surakarta.

Iswara, Helen, dkk. (2011), *Batik Pesisir Pusaka Indonesia Koleksi Hartono Sumarsono*. Kepustakaan Populer Gramedia, Jakarta.

Mulyono, Sri. (1982), *Wayang: Asal-usul, Filsafat, dan Masa depannya*, Gunung Agung, Jakarta.

_____. (1983), *Simbolisme dan Mistikisme dalam Wayang: Sebuah Tinjauan Filosofis*. Gunung Agung, Jakarta.

Poerbatjaraka, R.M.Ng. (1964), *Kapustakan Djawi*, Djambatan, Djakarta.

Ramelan, Tumbu. (2010), *The 20th Century Batik Masterpieces*, KR Communications, Jakarta.

Sewan Susanto, S.K. (1973), *Seni Kerajinan Batik Indonesia*, Balai Penelitian Batik dan Kerajinan Lembaga Penelitian dan Pendidikan Industri, Departemen Perindustrian RI. Yogyakarta.

Soedarso Sp. (1986), *Wanda: Suatu Studi tentang Resep Pembuatan Wanda-wanda Wayang Kulit Purwa dan Hubungannya dengan Presentasi Realistik*, Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Direktorat Jenderal Kebudayaan, Depdikbud, Yogyakarta.

Tan Khoen Swie. (1929), *Nawarutji*, Tan Khoen Swie, Kediri.

Tanojo, R. (1962), *Serat Dewarutji Kidung*. Toko Buku Peladjar. Sala.

Tirta, Iwan. (2009), *Batik Sebuah Lakon*, PT. Gaya Favorit Press, Jakarta.

Tjabang Bagian Bahasa. (1954), *Kitab Dewarutji*, Disadur dan diindonesiakan oleh Tjabang Bagian Bahasa Djawatan Kebudayaan Kementerian Pendidikan, Pengajaran, dan Kebudayaan di Jogjakarta.

Veldhuisen, Harmen C. (1993), *Batik Belanda 1840–1940*, Gaya Favorit Press, Jakarta.

Wahono, dkk. (2004), *Gaya Ragam Hias Batik: Tinjauan Makna dan Simbol*, Pemerintah Daerah Provinsi Jawa Tengah, Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Museum Jawa Tengah “Ronggowarsito.” Semarang.