



# PROCEEDING

SIMPOSIUM INTERNASIONAL  
BUSANA DAN PERADABAN DI  
KERATON YOGYAKARTA

Yogyakarta, 9th - 10th March 2020





## **SAMBUTAN KETUA PANITIA**

Simposium Internasional Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta

# Sambutan Ketua Panitia

*Assalamu 'alaikum warrahmatullohi wabarakatuh.*

Salam sejahtera untuk kita semua.

**Y**ang terhormat Ngarso Dalem Sri Sultan Hamengku Buwono X beserta Gusti Kanjeng Ratu Hemas, Yang terhormat Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aryo Pakualam X beserta Gusti Putri, Bapak dan Ibu tamu undangan, pembicara, moderator, serta hadirin sekalian yang berbahagia.

Dalam rangka Mangayubagya Tingalan Jumenengan Dalem Sri Sultan Hamengku Buwono X, tahun 2019 lalu Keraton Yogyakarta mengadakan simposium internasional budaya jawa yang pertama. Hal tersebut juga dalam rangka menyambut diserahkannya 75 manuskrip dalam bentuk digital yang naskah aslinya tersimpan di Inggris sejak ratusan tahun lamanya. Tentu saja, dalam naskah-naskah tersebut tersimpan berbagai ilmu pengetahuan, kekayaan budaya, dan catatan-catatan penting mewarnai perjalanan Keraton Yogyakarta. Dengan harapan agar ilmu pengetahuan dan kekayaan budaya tersebut dapat dipahami oleh generasi saat ini, maka ruang-ruang diskusi dan penelitian akademis terkait Budaya Jawa dan Keraton Yogyakarta harus dibuka.

Puji syukur kita panjatkan kepada Tuhan Yang Maha Esa, bahwa pada tahun 2020 ini, kita dapat dipertemukan kembali dalam acara Simposium Internasional Budaya Jawa: Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta.

*Ajining Raga Gumantung Saka ing Busana, Ajining Diri Gumantung Saka ing Lati.* Demikian pepatah Jawa yang mengindikasikan bahwa busana memiliki peran penting terhadap tubuh kita. Bukan hanya melindungi wujud jasmani, dalam perjalannya, busana juga menjadi media identifikasi terhadap gender, profesi, kekuasaan, dan tata nilai yang menguatkan identitas.

Keraton Yogyakarta, sebagai pusat kebudayaan Jawa, sarat akan pembelajaran yang mendukung suatu peradaban. Melalui busana kita dapat melihat identitas Mataraman yang dilestarikan oleh pendiri Yogyakarta, Pangeran Mangkubumi, melalui Perjanjian

Jatisari. Pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono V – VIII kita dapat melihat adanya pengaruh budaya dari Eropa, China, atau penjuru dunia lainnya yang mewarnai busana seni pertunjukan maupun protokol-protokol kenegaraan. Hingga pada era Sri Sultan Hamengku Buwono IX, tuntutan sejarah dan ketidakterdediaan aneka bahan pakaian menuntut adanya penyederhanaan terhadap pakaian kerajaan. Saat ini, pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono X, semangat modernitas telah mewarnai bagaimana cara berpakaian masyarakat Yogyakarta pada umumnya.

Tidak ingin larut, tetapi juga tidak mau terpaku pada masa lalu, busana sebagaimana budaya juga terus berkembang mengikuti jaman. Walaupun demikian, Keraton Yogyakarta sebagai benteng budaya terus berusaha melestarikan kekayaan budaya, salah satunya melalui busana. Melalui simposium ini kami harapkan agar catatan-catatan masa lalu mengenai busana dapat digali kembali, hasil-hasil penelitian didiskusikan, dan perbedaan pendapat kita rayakan sebagai hal yang memperkaya ilmu pengetahuan.

Dengan pertimbangan-pertimbangan tersebut maka kami mengundang para akademisi, praktisi dan peneliti dari dalam dan luar negeri untuk berdiskusi terkait kekayaan tradisi Keraton Yogyakarta. Selaku ketua panitia, *I would like to express my sincere appreciations for all speakers, especially those who have come all the way from far amid the situation due to the outbreak.* Juga kepada semua pihak yang terus menerus melakukan penelitian dan penggalian terhadap kekayaan budaya Jawa, kami sampaikan apresiasi dan terima kasih yang setinggi-tingginya.

Melalui *call for paper*, panitia penyelenggara tahun ini menerima 108 abstrak dari peneliti dalam dan luar negeri. Dari dalam negeri mengindikasikan bahwa penelitian tentang Budaya Jawa begitu diminati di beberapa kota di Jawa Timur, Bandung, Jakarta, hingga Kalimantan. Yang dari manca negara, kami menerima pendaftar dari Russia, Jepang, Belanda, Inggris, dan Australia. Dari keseluruhan abstrak yang masuk, 8 orang terpilih akan mendiskusikan penelitian mereka dengan para pembicara tamu dalam sesi sejarah, filologi, seni pertunjukan, dan sosial budaya.

Akhir kata, terima kasih sebesar-besarnya atas dukungan dari Ngarso Dalem Sri Sultan Hamengku Buwono X, para pembicara, peserta, panitia dan segenap pendukung acara

Simposium Budaya Jawa tahun 2020, dengan tema Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta. Selamat berdiskusi dan merayakan keindahan kebudayaan melalui busana.

*Wassalamu 'alaikum warrahmatullahi wabarakatuh.*



Ketua Panitia Simposium

Gusti Kanjeng Ratu Hayu

# Daftar Isi

<b>Sambutan Ketua Panitia</b>	<b>3</b>
<b>Daftar Isi</b>	<b>6</b>
<b>Sesi I: Sejarah</b>	<b>9</b>
<b>Pemakalah dan Moderator</b>	<b>9</b>
<b>Depiction of Textiles in Ancient Java (8th-15th century)</b>	<b>10</b>
<i>Sandra Sardjono</i>	
<b>Dari Motif “Koin” Dan Paṭola Menjadi Kawung Dan Nitik: Akulturasi Kain Impor Menjadi Kain Tradisional Di Keraton Yogyakarta</b>	<b>24</b>
<i>Siti Mazyiah</i>	
<b>Kuasa dan Estetika; Busana Sultan dan Sentana Dalem Ngayogyakarta Hadiningrat Dalam Foto Kassian Cephas</b>	<b>42</b>
<i>Aditya Revianur, S.Hum, M.Hum.</i>	
<b>Songsong Kraton Yogyakarta dalam Naskah Jawa Koleksi Museum Sonobudoyo</b>	<b>64</b>
<i>Ghis Nggar Dwiadmojo</i>	
<b>Sesi II: Filologi</b>	<b>88</b>
<b>Pemakalah dan Moderator</b>	<b>88</b>
<b>Proses Mambatik Jarik dalam Naskah Bab Sinjang</b>	<b>89</b>
<i>Muhammad Rendrawan Setiya Nugraha</i>	
<b>Mode, Kostum, dan Kultur Orang Jawa dalam Arsip Litografi</b>	<b>114</b>
<i>Dyah Indrawati, S.S.</i>	
<b>Perbandingan Teks Pemet Awisan Dalem dalam Naskah Yogyakarta Court Record dengan Awisan dalam Peraturan Gubernur DIY Nomor 87 Tahun 2014</b>	<b>129</b>
<i>Sri Suryani</i>	
<b>Sesi III: Seni Pertunjukan</b>	<b>154</b>
<b>Pemakalah dan Moderator</b>	<b>154</b>
<b>Dressing Up: gamelan and performance attire</b>	<b>155</b>
<i>Jennifer Lindsay</i>	
<b>Busana Bedhaya Kraton Yogyakarta : HB I – HB X</b>	<b>165</b>
<i>Theresia Suharti</i>	
<b>Bhūṣaṇa maneka warna: How to Embody Refinement and Civilization in the Performing Arts of Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat</b>	<b>172</b>
<i>Ilaria Meloni (La Sapienza University of Rome) &amp; Sietske Rijpkema (Royal Holloway University of London)</i>	
<b>Busana Wayang Wong; Perubahan Visual Culture Di Awal Abad Ke-20</b>	<b>190</b>
<i>Revianto Budi Santosa</i>	
<b>Sesi IV: Sosial Budaya</b>	<b>197</b>
<b>Pemakalah dan Moderator</b>	<b>197</b>
<b>Royal Attire in the Course of Time: From Hindu-Buddhist Kingdoms, through Kartasura, to Modern Yogyakarta</b>	<b>198</b>
<i>Jiri Jakl</i>	
<b>Mengungkap Arti Penting Nama bagi Masyarakat Jawa melalui Penamaan Batik Semen Yogyakarta</b>	<b>205</b>
<i>Retno Purwandari, S.S, M.A.</i>	
<b>Dinamika Modern Dalam Tradisi Pakaian Keraton Yogyakarta</b>	<b>227</b>
<i>Dr. Muhammad Sungaidi, MA.</i>	
<b>The Journey of Preserving the Fashion of Ancestral Heritage (Perjalanan Melestarikan Busana Warisan Leluhur)</b>	<b>242</b>
<i>Dr. Ir. Indra Tjahjani, Ss. Mla. Mmsi*</i>	





## **SESI 1: Sejarah**

Simposium Internasional Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta

# Sesi I: Sejarah

## Pemakalah dan Moderator

### Moderator



#### **Dr. R.M. Pramutomo**

lahir di Yogyakarta tahun 1968, meraih gelar Sarjana S1 bidang Seni Tari di Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta tahun 1992, gelar Magister Humaniora dari Program Pengkajian Seni Pertunjukan Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada (UGM) tahun 2001. Mengikuti Program of Culture and Performance Studies, University of California at Los Angeles (UCLA), Amerika Serikat (2001 – 2002), serta meraih gelar Doktor dalam bidang Pengkajian Seni Pertunjukan di UGM tahun 2008.

### Pemakalah



#### **Dr. Sandra Sardjono (Tracing Pattern Foundation, San Francisco, USA)**

peneliti dan kurator independen, dan presiden Tracing Pattern Foundation, sebuah organisasi nirlaba yang mempromosikan studi tekstil. Beliau juga merupakan anggota Dewan Seni Tekstil di Museum Seni Rupa San Francisco, Amerika Serikat. Alumni Universitas California, Berkeley ini akan berbicara tentang "Gambaran Tekstil di Jawa Kuno (abad ke 8-15)"

#### **Dr. Siti Maziyah, M. Hum (Universitas Diponegoro, Semarang)**

staf akademik di Departemen Sejarah, Fakultas Ilmu Budaya Universitas Diponegoro (UNDIP), Semarang. Kelahiran Sleman, dan menamatkan pendidikan di bidang Arkeologi & Ilmu Sejarah Universitas Gadjah Mada, akan berbicara tentang "Dari Motif Koin dan Patola Menjadi Kawung dan Nitik: Akulturasi Kain Impor Menjadi Kain Tradisional di Keraton Yogyakarta".



#### **Aditya Revianur, S.Hum, M.Hum (Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada)**

staf akademik Departemen Arkeologi, Fakultas Ilmu Budaya UGM. Kelahiran Surabaya, dan menamatkan Pendidikan S1 & S2 di Jurusan Arkeologi Universitas Indonesia. Akan membawakan materi berjudul, "Kuasa dan Estetika: Busana Sultan dan Sentono Dalem Ngayogyakarta Hadiningrat dalam Foto Kassian Cephas.

#### **Ghis Nggar Dwiadmojo (Fakultas Bahasa & Seni, Universitas Negeri Yogyakarta)**

Asisten dosen di Jurusan Pendidikan Bahasa Daerah, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta. Selain itu beliau juga aktif sebagai peneliti dengan konsentrasi di bidang kebudayaan. Pria kelahiran Madiun ini menamatkan pendidikan S1 dan S2 di Jurusan Pendidikan Bahasa Jawa di Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta. Kali ini akan membahas tentang "Songsong Kraton Yogyakarta dalam Naskah Jawa Koleksi Museum Sonobudoyo".



## Depiction of Textiles in Ancient Java (8<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> century)

Sandra Sardjono

The biggest challenge on research of early textiles—or any organic object—is the dearth of surviving materials. Despite this absence, however, evidences of textiles abound in the carvings and engravings on stone and metal (fig. 1). These depictions have been discussed by many scholars, but they have never been studied in depth or in a systematic way.<sup>1</sup> This essay, which is based on a small part of my dissertation,<sup>2</sup> focuses on several textile patterns from Indonesia's distant past, with an aim to trace their original, foreign impetuses and the lasting impact they have on today's textile traditions.



Figure 1. Textile patterns on metal and stone statues.

<sup>1</sup> To name a few: G. P. Rouffaer and H. H. Juynboll, *De Batik-Kunst in Nederlandsch-Indië en Haar Geschiedenis II*, no 1 (Haarlem: Kleinmann, 1900); J. E. Jasper and Mas Pirngadie, *De Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indië III: De Batikkunst* (The Hague: Boek- & Kunstdrukkerij v/h Mouton, 1912); A. N. J. Th. à Th. van der Hoop, *Indonesische Siermotieven: Ragam-Ragam Perhiasan Indonesia: Indonesian Ornamental Design* (Batavia: Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1949).

<sup>2</sup> Sandra Sardjono, *Tracing Patterns of Textiles in Ancient Java (8th–15th Century)*, Ph.D. dissertation, History of Art, University of California, Berkeley, 2017.

The period under examination covers about eight hundred years, from the early eighth to the late fifteenth centuries. Scholarly convention divides this Ancient Period into two phases: Central Javanese Period (early 8<sup>th</sup> century–928) and East Javanese Period (929–1527). The Central Javanese Period leaves very few traces of textile patterns on stone statues. In contrast, metal statuettes, primarily made in bronze, often display textile patterns. Most of these statues were discovered in Java and Sumatra, and some were found in Sulawesi and Borneo. The casting of these bronze figures lasted until the eleventh century. Numerous textile patterns are also found on stone statues from the East Javanese Period, particularly during the last two of the Hindu-Buddhist Javanese kingdoms, the Singhasari Dynasty<sup>3</sup> (1222–1292) and the Majapahit Dynasty (1293–c.1500). Other visual evidences of textiles can be found on temple reliefs, precious ornaments, and ritual metal objects.

Written sources in the form of legal inscriptions called *sima* charters and literary works (*kakawin* and *kidung*) further give insight into the roles of textiles within the social and economic history of Ancient Java. These writings also provide sartorial information about types of clothing, names of textile patterns, and colors. While it is virtually impossible to match a particular textile name to an image, the sheer number of these textile references suggests a highly sophisticated knowledge of textiles in Ancient Java. Among these references are foreign imports, whose presence in Java – as this essay will show – are corroborated by textile depictions on metals and stones.

### **Flower motifs**

Several flower motifs engraved on metal statues from the Central Javanese Period can be linked to those found on excavated Chinese silks from the same time period. One example is a flower with four petals and radiating lines. It decorates the hip-wrappers of two deities dated to the ninth century (figs. 2, 3). In figure 2, the flowers are organized within bands while in figure 3, the flowers are scattered throughout the surface.

---

<sup>3</sup> Scholarly convention refers to the dynasty and the period as Singhasari and to the area and temple as Singosari.

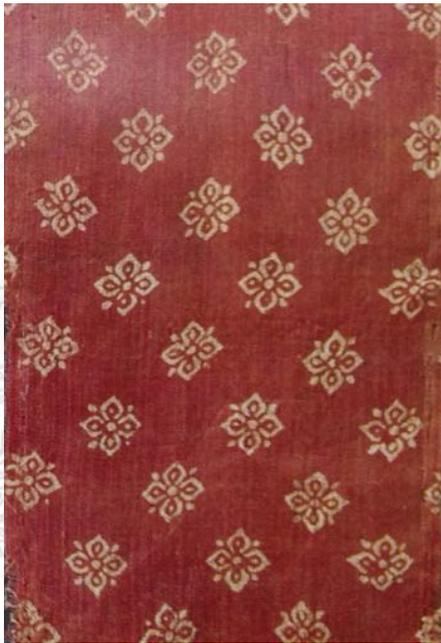


Figure 2. *Above left.* Deity, Central Java, 9th century, The Walters Art Museum, 54.2969.

Figure 3. *Above, right.* Deity, Central Java, 9th century, Museum Radyapustaka.

Figure 4. *Left.* Resist-dyed silk, excavated in Astana, Turfan, Tang Dynasty (618–907).

This specific type of flower matches that of the resist-dyed pattern on Tang Dynasty silks found in Astana, Turfan (fig. 4). The date of the silks falls within the time range of the statues, thus confirming that they are contemporaneous. In later period, Indian metal statues from the eleventh to twelfth centuries also bear similar patterns. Perhaps by this time, the Indians have produced their own version of such textiles.

### Cluster of dots and circles

Motif consisting of dots and circles in circular arrangement has direct material correlates with both Chinese and Indian textiles (fig. 5). This motif is the most ubiquitous textile decorative element on metal statues, but it is very rarely depicted on stone works. The motif's popular use on metal media may be interpreted in several ways: first, it may indicate the high fashion of such pattern on textiles of the period; second, it may simply be because it is a pattern that can easily be created using a round chisel and hammer, standard tools for metalsmiths.

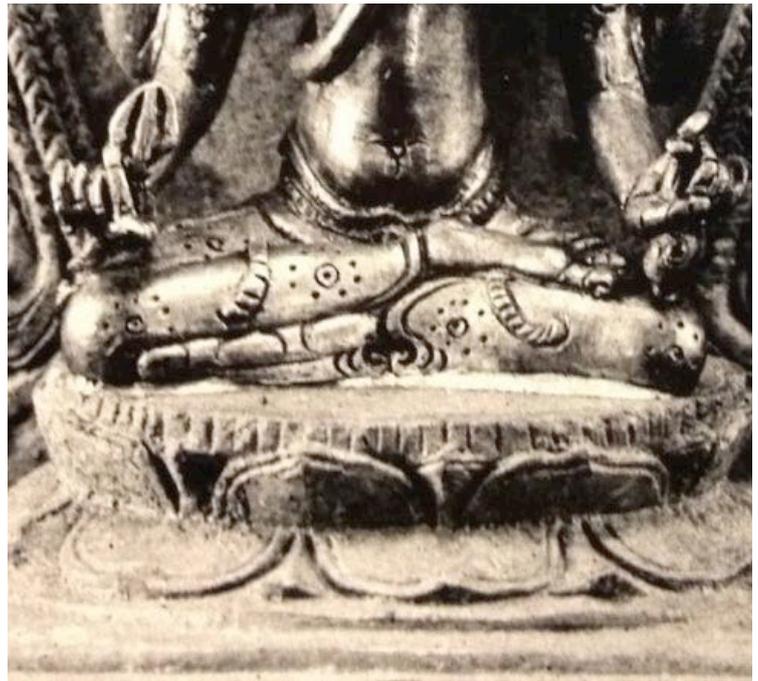


Figure 5. Siwa, silver, h. 8.6 cm. Central Java, 8th–9th century. National Museum Indonesia, No.513/A45



luster of dots and circles has a long history as decorative pattern on textiles. At times, such cluster suggests a flower. Excavation at Berenike in Egypt, for example, has revealed a resist-dyed cotton fragment dated to the fourth to fifth century, with pattern of white dots as flower petals on blue ground (fig. 6). The cotton yarns are Z-spun, pointing to Indian production as opposed to Egyptian cotton, which is characteristically S-spun.

Figure 6. Resist-dyed cotton found in Berenike, 4th–5th century, Greco-Roman Period (© J.P. Wild).

Cluster of dots and circles patterned textiles are also numerous depicted on paintings along the overland Silk Roads. The fashion for such textiles is demonstrated by a Tang Dynasty tomb figure excavated from Xinjiang (fig. 7). The figure wears a polychrome skirt decorated with white dots and circles. The sharp outlines of these white shapes



suggest a specific type of applied resist such as wax. The figure also wears a blue jacket decorated with white diamond patterns as in tie-dyes. The existence of such resist-dyed patterned textiles are corroborated by the excavated silk and cotton findings—presumably of Chinese or Indian origins—from the Turfan region (fig. 8).



Figure 7. *Left.* Tomb figurine from Astana, Turfan, Xinjiang, 499–640 (from *Caves of the Thousand Buddha*).  
Figure 8. *Right.* Silk, wax-resist and dyed, Turfan, 400–422.

### **Adjacent circles pattern.**

Another textile design that was heavily inspired by foreign imports is based on repeating circles that enclose various motifs. The circles are arranged adjacent to one another; their borders barely meet at the four cardinal points, and their interstices form convex lozenges or diamonds. This pattern—referred in this essay as adjacent circles pattern—appeared in Java in the eighth century and disappeared in the thirteenth century during the Singhasari Period.

One of the earliest examples of adjacent circles pattern occurs on panels on Candi Sewu, an eighth-century Buddhist temple in Central Java. There are sixteen panels around the temple façade: eight panels are on the upper walls and eight on the lower walls. The full dimension of the lower wall panels is around 285 cm in height and 110 cm in width. The border is a plain narrow molding. Within this framing, there are rows of adjoining roundels with diamond interstices. Each roundel encloses a flower, a deer, and a lion (fig. 9). There are eight rows, each with three roundels, which makes a total of twenty-

four roundels per panel. Hiram Woodward in 1970 has instinctively assigned the Sewu pattern to the so-called pearl roundel textiles that were produced in both China and Central Asia from the seventh to the ninth century and were popularly traded as commodities along the Silk Roads.<sup>4</sup> He is partly correct.



Figure 9. Detail of Candi Sewu roundels. Central Java, 8th century.

Close-up analysis of the Sewu pattern shows that the lion and deer roundels are outlined by a plain band, topped with pearl-like discs. Animal roundels with a pearl border, have their roots in the last pre-Islamic Iranian empire, the Sasanian (223-631). Such textiles were luxurious items that signified wealth and power. These textiles continued to be in demand for centuries after the fall of the Sasanian Empire and had a wide-ranging global impact on other cultures. They were produced in various weaving centers along the Silk Road, from China all the way to the Mediterranean. The patterns were very important especially for the states of Sogdiana, a loose confederation of states based in Central Asia, which embraced many Sasanian customs. Images of Sogdian royalties in seventh- to eight-century wall paintings in Panjiket, near Samarkand, revealed richly decorated clothing with the Sasanian-type pearl-roundel pattern. The Sogdians were successful merchants and great patrons of weavings, including of pearl roundels silks (fig 10).

<sup>4</sup> H. W. Woodward, "A Chinese Silk Depicted at Candi Sewu," in *Economic Exchange and Social Interaction in Southeast Asia: Perspectives from Prehistory, History, and Ethnography*, ed. Karl L. Hutterer (Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies, University of Michigan, 1977), 233-244.



Figure 10. Pheasants in pearl roundel. Silk weft-faced compound twill (samit), Central Asia, Sogdiana, 680-900. Los Angeles County Museum of Art, M.2007.32.2.

The Sewu flower roundel, however, does not have a pearl border. Instead, it is encircled by a thin band edged with crenellations, which suggests lotus petals. Within this enclosure is a fantastical blossom—a composite of a large flower in full bloom, surrounded by eight florets that fan outwards and point to the cardinal and intercardinal directions. The main flower and the florets are presented to the viewers from different perspective.



Figure 9. *Left.* Silk, weft-faced compound satin, 62.5 x 71.4 cm. Tang Dynasty, 8th cent. Metropolitan Museum of Art, 1996.103.1.

Figure 10. *Right.* Bronze mirror with inlaid mother-of-pearls, turquoise, and malachite on a lacquered surface. Princess Li Chui's tomb at Xian, 736.

While the large flower is shown from a top-down perspective, the radiating florets are depicted in three-quarter view. Flower roundel with lotus petals border originated from a type of Chinese textile.<sup>5</sup> The pattern's full-blown expression is seen in gigantic floral

<sup>5</sup> James C. Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk Was Gold: Central Asian and Chinese Textiles* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1997), 33, pl. 4.

medallion of the late Tang Period roughly the first half of the eighth century (fig 9).<sup>6</sup> The floral medallion was also adopted as a decorative ornament on different media; the pattern is particularly apt for decorating round objects, whose contour became the implied boundary of a circle. The blossom depicted on a mirror from the tomb of Princess Li Chui in Xian, dated to 736 comes closest to the Candi Sewu floral motif (fig 10). The flower consists of a central rosette from which eight smaller blossoms project outward. The apparent connection between the pattern on the mirror and the Candi Sewu pattern is underscored by the identical three-quarter-view treatment of the radiating blossoms.

The adjacent circles pattern continued to be depicted in Ancient Java—with various permutation of the filler motifs—until the end of the Singhasari Period. The final evolution of the pattern is exemplified on the seated stone figure of Prajnaparamita, which originated from the Singosari temple complex in East Java (fig. 11).



Figure 11. Prajnaparamita, andesite, h. 126 cm. Candi Singosari temple complex, East Java, c. 1300. Museum Nasional Indonesia, 1403/XI 1587.

The goddess sits in a lotus position, *padmasana* against a large back slab. Her countenance is serene; her eyelids half closed and her gaze is directed downwards. Her hip-wrapper is fully decorated with adjacent circles pattern that employs floral and foliage motifs. Natasha Reichle has noted that the pattern recalls the modern batik

<sup>6</sup> Watt and Wardwell, *When Silk Was Gold*, 38-39, pl. 6. The majority of Chinese floral medallions were made for consumption in Mainland China. Some Tang floral medallions are preserved in the Shosoin, Japan, where they are documented as *karahana*, meaning Chinese flowers.

design called *jlamprang*.<sup>7</sup> Van der Hoop described *jlamprang* design as circles that are touching each other, filled with rosettes and other motifs (fig. 12).<sup>8</sup>



Figure 12. Left. *Jlamprang* motif on batik (from Van der Hoop, *Indonesische Siermotieven*, 83). Figure 13. Right. *Chhabadi bhat* patola. Silk double ikat, Textile Museum, Canada.

The *jlamprang* motif itself originally derived from a particular pattern of double ikat patola from India, called *chhabadi bhat* or basket patterns. In the past, patola textiles were traded to the Indonesian archipelago in large quantity and they were regarded as highly prestigious items – the most prestigious being the *chhabadi bhat* patola.

### The overlapping circles pattern

The Singhasari Period (1222-1292) witnessed the emergence of a class of textile patterns previously unrecorded in Java. Its basic design layout is an overall repeat of five overlapping circles: four circles are tangentially connected and one overlaps in the center equally with the other four. This pattern—referred to in this essay as the overlapping circles pattern—has a prehistoric origin that goes back to the Indus Valley Civilization (3300–1600 B.C.E.) as is evidenced by numerous excavated ceramics from the ancient settlements of Harappa and Mohenjo Daro. The emergence of the pattern in Java in the late thirteenth century coincided with the expansion of sea trading activities in Asia. Soon after its appearance, the pattern quickly rose in popularity as a textile

<sup>7</sup> Natasha Reichle, *Violence and Serenity: Late Buddhist Sculpture from Indonesia* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007), 54.

<sup>8</sup> A. N. J. Th. à Th. van der Hoop, *Indonesische Siermotieven: Ragam-Ragam Perhiasan Indonesia: Indonesian Ornamental Design* (Batavia: Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1949), 82-83.

design on Javanese statuary and supplanted the earlier fashion of the adjacent circles pattern discussed above.

The first Singhasari-period statues that depict true overlapping circles patterns came from Candi Singosari, a Siwa temple dated to circa 1292. They are the guardian figures of the temple: Mahakala and Nandiswara (fig. 14). These figures symbolize the multiple characters of Siwa; Nandiswara embodies the god's divine aspect and Mahakala his demonic aspect.



Figure 14. Nandiswara guardian figure, East Java, late 13th century. Volkenkunde Museum, Leiden.

Nandiswara's long sarong, enveloping the hips, thighs and calves, transforms the limbs into a straight column. The vertical pleat of the sarong, placed exactly in the middle, further accentuates the sense of symmetry and balance. A short-sleeved jacket with floral pattern and a plain shoulder sash cover his upper torso. On the lower part of the body, he wears a patterned sarong and a plain waist sash. The main part of the sarong is decorated with an overall pattern of overlapping circles (fig. 14). The concave diamond-shape interstices are filled with two different kinds of pattern. The difference is very nuanced and difficult to discern from a distance. One pattern is a stepped diamond

with a smaller diamond center. The other pattern is a four-petal flower with a circular center. The alteration of the pattern creates a diagonal movement in the overall design that is parallel to the slant of the shoulder sash

Depictions of overlapping circles pattern can be found not only in Java, but also in other regions in Southeast Asia, which reflect its global circulation. In Cambodia, the pattern appeared in the twelfth to thirteen centuries on the stones of the Angkor Wat, the Preah Khan and the Bayon temples (fig 15). They decorate the architectural imitations of wooden doors and window jambs and blinds.<sup>9</sup> The blind suggests a textile that is completely covered with overlapping circles pattern. Inside each circle is a concave diamond with an eight-petal flower. The pointed ellipses contain a smaller flower. In Burma, overlapping circles patterns were painted on the ceiling of twelfth-century Buddhist temples in Pagan (fig. 16).<sup>10</sup>



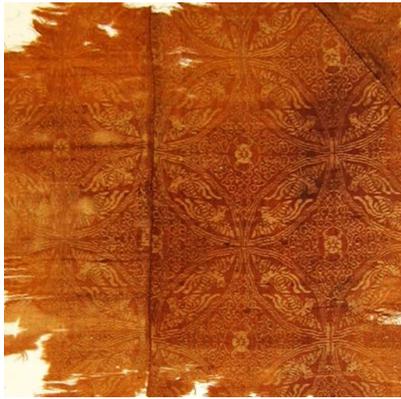
Figure 15. *Left*. Relief on the Bayon temple, Siem Reap, late 12th or early 13th century.

Figure 16. *Right*. Painted ceiling at Pagan, 13th century (from Pichard, *Inventory of Monuments at Pagan, Monuments 1137-1439*, no. 234 and 1375).

<sup>9</sup> Gillian Green, "Textiles at the Khmer Court, Angkor: Origins, Innovations and Continuities," in *Through the Thread of Time: Southeast Asian Textiles*, ed. Jane Puranananda (Bangkok: River Books; James H. W. Thompson Foundation, 2004), 15. Green also mentioned that the pattern occurred in Sambor Prei Kuk, which is dated to first half of the seventh century. See Gillian Green, "Angkor Vogue: Sculpted Evidence of Imported Luxury Textiles in the Courts of Kings and Temples," *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Brill, 50, no. 4 (2007): 429.

<sup>10</sup> See Pierre Pichard, *Inventory of Monuments at Pagan, Monuments 1137-1439*, Vol. 5 (Gartmore: Kiscadale; Paris, 1995).

Figure 17. *Below.* Silk damask with “coin pattern,” Liao Dynasty, late 10th century to 1120. China National Museum, Hangzhou.



Gillian Green believes that the patterns on the Cambodian temples depict imported textiles<sup>11</sup> and calls it by its Chinese name, ‘cash’ motif.<sup>12</sup> She proposes that such motif entered the Khmer court during the Angkor Period either through the tributary gifts bestowed by the Chinese Emperor or the luxury items that were imported through the international trade with China, India and Java. The ‘cash’ motif is a popular pattern that was applied on various media. The origin of the pattern in China is unknown, but it has appeared in silks as early as the eighth century.<sup>13</sup> It is also frequently seen on Northern Song Dynasty wares that have been found in China as well as in Southeast Asia, dated to the twelfth to the fourteenth century. There are also numerous Chinese textiles with the ‘cash’ motif, sometimes also called ‘coin’ motifs, from the earlier Liao dynasty (907-1125) that closely resemble those seen in Cambodia and Burma. An example is a Liao damask from the tenth to eleventh centuries (fig. 17). The concave diamond shapes are filled with a center flower surrounded by curlicues. The overall filler and the emphasis of the flower center bear an uncanny resemblance to the pattern in Pagan. The pointed ellipses feature two confronting birds with open wings and long tails, like phoenixes.

The overlapping circles pattern grew in popularity in Java during the Majapahit Period. A well-known example is a royal image of a male figure with female attendants from Candi Sumberjati in Simpang, south of Blitar (fig. 18). The main figure has been associated with the first Majapahit king, Kertarajasa (1293-1309). The king wears a very long patterned sarong that is pleated in the middle. Two sashes hang low in the front

<sup>11</sup> Green, “Angkor Vogue,” 448-449.

<sup>12</sup> Ibid., 430, Green, citing Shelagh Vainker, says, “the cash motif is one of the most frequently encountered designs in the Chinese ornamental repertoire, appearing on porcelains, textiles, carvings and paintings from many periods.” Cf. Shelagh Vainker, “Silk of the Northern Song: Reconstructing the Evidence,” in *Silk and Stone*, ed. Deborah Smith (London: Hali Publications, 1996) 170.

<sup>13</sup> Several mid-eighth century Chinese silks with this pattern survived in the Shosoin royal treasuries in Japan. The technique ranges from clamp-dyeing on loose plain weave fabric to complex weft-patterned weaving. See Kaneo Matsumoto, *Jodai-Gire: 7th and 8th Century Textiles in Japan from the Shoso-In and Horyu- Ji*. (Kyoto: Alan Kennedy, 1985), 87-88, figs. 69-71.

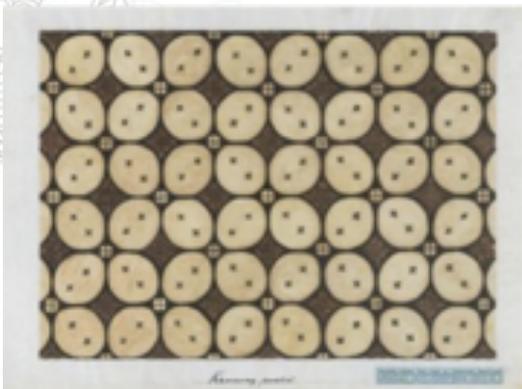
and gather at the hips forming decorative knots. The ends trail down besides the legs. The sashes display the same pattern as the sarong. The pattern is a very simple type of



overlapping circles pattern. The circle has a double outline, the pointed ellipses are plain, and the concave diamond is filled with a four-petal flower with a circular center. The end of the sarong is turned back at the waist, revealing the underside of the cloth, which is also patterned.

Figure 18. King Kertarajasa as Harihara. Andesite, h. 2 m, Candi Sumberjati, East Java, early 14th century. Museum Nasional Indonesia.

Figure 19. Kawung Putri (from Maronier, *Additional Pictures of the Tropics*, 121, M 274-1498).



The Ancient Javanese overlapping circles pattern and the modern-day batik pattern called *kawung* bear a striking visual relationship, and it is very likely that the latter was derived from the former. One feature that they have in common is the unit of four pointed ellipses that are organized as a cross (fig. 19). The importance of the pointed ellipsis as the identifying feature of *kawung* is

encapsulated in Langewis and Wagner's description of it as "an ellipse in which the two focal points are clearly indicated. These ellipses are placed crosswise opposite one another; repetition of this placing at regular intervals forms the decorative filling of the whole area. Between the ellipses four-pointed stars are formed, which in turn are provided with as a rule a very plain stylized flower motif."<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Langewis and Frits A. Wagner, *Decorative Art in Indonesian Textiles* (Amsterdam: CPJ van der Peet, 1964), 30.

## Conclusion

A systematic study of textile depictions in Ancient Java gives insight into the Javanese participation in global market as well and the local artists' response to them. The various flower motifs, the clusters of dots and circles, the adjacent roundels, and the overlapping circles are but a few examples of patterns whose prototype can be traced to foreign sources, These patterns reflect the Javanese desire to portray prestigious foreign textiles that were widely circulated in Asia at the time.



# Dari Motif “Koin” Dan Paṭola Menjadi Kawung Dan Nitik: Akulturasi Kain Impor Menjadi Kain Tradisional Di Keraton Yogyakarta

*Siti Maziyah*

Departemen Sejarah Fakultas Ilmu Budaya Universitas Diponegoro

Alamat korespondensi: mazy\_muiz@yahoo.com

## Abstrak

**K**eberadaan kain bermotif *kawung* dan *nitik* di Keraton Yogyakarta ternyata memiliki sejarah yang panjang. Pada mulanya kedua jenis motif kain itu berasal dari komoditas perdagangan antara India dan Cina di Jawa pada sekitar abad ke-7 hingga abad ke-15 M. Pada waktu itu Jawa telah menjadi bagian dari kawasan jalur perdagangan Asia Tenggara sehingga memungkinkan datangnya para pedagang dari berbagai bangsa. Tujuan artikel ini adalah untuk mengetahui proses akulturasi pada kain motif *kawung* dan *nitik* di Keraton Yogyakarta. Untuk melacak perdagangan kain impor serta proses akulturasi motif “koin” dan *paṭola* menjadi *kawung* dan *nitik*, digunakan data arkeologis, naskah kesusasteraan, serta sumber berita Cina. Hasil penelitian menunjukkan bahwa motif “koin” dan *paṭola* di Jawa telah mengalami transformasi, dari motif kain tenun ditransformasikan menjadi penghias dinding candi pada abad ke-9 M, selanjutnya menjadi motif kain yang digunakan oleh arca tokoh tertentu pada abad ke-9-13 M. Mulai abad ke-12, naskah kesusasteraan menyebut motif “koin” pada kain dengan istilah *kawung*. Adapun tiruan motif tenun *paṭola* di Yogyakarta diaplikasikan menjadi motif batik dengan nama *nitik*. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa telah terjadi akulturasi budaya pada motif batik *kawung* dan *nitik*, yang pada mulanya merupakan motif kain impor menjadi kain tradisional di Keraton Yogyakarta.

**Keywords:** kain; motif “koin” dan *paṭola*; *kawung* dan *nitik*; akulturasi; Keraton Yogyakarta

## Pendahuluan

Semenjak abad ke-7 M, Jawa merupakan salah satu pusat perdagangan di Asia Tenggara [Qingxin, 2006; Gungwu, 2007; Hall, 2011]. Hal ini menyebabkan banyaknya pedagang yang berdatangan di Pulau Jawa dengan membawa berbagai jenis komoditas perdagangannya. Mereka antara lain berasal dari India dan Cina, sebagai pusat peradaban dunia [Christie, 1998; Qingxin, 2006; Maziyah, 2017]. Semakin lama perdagangan di lautan Nusantara menjadi semakin ramai [Christie, 1998, Qingxin, 2006; Gungwu, 2007; Hall, 2011; Maziyah, 2017]. Hubungan *intensive* yang lama antar bangsa itu ternyata menyebabkan adanya akulturasi budaya, antara lain terlihat pada motif *kawung* dan *paṭola* yang dikenakan oleh beberapa arca pada candi tertentu di Jawa. Kedua motif itu hingga saat ini masih lestari dan masih digemari oleh masyarakat Jawa. Di Jawa motif tenun *paṭola* mengalami transformasi menjadi beberapa motif batik, yaitu *klamprang*, *cinde*, dan *nitik*. Pada artikel ini, motif yang hendak dibahas lebih ditunjukkan pada *kawung* dan *nitik*, sebagai dua motif tua yang hingga saat ini masih berkembang dan digemari oleh masyarakat. Selama ini motif *kawung* dan *nitik* difahami sebagai salah satu motif batik khas Jawa, dan memiliki filosofis khas Jawa juga. Bagaimana terjadinya proses akulturasi *kawung* dan *nitik* di Jawa?

## Metode Penelitian

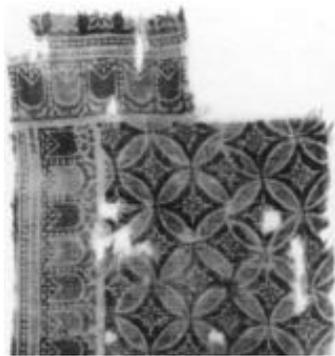
Metode untuk melacak permasalahan ini menggunakan data arkeologis berupa prasasti, arca, relief, dan naskah kesusasteraan yang berkaitan dengan motif *kawung* dan *nitik*. Selain itu, juga digunakan hasil penelitian serupa untuk memperkuat analisis keberadaan akulturasi budaya antara Jawa, India dan Cina, berkaitan dengan kedua motif itu. Berdasarkan data arkeologis itu, dapat dianalisis proses akulturasi motif *kawung* pada masyarakat Jawa, hingga masyarakat Jawa merasa bahwa kedua motif ini adalah motif milik mereka.

## Hasil dan Pembahasan

### Asal Motif Kawung

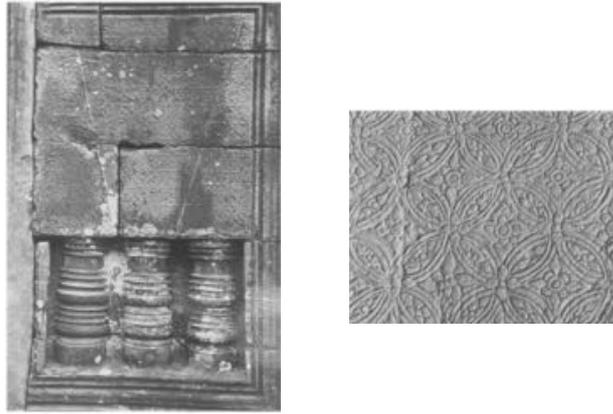
Berkaitan dengan motif kawung, Green [2007] pada penelitiannya mengaitkan antara penggunaan motif hias *medallion* yang terdapat pada kain sutra Cina dan kain katun India dengan relief *medallion* yang terdapat pada dinding candi di Angkor, dan menyimpulkan bahwa kedua jenis kain mewah itu digunakan di istana Khmer. Motif hias yang terdapat pada dua jenis kain mewah itu, di Khmer kemudian ditransformasikan dalam bentuk hiasan dinding candi, sebagai rumah para dewa.

Diantara berbagai jenis motif *medallion* itu, Green [2007] menyatakan bahwa motif “koin” atau berupa lingkaran-lingkaran yang berpotongan, yang di Jawa biasa disebut dengan *kawung*, sebenarnya merupakan motif hias yang sudah biasa direpresentasikan pada benda-benda budaya di Cina pada awal Masehi. Motif itu digunakan untuk menghias keramik, ukiran, kain, dan lukisan [Green, 2007; Prasetyo dan Calo, 2014]. Akibat adanya persinggungan budaya dengan Cina dan India, khususnya perdagangan kain mewah dari sutra dan katun yang bermotif indah, menyebabkan motif-motif yang terdapat pada kain itu di Khmer digunakan untuk menghias dinding candi yang dibangun pada abad ke-12. Berbagai motif melingkar yang disebut dengan motif *medallion* dipahatkan pada dinding candi, seperti antara lain motif “koin” [Green, 2007] seperti pada gambar berikut ini.



Gambar 1. Motif “koin” di Preah Khan Angkor [Sumber: Green, 2007]

Di India, motif serupa disebut dengan motif Gujarati, dan merupakan salah satu komoditas perdagangan yang diminati di pasar Mesir mulai abad ke-3 hingga abad ke-5. Salah satu kain katun Gujarati dengan motif *kawung* yang ditemukan di pasar Mesir diperkirakan berasal pada tahun 1260 hingga 1330 [Barnes, 2004]. Berikut ini motif kain Gujarati yang ditemukan di pasar Mesir itu.



Gambar 3. Tekstil Gujarat untuk Mesir Abad ke-13 [Sumber: Barnes, 2004]

Berdasarkan kedua bukti arkeologis dari Khmer dan Mesir berkaitan dengan kain bermotif kawung, maka dapat diketahui bahwa motif itu, baik dari sutera maupun katun, sangat diminati oleh pasar dan dikatakan sebagai kain yang memiliki motif mewah. Motif itu tersebar di Asia karena adanya kontak perdagangan diantara mereka. Dengan demikian dapat diketahui bahwa sebetulnya motif *kawung* ini berasal dari Cina dan India serta disebarkan di berbagai tempat di Asia oleh mereka melalui perdagangan.

### **Asal Motif Paṭola**

Motif paṭola adalah salah satu motif tenun dari sutra dengan beraneka ragam warna yang diproduksi di India Selatan [Das, 1992], yang di tempat asalnya digunakan sebagai pakaian untuk pengantin perempuan yang memiliki simbol keberhasilan, kebahagiaan, dan kemakmuran. Menurut Das [1992], kain motif *paṭola* telah disebut di dalam Brahmāṅjala Sūtra pada abad ke-4 SM. Selanjutnya Lalitavistara yang dibuat pada abad pertama atau kedua Masehi juga menyebutnya. Prasasti-prasasti dari Mumāragupta dan Bandhuvarman yang berangka tahun 473-474 M menyebutkan adanya penenun *paṭola* di pantai barat India. Dengan demikian, mulai abad ke-5 M kain motif paṭola telah tersebar di kawasan India Barat dan selanjutnya tersebar juga ke Asia Tenggara, termasuk di Jawa, melalui jalur perdagangan.

Motif *paṭola* yang berkembang di Indonesia berupa ragam hias geometri tenun yang berupa bunga-bunga seperti yang terdapat pada gambar 4. Motif jenis ini banyak disukai oleh para bangsawan Sumatra dan Jawa. Setelah surutnya perdagangan dengan India, kain tersebut sulit diperoleh. Oleh karena itu, sekitar akhir abad ke-18, banyak pengusaha batik Cina dan Arab membuat tiruan motif *paṭola* untuk memenuhi

permintaan pasar [Doellah, 2002]. Masyarakat Jawa, khususnya pihak Keraton Yogyakarta, turut serta membuat motif *paṭola* itu menjadi motif batik *nitik* dan mengembangkannya hingga menjadi berbagai jenis motif *nitik*. Gambar 4 berikut ini adalah contoh kain motif *paṭola* yang diminati di Jawa.



Gambar 4. Motif *Paṭola* [Doellah, 2002]

## **Akulturasasi Budaya Motif *Kawung* dan *Paṭola* Pada Hasil Budaya Jawa**

Prasetyo dan Calo [2014] mengemukakan bahwa kontak perdagangan antara India dan Cina di Jawa telah berlangsung semenjak awal Masehi. Pada waktu itu baru bangsa India yang melakukan kontak dagang secara langsung dengan Jawa. Adapun Cina melakukan kontak dagang secara langsung dengan Jawa baru setelah digunakannya Nanhay sebagai jalur sutra maritime pada abad ke-7 [Qingxin, 2006; Gungwu, 2007; Hall, 2011]. Hubungan yang lama antara India, Cina, dan Jawa itu menyebabkan adanya akulturasasi budaya pembuatan motif *kawung* dan *paṭola* yang dapat ditunjukkan secara visual pada arca, disebutkan pada prasasti dan naskah kesusasteraan, serta akhirnya motif ini menjadi milik diri bangsa Jawa dengan nama motif yang menggunakan istilah lokal Jawa, memberikan makna dan arti filosofi, serta mengembangkan bentuk motif *kawung* dan *paṭola* itu sesuai dengan alam pikiran masyarakat Jawa.

## Motif Kawung dan Motif Paṭola di Jawa Pada Kain yang Digunakan Arca Abad ke-9 hingga Abad ke-15 M

### Motif Kawung di Jawa

Motif *kawung* di Jawa pertama kali terlihat pada kain yang dikenakan oleh arca Ganesya di kompleks Candi Prambanan, yang diperkirakan dibuat pada abad ke-9. Hal itu menunjukkan bahwa masyarakat Jawa Kuna telah mengenal motif tersebut serta memahami siapa yang diperbolehkan untuk mengenakannya. Berdasarkan pembahasan sebelumnya, di Khmer, motif ini merupakan salah satu motif kain mewah yang digunakan oleh kalangan istana dan digunakan untuk menghias candi. Ganesya adalah putra Dewa Siwa, dengan demikian, Ganesya itu merupakan salah satu dewa, sehingga diperkenankan untuk mengenakan kain bermotif kawung.



Gambar 5. *Kawung* yang dikenakan Arca Ganesya di Kompleks Candi Prambanan  
[Sumber: <https://infobatik.id/sejarah-batik-kawung>]

Motif *kawung* ini juga ditemukan pada kain yang dikenakan oleh arca Drawapala di halaman paling belakang Candi Penataran di Blitar. Candi ini dibuat pada abad ke-12 hingga abad ke-14. Bentuk motifnya sangat indah, terlihat bentuk motif geometris seperti yang terdapat di Preah Khan Angkor dan tekstil Gujarat.



Gambar 6. *Kawung* yang dikenakan Arca Drawapala Candi Penataran di Blitar  
[Sumber: Maziyah, 2019; 2014]

Motif kawung yang paling indah dari masa Hindu Buddha di Jawa adalah seperti yang digunakan oleh arca Kertarajasa di Candi Sumberjati Blitar [Soemantri, 2002] berikut ini.



Gambar 7. *Kawung* yang dikenakan Kertarajasa di Candi Sumping di Blitar  
[Sumber: Maziyah, 2019, Soemantri, 2002]

Arca Kertarajasa di atas adalah representasi dari raja pertama Majapahit. Pada arca itu, ia digambarkan sebagai Harihara, yaitu perpaduan antara Siwa dan Wisnu dalam agama Hindu [Soemantri, 2002]. Oleh karena itu tidak mengherankan jika penggambaran motif kawung yang dikenakan arca Kertarajasa merepresentasikan pakaian yang dikenakan oleh dewa dalam agama Hindu. Arca ini diperkirakan berasal dari abad ke-13.

Rouffaer dan Juynboll [1914] mengatakan bahwa motif *kawung* pada kain yang dikenakan arca Kertarajasa itu merepresentasikan bahwa masyarakat Jawa Kuna pada abad ke-13 telah mengenal canting bercerat dua untuk menggambarkan garis dobel. Hal itu menunjukkan bahwa masyarakat Jawa abad ke-13 telah memiliki tingkat kebudayaan yang tinggi. Sedyawati [2006] mengatakan bahwa masyarakat Jawa memiliki dua puncak kebudayaan klasik, yaitu pada abad ke-9 hingga ke-10 pada masa Kerajaan Mataram Hindu dan pada abad ke-13 pada masa Kerajaan Singasari. Kiranya kondisi itu sesuai dengan adanya bukti-bukti arkeologis seperti yang ditunjukkan oleh arca Kertarajasa itu.

## Motif Paṭola di Jawa

Motif *paṭola* di Jawa pertama kali ditemukan pada dinding candi di Kompleks Candi Prambanan yang dibangun sekitar abad ke-9 M. Motif ini menyerupai motif medallion yang terdapat di Khmer pada waktu yang sama [Green, 2007]. Rupa-rupanya persebaran kebudayaan di Asia Tenggara berjalan dengan cepat, sehingga meskipun unsur budaya baru itu bermunculan, maka budaya tersebut dengan cepat akan mempengaruhi daerah lain. Seperti halnya di Khmer, motif ini yang berasal dari motif kain mewah, juga dipahatkan pada dinding candi sebagai rumah dewa. Dengan demikian dapat diketahui bahwa persebaran kebudayaan itu tidak hanya pada benda tekstilnya saja, akan tetapi termasuk juga pada nilai-nilai yang terkandung didalamnya, sehingga motif yang terdapat pada kain mewah itu juga dipahatkan pada dinding candi sebagai rumah dewa. Berikut ini contoh gambar pada dinding Candi Prambanan yang mengindikasikan sebagai motif *paṭola*.



Gambar 8. Motif *Paṭola* Pada Dinding Candi Prambanan  
[Sumber: Dokumentasi Penulis, 2012]

Adapun arca yang menggunakan kain bermotif *paṭola* antara lain adalah arca Prajñāparamita dan arca Durga yang ditemukan di Singasari sekitar abad ke-13 seperti pada gambar 9 dan 10 berikut ini.



Gambar 9. Motif *Paṭola* Pada Kain yang Dikenakan Arca Prajñāparamita.  
[Sumber: <http://wilwatiktamuseum.wordpress.com/2011/12/28/68/>]



Gambar 10. Motif *Paṭola* Pada Baju yang Dikenakan Arca Durgamahisasuramardhini  
[Sumber: Sedyawati, 2006]

Dewi Prajñāparamita adalah dewi kebijaksanaan transendental dalam aliran Buddha Mahayana. Adapun Durga adalah cakti atau istri Dewa Siwa. Oleh karena itu dapat difahami jika kedua dewi itu mengenakan kain bermotif mewah, yang dapat merepresentasikan kedudukan mereka sebagai dewi dalam agama Buddha dan agama Hindu.

## **Penyebutan Motif *Kawung* dan *Paṭola* Pada Prasasti dan Naskah Kesusasteraan**

### **Motif Kawung Pada Prasasti dan Naskah Kesusasteraan**

Pengertian istilah *kawung* pada masyarakat Jawa Kuna meliputi tiga hal, pertama, sebagai jenis motif kain; kedua, untuk menyebut daun aren (*Arenga pinnata*) kering; ketiga, salah satu jenis sebutan untuk anggota *watek i jro* atau pembantu raja di dalam istana [Zoetmulder, 2000]. Istilah *kawung* ternyata sudah disebut oleh prasasti pada awal abad ke-10, yaitu Prasasti Gulung Gulung dan Prasasti Linggasuntan. Akan tetapi, informasi yang terdapat pada kedua prasasti itu berkaitan dengan pengertian *kawung* sebagai daun aren (*Arenga pinnata*) kering serta sebagai salah satu anggota *watek i jro*. Pengertian *kawung* sebagai motif kain terekam dalam naskah kesusasteraan berbahasa Jawa Kuna abad ke-12 hingga abad ke-13 [Zoetmulder, 2000] seperti pada tabel berikut ini.

No	Nama Naskah Kesusasteraan	Waktu Pembuatan Abad ke- (M)
1.	<i>Bhāratayuddha</i>	12
2.	<i>Bhomakawya</i>	12
3.	<i>Arjunawijaya</i>	14
4.	<i>Ranggalawe</i>	15
5.	<i>Kidung Harsawijaya</i>	15
6.	<i>Kidung Sunda</i>	15
7.	<i>Wanḅang Wideha</i>	16
8.	<i>Malat</i>	18

Tabel 1. Motif *Kawung* Pada Naskah Kesusasteraan

Berdasarkan tabel di atas, dapat diketahui bahwa istilah *kawung* yang digunakan untuk menyebut motif kain, telah direkam dalam naskah kesusasteraan, dari abad ke-12 hingga abad ke-18. Hal ini menunjukkan bahwa motif ini tetap diminati oleh masyarakat Jawa dalam waktu yang panjang itu, yaitu selama enam abad, bahkan hingga saat ini.

### Motif Paṭola Pada Prasasti dan Naskah Kesusasteraan

Selama ini belum ditemukan prasasti yang menyebut istilah paṭola. Istilah ini baru ditemukan pada naskah kesusasteraan abad ke-14. Menurut Zoetmulder [2000], paṭola, paṭawala, atau patrawala adalah pakaian berwarna merah, atau kain cita yang dari berasal dari Malayalam. Dengan demikian maka dapat diketahui bahwa kain itu merupakan salah satu komoditas perdagangan dari Malayalam, India Selatan.

Adapun waktu penulisan naskah kesusasteraan dapat digunakan untuk mengetahui kapan kain paṭola itu beredar pada masyarakat Jawa. Beberapa naskah kesusasteraan yang menyebut istilah mengenai kain paṭola itu sebagai berikut:

No	Nama Naskah Kesusasteraan	Waktu Pembuatan Abad ke- (M)
1.	Korawâśrama	17
2.	Tantri Kāmaṇḍaka	14
3.	Kidung Harsa Wijaya	15
4.	Malat	18
5.	Waṅbaṅ Wideya	16
6.	Waṅbaṅ Wideha	16

Tabel 2. Naskah Kesusasteraan yang Menyebut Kain *Paṭola* dan Waktu Pembuatannya

Berdasarkan tabel di atas, dapat diketahui bahwa keberadaan kain *paṭola* pada masyarakat Jawa tertulis dalam naskah kesusasteraan dari abad ke-14 hingga abad ke-18. Akan tetapi menurut analisa peneliti, penulisan pada naskah kesusasteraan itu lebih akhir keberadaannya dari pada kemunculan kain itu sendiri pada masyarakat Jawa. Hal itu bisa difahami karena motif *paṭola* telah nampak dipahatkan pada dinding Candi Prambanan, serta pada arca Siwa di Candi Prambanan dan pada arca Prajñaparamita dari Singasari. Kedua arca ini mengenakan kain bermotif *paṭola*. Keberadaan kain bermotif *paṭola* yang dikenakan oleh kedua arca itu menunjukkan bahwa motif tersebut telah ada di Jawa pada abad ke-9 dan abad ke-12. Keberadaan kain itu berdasarkan naskah kesusasteraan terus berlangsung hingga abad ke-18.

### Akulturasasi Motif Kawung dan Paṭola Pada Kain

Akulturasasi merupakan proses yang dijalani oleh individu atau suatu bangsa sebagai respon terhadap datangnya kebudayaan baru menjadi kebudayaannya sendiri. Adapun faktor yang mempengaruhinya adalah adanya kontak antar budaya dalam waktu yang lama, adanya saling pengaruh budaya, dan adanya perubahan kebudayaan itu sendiri. Hal itu juga terjadi pada motif kawung dan *paṭola* di Jawa.

Berdasarkan pembahasan di atas, dapat diketahui bahwa motif ini pada mulanya dibawa dan disebarkan ke berbagai tempat di Asia oleh bangsa Cina dan bangsa India semenjak awal Masehi, antara lain melalui perdagangan. Motif ini ternyata menarik bagi bangsa-bangsa di Asia sehingga motif ini kemudian ditiru oleh berbagai bangsa Asia seperti di Khmer dan di Jawa. Akibat adanya kontak budaya yang cukup lama

antara penyebar motif ini dengan bangsa Jawa, akhirnya motif ini kemudian dimaknai sesuai dengan alam pikiran orang Jawa serta berkembang menjadi berbagai jenis varian kawung dan paṭola.

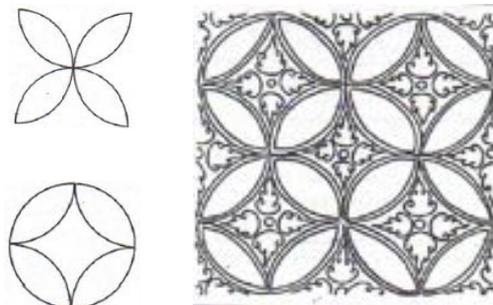
### Akulturasi Motif Kawung Pada Kain

Selama ini masyarakat Jawa meyakini bahwa motif *kawung* merupakan salah satu hasil kebudayaan asli mereka. Menurut masyarakat Jawa, bentuk motif *kawung* itu menggambarkan buah kolang-kaling (*Arenga pinnata*) yang dibelah [Susanto, 1973; Kusrianto, 2013] seperti pada gambar 6 berikut ini.



Gambar 11. Kolang Kaling (*Arenga pinnata*) Dibelah  
[<https://infobatik.id/sejarah-batik-kawung>]

Berdasarkan pengertian di atas, motif kawung bentuknya tersusun dari bentuk elips yang susunannya memanjang menurut diagonal miring ke kiri dan ke kanan berselang-seling serta disusun berulang-ulang, atau merupakan lingkaran-lingkaran yang berpotongan [Susanto, 1973]. Oleh karena itu masyarakat Kamboja menyebut motif itu dengan motif “koin”. Adapun gambarnya seperti berikut ini.



Gambar 12. Motif *Kawung*  
[Sumber: Susanto, 1973]

Adapun arti filosofi dari motif *kawung* ini menurut orang Jawa menggambarkan struktur alam semesta. Pusat persilangannya merupakan sumber energi dan miniatur dari alam semesta. Motif *kawung* ini merupakan representasi dari prinsip mandala, yaitu komposisi empat arah mata angin dengan satu pusat. Dalam pandangan masyarakat Jawa konsep itu disebut dengan "*sedulur papat lima pancer*". Konsep ini berasal dari kebudayaan Hindu Jawa yang memiliki pengertian yang terus berkembang hingga masa Islam. Pada mulanya pengertian konsep ini merupakan penyelarasan antara jagad kecil (manusia dengan mikrokosmos) dengan jagad besar (manusia dengan makrokosmos). Pemahaman konsep "*sedulur papat*" pada jagad besar itu adalah empat arah mata angin, yaitu timur, selatan, barat, dan utara. Sedangkan "*pancer*" atau tengah adalah diri atau hati manusia itu sendiri [Kusrianto, 2013].

Pada mulanya motif *kawung* itu hanya diperkenankan untuk dipakai oleh kalangan dewa, raja atau keluarga raja [Kusrianto, 2013], seperti yang terlihat pada tiga contoh arca di atas. Ganesya merupakan salah satu dewa dalam agama Hindu, ia adalah anak dari Dewa Siwa. Drawapala di Candi Penataran menjaga halaman candi paling suci yang terdapat di halaman paling belakang. Adapun Arca Kertarajasa di Candi Simping Blitar merupakan perwujudan Harihara, yaitu perpaduan Dewa Siwa dan Wisnu. Dengan demikian ketiga arca itu menjelaskan fungsi motif *kawung* yang hanya digunakan oleh kalangan dewa, raja, serta keluarga raja atau yang berkaitan dengan raja.

Dalam dunia pewayangan, motif *kawung* digunakan oleh Ki Lurah Semar dan anak-anaknya. Di dalam dunia wayang, mereka adalah rakyat jelata yang memiliki kearifan dan kebijaksanaan seperti dewa [Kusrianto, 2013]. Dengan demikian dapat diketahui bahwa motif *kawung* itu tidak boleh digunakan oleh sembarang orang, akan tetapi harus digunakan oleh orang-orang yang memiliki kearifan dan kebijaksanaan selayaknya para dewa dan raja.

Hingga saat ini *kawung* masih dikenal sebagai salah satu motif batik klasik yang masih diminati oleh masyarakat Jawa. Bahkan *kawung* ini memiliki varian motif yang beragam yang berkembang pada masyarakat Jawa [Susanto, 1973; Samsi, 2011; Kusrianto, 2013], antara lain seperti pada tabel berikut ini.

No	Jenis	Nama Motif
1.	Berdasarkan ukuran	<i>Kawung Picis</i>
		<i>Kawung Bribil</i>
		<i>Kawung Sen</i>
		<i>Kawung Kemplong</i>
2.	Berdasarkan Desain	<i>Kawung Beton</i>
No	Jenis	Nama Motif
		<i>Kawung Cacah Gori</i>
		<i>Kawung Geger</i>
		<i>Kawung Kopi/Sari</i>
		<i>Kawung Sekar Ageng</i>
		<i>Kawung Semar</i>
3.	Berdasarkan Kombinasi	<i>Kawung Buntal</i>
		<i>Kawung Kembang</i>
		<i>Kawung Seling</i>

Tabel 3. Perkembangan Jenis Varian Motif Kawung

Pembuatan motif itu berkaitan dengan kreativitas seniman, sehingga tidak menutup kemungkinan munculnya motif-motif baru yang berkaitan dengan kawung ini. Seperti motif *kawung sawo beludru*, *kawung ukel*, *kawung winarno*, dan sebagainya [Samsi, 2011].

### Akulturasasi Motif Paṭola Pada Kain

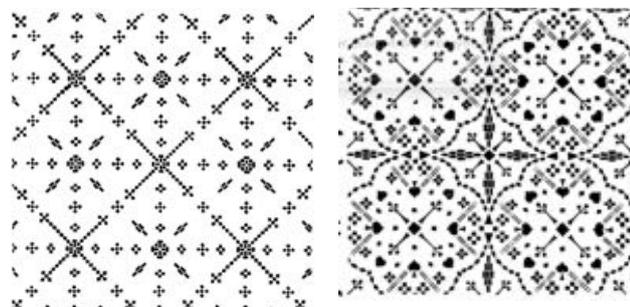
Kain motif paṭola sebagai salah satu kain impor mewah yang diminati bangsawan Jawa dan Sumatra, pada abad ke-18 mulai susah didapatkan. Oleh karena itu, kemudian para pedagang Cina dan Arab di Pekalongan mulai memproduksi kain dengan motif serupa *paṭola* dengan teknik batik dan dinamai motif *klamprang* [Doellah, 2002]. Adapun di Yogyakarta, dibuatlah kain bermotif serupa tenun paṭola itu dengan membubuhkan titik-titik pada motif hiasnya, sehingga kemudian disebut dengan motif *nitik* [Jasper dan Mas Pirngadie, 1916]. Di lingkungan Kraton Yogyakarta, motif ini diwarnai dengan warna khasnya yaitu warna coklat soja.

Motif sederhana ini ternyata sangat digemari di Kraton Yogyakarta, sehingga mengalami pengembangan berbagai motifnya. Jasper dan Mas Pirngadie [1916] menyebutkan ada 21 jenis motif *nitik*, Samsi [2011] menyebutkan ada 42 jenis motif *nitik*, dan GBRY. Brongtodiningrat, salah satu produsen batik motif *nitik* di Ndalem Brongtodiningratan dan Desa Wonokromo, dekat Kotagede, pada tahun 1950 pernah mendokumentasikan 56 motif *nitik* [<https://warisanbudaya.kemdikbud.go.id/newdetail&detailCatat=7327>].

Berikut ini jenis varian motif *nitik* yang diinventarisir oleh Jasper dan Mas Pirngadie [1916]:

1. *Kembang Blimbing Latar Ireng*
2. *Sekar Kacang Latar Ireng*
3. *Kembang Sikatan Latar Ireng*
4. *Tunjung Tirta Latar Ireng*
5. *Jaya Kusuma Latar Ireng*
6. *Kenanga Latar Ireng*
7. *Ragalina Latar Ireng*
8. *Yuyukang Latar Ireng*
9. *Tapak Kucing Latar Ireng*
10. *Limaran Latar Ireng*
11. *Limaran Ketagi Latar Ireng*
12. *Sulaman Latar Ireng*
13. *Tirta Teja Latar Ireng*
14. *Onengan Latar Ireng*
15. *Util Util Gendongan Latar Ireng*
16. *Cakar Wok Latar Ireng*
17. *Cakar Melik Latar Ireng*
18. *Gedangan Latar Ireng*
19. *Rengganis Latar Ireng*
20. *Jaya Sentana Latar Ireng*
21. *Jaya Kartika Latar Ireng*

Ke-21 jenis motif *nitik* yang diinventarisir oleh Jasper dan Mas Pirngadie [1916] itu nama motifnya sangat lokal, menggunakan bahasa Jawa, yang menggambarkan tumbuh-tumbuhan, bunga, binatang, serta air yang terdapat di sekeliling alam. Adapun contoh motifnya adalah seperti berikut ini.



Gambar 13. Motif Kembang Blimbing dan Cakar Wok  
[Jasper dan Mas Pirngadie, 1916]

Gambar 13 di atas menunjukkan adanya kemiripan motif antara *paṭola* dan *nitik*, meskipun menggunakan teknik pembuatan motif yang berbeda. Selain itu, dengan adanya jumlah varian motif *nitik* yang begitu banyak, menunjukkan bahwa terdapat kreativitas yang tinggi pada masyarakat Jawa dalam mengembangkan motif batik.

## Kesimpulan

Berdasarkan pembahasan di atas, dapat disimpulkan bahwa kebudayaan itu dinamis, selalu bergerak dan mempengaruhi orang atau masyarakat yang terdampak. Seperti kasus motif kawung dan *paṭola*, yang ternyata motif ini berasal dari pusat-pusat peradaban dunia yaitu Cina dan India. Akibat adanya kontak perdagangan yang intensive dan lama, memungkinkan terjadinya akulturasi budaya pada motif koin dan *paṭola* di Jawa menjadi *kawung* dan *nitik*. Motif yang semula dibawa oleh para pedagang asing Cina dan India ke Jawa, akhirnya akibat adanya kontak budaya yang lama menyebabkan motif itu juga disukai oleh masyarakat Jawa, bahkan motif itu seolah-olah adalah milik diri bangsa Jawa yang ditunjukkan dengan adanya makna dan nilai filosofi motif *kawung* dan *nitik* sesuai dengan alam pikiran masyarakat Jawa. Kedua motif ini merupakan motif tua yang dahulu merupakan kain impor kemudian menjadi kain tradisional di Keraton Yogyakarta.

---

## References

- Barnes, Ruth. [2004]. "Indian Textiles for Island Taste: Gujarati in Eastern Indonesia". *Ars Orientalis*. Vol. 34. pp. 134-149. <http://www.jstor.org/stable/4629611>
- Brandes, J.L.A.. [1913]. "Oud-Javaansche Orkonden Negalaten Transcripties van Wijlen Dr. J.L.A. Brandes Uitgegeven door N.J. Krom". VBG. LX. pp. 1-267.
- Christie, Jan Wisseman. [1998]. "Javanese Markets and the Asian Sea Trade Boom of the Tenth Centuries A.D. ". *Journal of the Economic and Social History of the Orient*. Vol. 41. No. 3. pp. 344-381.
- Das, Sukla. [1992]. *Fabric Art Heritage of India*. Cetakan Pertama. New Delhi: Shakti Malik Abhinav Publications.

Doellah, Santosa. [2002]. *Batik: Pengaruh Zaman dan Lingkungan*. Surakarta: Danar Hadi.

Green, Gillian. [2007]. "Angkor Vogue Sculpted Evidence of Imported Luxury Textiles in the Courts of Kings and Temples". *Journal of the Economic and Social History of the Orient*. Vol. 50. No. 4. pp. 424-451. <http://www.jstor.org/stable/25165206>

Gungwu, Wang. [2007]. "The Nanhai Trade: A Study of the Early History of Chinese Trade in the South China Sea". *JMBRAS*. Vol. XXXI Bagian 2. pp. 1-135, on *Southeast Asia-China Interactions: reprint of articles from the Journal of The Malaysian Brach, Royal Asiatic Society*. Malaysia: The Malaysian Brach, Royal Asiatic Society, pp. 51-166.

Hall, Kenneth R.. [2011]. *A History of Early Southeast Asia: Maritime Trade and Societal Development, 100-1500*. USA: Rowman and Littlefield Publisher Inc.

Jasper, J.E. dan Mas Pirngadie. [1916]. *De Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indië*. Vol. II: *De Weefkuns*. Meuton: The Hague.

Kusrianto, Adi. [2013]. *Batik – Filosofi, Motif, dan Kegunaan*, Yogyakarta : C.V. Andi Offset.

Maziyah, Siti, [2014]. "Sumberdaya Budaya Arkeologi : Tangible, Intangible, Atau Keduanya ?". Presented on *Diskusi Ilmiah Arkeologi by theme "Integrasi Pengembangan Arkeologi Indonesia"*. Yogyakarta.

-----. [2017]. "Imports Fabric at Java in 12th - 14th Centuries: Impacts of Maritime Trade Route in Southeast Asia". *Advanced Science Letters*. Vol. 23. United States of America: American Scientific Publishers. pp. 10057-10060.

-----, [2019]. "Penetrasi Budaya Wargee Dalem dan Warga Kilalan dalam Konstruksi Masyarakat Jawa Kuna". *Endogami: Jurnal Ilmiah Kajian Antropologi*, Vol. 2, No. 2, pp. 192-202. <https://doi.org/10.14710/endogami.2.2.102-202>.

Prasetyo, Bagyo dan Calo, Ambra. [2014]. "Pantai Utara Bali Lokasi Strategis Jaringan Perdagangan Awal di Kawasan Asia", dalam [http://arkenas.kemdikbud.go.id/contents/read/article/dntvfs\\_1421654726/ pantai-utara-bali-lokasi-strategis-jaringan-perdagangan-awal-di-kawasan-asia](http://arkenas.kemdikbud.go.id/contents/read/article/dntvfs_1421654726/pantai-utara-bali-lokasi-strategis-jaringan-perdagangan-awal-di-kawasan-asia)

Qingxin, Li. [2006]. Maritime Silk Road. Translator: William W. Wang. China: China Intercontinental Press.

Rouffaer dan H.H. Juynboll. [1914]. De Batik-Kuns in Nederlandsch Indië en Haar Geschiedenis. Utrecht: Uitgave van A. Costhoek.

Samsi, Sri Soedewi. [2011]. Teknik dan Ragam Hias Batik Yogya & Solo. Yogyakarta: Yayasan Titian Masa Depan (Titian Foundation).

Sedyawati, Edi. [2006]. "Singhasari". Dalam Hardiati, Endang Sri dan Pieter ter Keurs, red.. Mewarisi Bersama (Makna Masa Singhasari dan Makna Koleksi). Jakarta: Kerjasama Museum Nasional Indonesia Jakarta dan Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden. Hlm. 34-39.

Soemantri, Hilda. [2002]. et.al., Indonesia Heritage: Seni Rupa. Jakarta: Grolier Internasional.

Susanto, Sewan. [1973]. Seni Kerajinan Batik Indonesia. Yogyakarta: Balai Penelitian Batik dan Kerajinan, Lembaga Penelitian dan Pendidikan Industri, Departemen Perindustrian Republik Indonesia.

Zoetmulder, P.J.. [2000]. Kamus Jawa Kuna-Indonesia. Translator: Darusuprta and Sumarti Suprayitna. Cetakan ke-3. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

"Sejarah Batik Kawung" . [https://infobatik.id/ sejarah-batik-kawung](https://infobatik.id/sejarah-batik-kawung)

# Kuasa dan Estetika; Busana Sultan dan Sentana Dalem Ngayogyakarta Hadiningrat Dalam Foto Kassian Cephas

Aditya Revianur, S.Hum, M.Hum.

Departemen Arkeologi Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada

aditya.revianur@ugm.ac.id

+6282334338183

## Abstrak

**S**osok Kassian Cephas memiliki peran tersendiri dalam merekam busana Sultan dan bangsawan Jawa atau sentana dalem Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat pada abad ke-19 dan awal 20 Masehi. Cephas merupakan orang Jawa pertama yang mendalami seni fotografi dan bertugas sebagai fotografer kraton. Hasil bidikan kamera Cephas tidak hanya mendokumentasikan peninggalan arkeologis seperti Candi Prambanan dan Candi Borobudur, tetapi juga busana Sri Sultan Hamengkubuwana VII, para bangsawan atau sentana dalem, dan abdi dalem Kraton Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat. Artikel ini secara khusus membahas busana Sultan dan para sentana dalem Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat berdasarkan sumber data berupa foto hasil bidikan kamera Kassian Cephas yang menjadi koleksi Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV). Foto-foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem tersebut dalam artikel ini dibahas dengan perspektif semiotika Roland Barthes untuk mengetahui makna simbolik dan mitos yang diungkap foto. Kajian semiotik terhadap foto-foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem menghasilkan interpretasi adanya resistensi kraton terhadap pemerintah kolonial Hindia Belanda melalui representasi berbusana. Aspek berbusana bangsawan Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat dalam foto Kassian Cephas memperlihatkan tidak hanya sebagai estetika saja, namun juga arena untuk melegitimasi kekuasaan dalam struktur politik Jawa.

Kata kunci: Kassian Cephas, Foto, Kraton, Hamengkubuwana VII, sentana dalem

## Latar Belakang

Busana seringkali disamakan dengan pakaian, hal itu kurang tepat mengingat busana memiliki fungsi yang berbeda dari pakaian. Pakaian berfungsi sebagai pelindung tubuh, sementara busana berfungsi untuk menunjukkan aspek sosial sebagai bagian dari tata cara berinteraksi antar sesama manusia (Hoed, 2008). Busana dapat menunjukkan identitas seseorang tanpa orang lain mengenalnya. Hal tersebut karena busana mencerminkan kepribadian, status sosial, dan pekerjaan seseorang (Poeradisastra, 2002). Pakaian dapat dikatakan hanya sebagai artefak yang digunakan oleh manusia untuk melindungi tubuhnya. Busana memiliki fungsi yang lebih memenuhi aspek sosial dan budaya karena mewakili konsepsi dan gagasan suatu kelompok masyarakat. Busana yang digunakan oleh seorang pemimpin atau bangsawan haruslah berbeda dengan yang digunakan oleh masyarakat biasa karena adanya struktur masyarakat yang diwakili oleh tata cara berbusana.

Busana tidak dapat dilepaskan dari estetika yang menjadi suatu ciri dari pakaian. Estetika atau aspek keindahan suatu pakaian berkaitan erat dengan selera (taste) masyarakat yang pada akhirnya menjadi pembeda dalam berbusana. Pierre Bourdieu dalam *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (1984) menjelaskan elit dalam masyarakat mendefinisikan nilai-nilai estetika seperti selera (taste) dapat menghasilkan variasi berbusana berdasarkan kelas, latar belakang budaya, dan pendidikan. Selera (taste) merupakan praktik yang di antaranya memberikan pemahaman subjek atas statusnya di masyarakat. Selera (taste) menyatukan identitas subjek yang berada dalam posisi yang sama dan membedakannya dari yang lain dan berperan mengklasifikasikan subjek pada tataran kelas-kelas sosial tertentu. Selera (taste) berdampak pada kemampuan seseorang yang berada dalam kelas yang tinggi untuk mampu membuat selera (taste) mereka diterima sehingga hal itu menciptakan adanya distingsi atau distinction antara penguasa dan non-penguasa atau masyarakat kebanyakan.

Thomas S. Raffles dalam *History of Java* (1817) mencatat busana yang paling umum digunakan oleh semua kalangan di Pulau Jawa pada awal abad ke-19 Masehi adalah kain sarung, yaitu sehelai kain bercorak yang memiliki dimensi panjang 6-8 kaki dan lebar 3-4 kaki. Kain ini dijahit di kedua sisi dan berbentuk seperti karung tanpa alas yang dijahit. Masyarakat Jawa pada abad itu dituliskan mempunyai pola-pola kain

yang lebih beragam. Kalangan petani atau kawula pada umumnya mengenakan kain bermotif kotak-kotak atau tartan, sementara kalangan bangsawan menggunakan kain batik Jawa atau kain yang dilukis. Fenomena berbusana yang dituliskan oleh Raffles memperlihatkan adanya distingsi (*distinction*) dalam masyarakat Jawa berdasarkan selera (*taste*) untuk memperlihatkan posisi kalangan kawula dan bangsawan dalam struktur kelas sosial.

Dalam budaya Jawa dikenal ungkapan *Ajining dhiri dumunung ana ing lathi, ajining raga ana ing busana*. Ungkapan itu mewakili konsepsi dalam budaya Jawa jika pengenalan pribadi atas seseorang didasari oleh harmonisasi antara aspek lahir dan aspek batin seseorang. Budaya Jawa memperlihatkan bahwa aspek berbusana mewakili pedoman-pedoman tertentu yang berisi tata cara berbusana yang baik dan benar tergantung situasi dan kondisi seperti kelas sosial (Purwadi, 2007). Pedoman tata cara berbusana dalam budaya Jawa tidak dapat dilepaskan dari kedudukan pengaruh dua kerajaan besar dan dua kadipaten agung di Pulau Jawa yang merupakan pewaris Kesultanan Mataram Islam, yaitu Kasunanan Surakarta, Kasultanan Yogyakarta, Kadipaten Praja Mangkunegaran dan Kadipaten Pakualaman.

Tata cara berbusana Jawa pada masa Mataram Islam pada dasarnya sama untuk seluruh wilayah Kesultanan Mataram. Akan tetapi, pada masa pemerintahan Susuhunan Pakubuwana II terjadi perjanjian Giyanti yang berakibat pembagian wilayah Kesultanan Mataram menjadi dua, yaitu Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Pangeran Mangkubumi menjadi raja Kasultanan Yogyakarta dengan gelar Sri Sultan Hamengkubuwana I yang mempunyai wilayah dan keraton di Yogyakarta. Sementara, kekuasaan di Surakarta dipimpin oleh Susuhunan Pakubuwana II dengan kerajaan yang bernama Kasunanan Surakarta. Suksesi tahta Mataram yang berakibat pembagian wilayah menjadi Surakarta dan Yogyakarta mengakibatkan adanya perbedaan tata cara berbusana. Busana kebesaran raja dan keluarganya seperti motif kawung dan busana lurik yang dipakai para prajurit dalem diteruskan oleh Kasultanan Yogyakarta. Pihak Kasunanan Surakarta menerapkan motif lain selain motif kawung sebagai pengganti busana kebesaran raja dan keluarganya dengan motif parang. Perbedaan berbusana tidak hanya pada unsur pakaian saja, tetapi juga blangkon atau penutup kepala yang digunakan di Yogyakarta dan Surakarta (Vickers, 2005; Ngatinah, 2008). Adanya perbedaan tersebut memperlihatkan tata cara berbusana yang berbeda di

pusat kekuasaan Jawa yang diwakili oleh keberadaan keraton. Dokumentasi berbusana di keraton salah satunya diwakili oleh foto, selain lukisan. Foto-foto berbusana di Keraton Kasultanan Yogyakarta yang menjadi fokus dari artikel ini didokumentasikan oleh Kassian Cephas.

Kassian Cephas yang lahir pada 15 Januari 1845 dan meninggal 16 November 1912 di Yogyakarta merupakan sang pemula dalam dunia fotografi Indonesia. Ia adalah seorang fotografer Jawa pertama di Hindia Belanda yang berasal dari Kasultanan Yogyakarta. Ia menjadi fotografer profesional dan dilatih atas permintaan Sri Sultan Hamengkubuwana VI. Setelah menjadi fotografer Keraton Kasutanan Yogyakarta pada awal 1871, ia mulai memotret Sri Sultan, anggota keluarga keraton atau sentana dalem, dan beberapa peninggalan purbakala untuk Organisasi Arkeologi Hindia-Belanda (Archaeologische Vereeniging) di Yogyakarta. Sejalan dengan kemajuan teknologi fotografi, Cephas mulai membeli kamera baru pada tahun 1886 yang memungkinkannya untuk mengambil foto dalam 1/400 detik. Hal ini Cephas untuk mengambil foto lebih cepat. Buah karya hasil bidikan kamera Cephas yang pertama kali ditujukan untuk masyarakat luas diterbitkan pada tahun 1888 dalam buku *In den Kedaton te Jogjakarta: Opatjara, Ampilan en Tooneeldansen* yang ditulis J. Groneman. Foto-foto Cephas menjadi hadiah perpisahan kepada para elit Eropa ketika mereka meninggalkan Yogyakarta untuk kembali ke Eropa dan atau kepada pegawai negeri Belanda (Knapp, 1999). Foto-foto Cephas tidak hanya mengenai kesenian ataupun peninggalan purbakala, tetapi juga foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem. Foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan sentana dalem lengkap dengan busana yang dikenakan ini menjadi koleksi Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV).

Hasil karya Cephas dalam bentuk foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem atau bangsawan Kasultanan Yogyakarta merupakan fenomena pada akhir abad ke-19 Masehi. Busana Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem yang didokumentasikan oleh Cephas merupakan fenomena berbusana. Ronald Barthes dalam *The Fashion System* (1990) menjelaskan fenomena berbusana berkaitan erat dengan semiotika dalam ilmu budaya. Barthes membedakan tiga tipe busana, yakni *image clothing* atau busana yang ditampilkan sebagai hasil dari fotografi atau gambar; *written clothing*, busana yang dideskripsikan secara tertulis atau

ditransformasikan ke dalam bahasa dan real clothing, busana yang dikenakan pada tubuh manusia atau dengan kata lain adalah busana sebagai objek. Busana sebagai image clothing maupun real clothing dapat berfungsi sebagai tanda-tanda di dalam proses produksi dan konstruksi suatu makna.

Foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem merupakan bentuk image clothing yang menjadi tanda dalam hal proses produksi dan konstruksi makna. Artikel ini secara khusus membahas gaya berbusana Kasultanan Yogyakarta ditinjau dari foto hasil karya Kassian Cephas yang memperlihatkan Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem atau bangsawan Jawa di Keraton Kasultanan Yogyakarta. Berdasarkan pemaparan hal tersebut, maka dalam tulisan ini akan dibahas mengenai makna dari foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem. Tujuan pembahasan ini adalah untuk mengungkapkan makna foto raja dan bangsawan Kasultanan Yogyakarta sebagai bentuk image clothing dan fenomena berbusana pada abad ke-19 Masehi yang tidak dapat dilepaskan dari fenomena berbusana.

## **Kerangka Teori**

Foto-foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem yang dibahas dalam artikel dibahas dengan perspektif semiotika Roland Barthes untuk mengetahui makna simbolik dan mitos foto dalam hal fenomena berbusana. Roland Barthes dalam *Mythologies* (1972) menjelaskan foto seperti halnya dengan lukisan berkaitan erat dengan tanda atau parole yang membawa pesan tertentu. Suatu tanda dalam perspektif semiotika Roland Barthes pertama-tama mengungkapkan makna denotasi yang berarti suatu penanda (signifiant) secara langsung mengacu pada objek atau sesuatu yang dirujuknya. Makna denotasi ini merupakan makna harfiah yang secara langsung digambarkan oleh suatu objek. Suatu tanda dapat menjadi penanda dari suatu tanda yang lain, yakni konotasi, yang dapat dianggap sebagai tanda tingkatan kedua yang memiliki nilai budaya. Makna konotasi bersifat tersirat karena berkaitan erat dengan ideologi yang disebut sebagai mitos dan berfungsi mengungkapkan serta memberikan pembenaran bagi nilai-nilai dominan yang berlaku di masyarakat pada periode tertentu. Ilustrasi mengenai semiotika Barthes adalah sebagai berikut;

1. Donatifif Penanda	2. Denotatif Petanda	
3. Tanda Denotatif		
I. Penanda Konotatif		II. Petanda Konotatif
II. Tanda Konotatif		

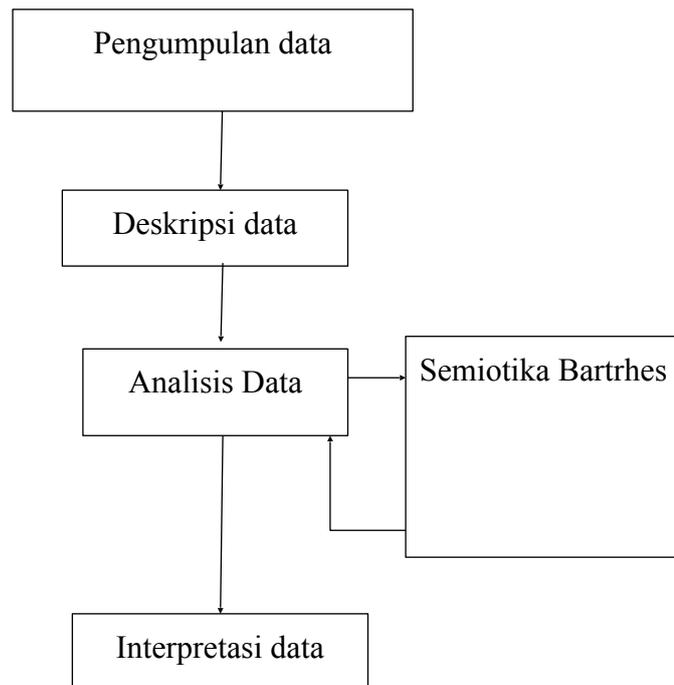
Gambar 1.1 Semiotika Roland Barthes

Salah satu contoh yang digunakan oleh Barthes dalam menjelaskan semiotika adalah foto yang menjadi sampul majalah Paris Match. Sampul majalah itu menunjukkan seorang prajurit berkulit hitam yang menghormat bendera Prancis. Foto tersebut memiliki makna denotasi seperti adegan memberi hormat pada bendera dan disiplin seorang tentara yang berkorelasi pada patriotisme dan nasionalisme. Akan tetapi, foto itu juga suatu tanda yang mengungkapkan beberapa konotasi, seperti penjajahan atau kolonialisme Prancis yang terjadi di Afrika. Mitos dari foto itu adalah keberhasilan kolonialisme Prancis terhadap orang-orang Afrika (Barthes, 1972). Berdasarkan pemaparan mengenai semiotika Barthes maka artikel ini akan menjelaskan foto-foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem ditinjau dari perspektif semiotika untuk mengetahui makna denotasi dan konotasinya.

## Metode

Dalam menjelaskan foto-foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem maka diperlukan metode penelitian untuk menjawabnya. Metode penelitian yang dimaksud adalah metode kualitatif dengan tahapan-tahapan penelitian yang meliputi (1) pengumpulan data, (2) deskripsi data, (3) analisis data, dan (4) interpretasi data (Ashmore dan Sharer, 2010). Tahap pengumpulan data dilakukan dengan mengunduh foto-foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem hasil bidikan Kassian Cephas yang terdapat di <https://digitalcollections.universiteitleiden.nl>. Foto-foto yang sudah dikumpulkan berjumlah 36 foto hasil karya Kassian Cephas yang memperlihatkan foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem. Foto-foto yang sudah dikumpulkan tersebut kemudian dipilih 7 foto yang mewakili pedoman-pedoman tertentu mengenai tata cara berbusana keraton. Ketujuh foto yang dimaksud menjadi sumber data dalam penelitian ini yang dibahas dalam perspektif

semiotika Barthes. Sebanyak 7 foto tersebut kemudian dideskripsikan berdasarkan konteksnya untuk kemudian menjadi data yang dianalisis dengan semiotika. Tahapan analisis data adalah mengkaji 7 foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem dari perspektif Semiotika sebagai bagian image clothing. Proses semiotika Barthes ditujukan untuk dapat mengenai makna konotasi atau mitos suatu foto. Hasil analisis ini kemudian diinterpretasikan berdasarkan konteks fenomena berbusana pada abad ke-19 sampai awal ke-20 Masehi.



Bagan 1.1 Alur penelitian

## Pembahasan

Telah disinggung sebelumnya bahwa dari 36 foto hasil karya Kassian Cephas yang memperlihatkan foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan para sentana dalem dipilih 7 foto yang dibahas dalam artikel ini. Ketujuh foto tersebut mewakili tata cara berbusana yang terdapat di Keraton Kasultanan Yogyakarta. Foto yang dipilih memperlihatkan Sri Sultan Hamengkubuwana VII, Sri Sultan Hamengkubuwana VII sebagai jenderal, Pangeran Adipati Anom Hamengkunegoro, Pangeran Arya Mangkubumi, Gusti Kanjeng Ratu Kencana, Ratu Angger, dan Bendara Raden Mas Sujana.

## Sri Sultan Hamengkubuwana VII



Judul Foto: Hamengkoe Boewono VII, sultan van Jogjakarta, in hofkleding

Tahun : 1885

Sumber: [https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/889452?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/889452?solr_nav%5Bid%5D=b6d279d5c7d9ff2a8860&solr_nav%5Bpage%5D=1&solr_nav%5Boffset%5D=14)

[solr\\_nav%5Bid%5D=b6d279d5c7d9ff2a8860&solr\\_nav%5Bpage%5D=1&solr\\_nav%5Boffset%5D=14](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/889452?solr_nav%5Bid%5D=b6d279d5c7d9ff2a8860&solr_nav%5Bpage%5D=1&solr_nav%5Boffset%5D=14)

Foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1885. Foto tersebut memiliki judul dalam Bahasa Belanda, yaitu Hamengkoe Boewono VII, sultan van Jogjakarta, in hofkleding yang dalam bahasa Indonesia diartikan sebagai Hamengku Buwana VII, Sultan dari Yogyakarta, dalam busana keraton.

Ditinjau dari kajian semiotika Barthes, pada tataran pertama, Sri Sultan Hamengkubuwana VII memakai busana seorang raja Jawa yang dilengkapi oleh kuluk atau mahkota, sepasang anting dan sumping di telinga, kalung ulur, dan bintang penghargaan medali Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw dan lencana raja Yogyakarta. Bintang medali Ridder Grootkruis merupakan penghargaan tertinggi dari Kerajaan Belanda. Sri Sultan Hamengkubuwana VII juga terlihat memakai jarik batik parang rusak barong yang memang hanya digunakan oleh seorang raja. Pakaian berserta perhiasan dan medali tersebut untuk menyajikan bentuk busana seorang raja. Proses pemaknaan pada tataran ini menghasilkan denotasi signifikasi tataran pertama (first order signification). Makna denotasi ini merupakan makna

harafiah dari suatu obyek atau citra, yakni apa yang tergambar pada obyek atau citra tersebut.

Pada tataran kedua (second order signification), mengkaitkan tanda busana keraton (court attire) Sri Sultan Hamengkubuwana VII dengan suatu konsep, makna, atau tema kultural tertentu yang lebih luas. Pada makna konotasi dapat ditafsirkan bahwa busana Sri Sultan Hamengkubuwana VII sebagai bentuk resistensi terhadap pemerintah kolonial Hindia Belanda. Hal itu terlihat dari busana Sri Sultan Hamengkubuwana VII yang memperlihatkan representasi percampuran antara pengaruh budaya Jawa, Kekhalifahan Turki Ustamani, dan Eropa. Penanda busana Jawa diperlihatkan dari batik parang barong, anting dan sumping di telinga, dan kalung ulur. Pengaruh busana Kekhalifahan Turki Ustamani secara jelas diperlihatkan oleh penanda berupa Kuluk yang menjadi mahkota Sri Sultan Hamengkubuwana VII. Sementara itu, pengaruh busana Eropa ditandai oleh pemakaian bintang penghargaan medali Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw yang merupakan penghargaan tertinggi Kerajaan Belanda sejak September 1815 (Steensel, Sanders, Henkes dan Molenaar, 2014). Pemakaian bintang medali Ridder Grootkruis memperlihatkan meskipun Kasultanan Yogyakarta merupakan wilayah dependen atau proktektorat Hindia Belanda, tapi kuasa Sri Sultan Hamengkubuwana VII masih memegang peranan signifikan di wilayahnya. Hal itu menjadi nilai tawar bagi Sri Sultan Hamengkubuwana VII dalam menghadapi pemerintah kolonial Hindia Belanda. Sri Sultan Hamengkubuwana VII melalui busana yang dikenakannya menegaskan konotasi bahwa Kasultanan Yogyakarta memiliki peran sentral dalam menentukan kebijakan yang ada di wilayahnya, meskipun Sri Sultan sendiri sejatinya terikat kontrak politik dengan pemerintah kolonial. Sri Sultan Hamengkubuwana VII dapat dikatakan tumbuh sebagai seorang raja dengan perasaan kuat sebagai pemimpin para ksatria, keturunan pemimpin seperti yang diceritakan dalam adegan pewayangan dan babad (Vickers, 2005). Kuasa dan estetika fenomena berbusana Sri Sultan Hamengkubuwana VII menunjukkan pula adanya distingsi atau perbedaaan tata cara berbusana yang dikenakan oleh raja dengan sentana dalem maupun masyarakat biasa.



Judul Foto: Hamengkoe Boewono VII, sultan van Jogjakarta, in generaalsuniform van het Nederlands Indische Leger

Tahun : 1910

Sumber: [https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/791137?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/791137?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=5)

[solr\\_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr\\_nav%5Bpage%5D=3&solr\\_nav%5Boffset%5D=5](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/791137?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=5)

Foto Sri Sultan Hamengkubuwana VII yang diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1910 tersebut memperlihatkan Sri Sultan mengenakan pakaian seragam perwira angkatan bersenjata Hindia Belanda atau Koninklijk Nederlands Indisch Leger (KNIL). Sri Sultan Hamengkubuwono VII mengenakan seragam KNIL lengkap dengan blangkon sebagai penunjuk identitas sebagai seorang Jawa dan bintang penghargaan medali Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw, Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau dan lencana raja Yogyakarta. Bintang penghargaan Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau mulai digunakan sejak mangkatnya Raja Willem III pada tahun 1890 yang kemudian digantikan oleh Ratu Willemina. Bintang Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau mulai digunakan pada 1892 sebagai pengganti Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw (Steensel, Sanders, Henkes dan Molenaar, 2014).

Proses pemaknaan pada semiotika pada tataran pertama (first order signification) foto tersebut memberikan makna denotasi bahwa Sri Sultan Hamengkubuwana VII adalah

perwira KNIL dari atribut yang dikenakannya. Sementara itu, pada tataran kedua (second order signification), busana KNIL yang dikenakan oleh Sri Sultan Hamengkubuwana VII memiliki konsep bahwa meskipun Sri Sultan adalah petinggi KNIL, namun identitas kejawaannya tetaplah ada. Hal tersebut terlihat dari blangkon yang dikenakannya. Selain itu, bintang penghargaan medali Ridder Grootkruis in in de Orde van de Nederlandse Leeuw dan , Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau yang digunakan oleh Sri Sultan Hamengkubuwana VII memperlihatkan meskipun secara kepangkatan Sri Sultan lebih rendah dari pemimpin KNIL berkebangsaan Eropa, namun Sri Sultan tetap memiliki kedudukan yang tinggi. Hal itu dapat dilihat dari medali Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw dan Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau yang merupakan penghargaan tertinggi yang diberikan oleh Kerajaan Belanda.

### **Pangeran Adipati Anom Hamengkunegoro**



Judul Foto: De kroonprins van Jogjakarta Pangeran Adipati Anom Amengkoenegoro

Tahun : 1895

Sumber: [https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/785342?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/785342?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=17)

[solr\\_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr\\_nav%5Bpage%5D=3&solr\\_nav%5Boffset%5D=17](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/785342?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=17)

Pangeran Adipati Anom Amengkunegoro merupakan putra Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan penerus Sultan Yogyakarta. Foto Pangeran Amengkunegoro diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1895. Foto tersebut berjudul De kroonprins van Jogjakarta Pangeran Adipati Anom Amengkoenegoro yang dalam bahasa Indonesia dapat diartikan Putera mahkota dari Yogyakarta Pangeran Adipati Anom Amengkunegoro.

Ditinjau dari kajian semiotika, pada tataran pertama, Pangeran Amengkunegoro memakai busana pangeran dengan pakaian atau ageman kanjeng pangeran yang dibordir. Pangeran Amengkunegoro mengenakan kuluk atau mahkota, sepasang anting dan sumping di telinga, dan kalung ulur. Putra mahkota juga keris, jarik parang barong, dan celana berserta memakai selop. Pakaian berserta perhiasan dan menyajikan bentuk busana seorang pangeran. Proses pemaknaan pada tataran ini menghasilkan denotasi seorang pangeran penerus tahta Kasultanan Yogyakarta. Konotasi yang didapatkan adalah pakaian pangeran menandakan seorang penerus tahta di keraton yang membedakannya dengan pangeran-pangeran lainnya. Busana yang dikenakan oleh Pangeran Amengkunegoro juga berkonotasi bahwa ia menegaskan diri sebagai pengganti raja dengan penanda berupa batik parang barong yang dikenakannya. Meskipun demikian, suksesi raja di Yogyakarta memperlihatkan bahwa yang menjadi Sri Sultan Hamengkubuwana VIII adalah Gusti Pangeran Harya Purubaya karena Pangeran Amengkunegoro meninggal dunia.

## Pangeran Harya Mangkubumi



Judul Foto: Pangeran Ario Mangkoeboemi te Jogjakarta in Javaans kostuum

Tahun : 1890

Sumber:

[https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/785242?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/785242?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=18)

[solr\\_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr\\_nav%5Bpage%5D=3&solr\\_nav%5Boffset%5D=18](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/785242?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=18)

Foto Gusti Pangeran Harya Mangkubumi diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1890. Foto ini memperlihatkan sosok Gusti Pangeran Harya Mangkubumi dalam busana seorang pangeran. Meskipun demikian terlihat perbedaan mendasar antara foto Pangeran Harya Mangkubumi dengan putra mahkota Pangeran Anom Amengkunegoro. Pada tataran pertama semiotika Barthes, Pangeran Harya Mangkubumi memakai busana pangeran dengan pakaian atau ageman riya ngingil yang dibordir. Pangeran Arya Mangkubumi mengenakan kuluk atau mahkota dan kalung ulur. Pangeran Mangkubumi mengenakan keris, jarik batik gurdo, dan celana. Pakaian berserta perhiasan yang dikenakan Pangeran Harya Mangkubumi menyajikan bentuk busana seorang pangeran yang lebih rendah kedudukannya dari Pangeran Anom Amengkunegoro yang merupakan pewaris tahta. Proses pemaknaan pada tataran ini menghasilkan denotasi seorang pangeran Kasultanan Yogyakarta. Konotasi yang didapatkan adalah pakaian pangeran menandakan kedudukannya lebih rendah dari pewaris tahta. Busana yang dikenakan oleh pangeran yang kedudukannya lebih rendah dari pewaris tahta adalah ketiadaan perhiasan sumping dan anting serta selop. Selain itu, pemakaian pakaian atau ageman riya ngingil yang dibordir dan jarik batik motif gurdo menandakan kedudukan Pangeran Harya Mangkubumi lebih rendah dari Pangeran Anom Amengkunegoro.

## Gusti Kanjeng Ratu Kencana



Judul Foto: Ratoe Kentjana, echtgenote van Hamengkoe Boewono VII, sultan van Jogjakarta

Tahun : 1905

Sumber:

[https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/786348?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/786348?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=14)

[solr\\_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr\\_nav%5Bpage%5D=3&solr\\_nav%5Boffset%5D=14](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/786348?solr_nav%5Bid%5D=8d6c5e63cf40905a3da2&solr_nav%5Bpage%5D=3&solr_nav%5Boffset%5D=14)

Foto Gusti Kanjeng Ratu Kencana diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1905. Foto ini memperlihatkan Ratu Kencana dalam busana seorang istri Sri Sultan Hamengkubuwana VII. Pada tataran pertama semiotika Barthes, Ratu Kencana memakai busana istri raja dengan pakaian atau ageman riya ngandap yang dibordir dengan kancing berbentuk kupu-kupu. Ratu Kencana mengenakan anting dan bawahan jarik batik parang barong dan berselop. Pakaian berserta perhiasan yang dikenakan Ratu Kencana memperlihatkan dirinya adalah seorang istri raja yang memiliki kedudukan tinggi, yaitu permaisuri. Proses pemaknaan pada tataran kedua memperlihatkan konotasi bahwa busana yang dikenakan oleh Gusti Ratu Kencana adalah busana perempuan yang memiliki kedudukan tinggi. Hal itu dicirikan oleh penanda berupa jarik batik barong yang dikenakan sang ratu.

## Ratu Angger



Judul Foto: Ratoe Angger, zuster van Hamengkoe Boewono VII, sultan van Jogjakarta, in hofkleding  
Tahun : 1885

Sumber:

[https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/887173?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/887173?solr_nav%5Bid%5D=74b3f82c63803196716b&solr_nav%5Bpage%5D=1&solr_nav%5Boffset%5D=19)

[solr\\_nav%5Bid%5D=74b3f82c63803196716b&solr\\_nav%5Bpage%5D=1&solr\\_nav%5Boffset%5D=19](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/887173?solr_nav%5Bid%5D=74b3f82c63803196716b&solr_nav%5Bpage%5D=1&solr_nav%5Boffset%5D=19)

Foto Ratu Angger diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1885. Foto ini memperlihatkan Ratu Angger dalam busana seorang putri keraton Kasultanan Yogyakarta. Ratu Angger berdasarkan judul foto merupakan saudari Sri Sultan Hamengkubuwana VII. Pada tataran pertama semiotika Barthes, Ratu Angger memakai busana putri keraton dengan pakaian atau ageman riya ngandap lengkap dengan anting berserta bawahan jarik batik kawung. Pakaian berserta perhiasan yang dikenakan Ratu Angger memperlihatkan dirinya bukanlah seorang istri raja sehingga tidak mengenakan batik parang barong. Proses pemaknaan pada tataran kedua memperlihatkan konotasi bahwa busana yang dikenakan Ratu Angger adalah busana perempuan di keraton yang memiliki kedudukan tinggi, meski di bawah istri raja. Hal itu dicirikan oleh penanda berupa jarik batik kawung yang dikenakannya.

## Bendara Raden Mas Sujana



Judul Foto: Bendara Raden Mas Soedjana ing Ngajoegjakarta Adiningrat

Tahun : 1890

Sumber:

[https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/784690?](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/784690?solr_nav%5Bid%5D=a10a3da0a5abb5054c9c&solr_nav%5Bpage%5D=4&solr_nav%5Boffset%5D=0)

[solr\\_nav%5Bid%5D=a10a3da0a5abb5054c9c&solr\\_nav%5Bpage%5D=4&solr\\_nav%5Boffset%5D=0](https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/784690?solr_nav%5Bid%5D=a10a3da0a5abb5054c9c&solr_nav%5Bpage%5D=4&solr_nav%5Boffset%5D=0)

Foto yang memperlihatkan seorang bangsawan bernama Bendara Raden Mas Sujana diambil oleh Kassian Cephas pada tahun 1890. Foto ini memperlihatkan seorang bangsawan Jawa dengan gelar Raden Mas. Pada tataran pertama semiotika Barthes, Raden Mas Sujana memakai busana seorang sentana dalem yang dicirikan oleh pakaian surjan ontrokusuma yang bermotif bunga. Ia memakai anting dan kalung ulur serta memakai ikat kepala atau blangkon gaya Yogyakarta. Pada bagian pinggang, Raden Mas Sujana menyelipkan sebilah keris yang dapat dilihat dari bagian gagang keris. Raden Mas Sujana mengenakan bawahan berupa jarik udan liris yang biasa digunakan oleh sentana dalem. Pakaian berserta perhiasan yang dikenakan Raden Mas Sujana memperlihatkan dirinya bukanlah seorang pangeran. Proses pemaknaan pada tataran kedua memperlihatkan konotasi bahwa busana yang dikenakan Raden Mas Sujana adalah busana laki-laki di keraton yang memiliki kedudukan tinggi, meski di bawah para pangeran. Hal itu dicirikan oleh surjan ontrokusumo yang dikenakannya. Surjan ini memperlihatkan Raden Mas Sujana adalah sentana dalem dan membedakannya dengan status sosial lebih rendah pada masa itu.

## **Representasi Berbusana Sultan dan Sentana Dalem Keraton Kasultanan Yogyakarta Pada Abad ke-19 dan awal 20 Masehi**

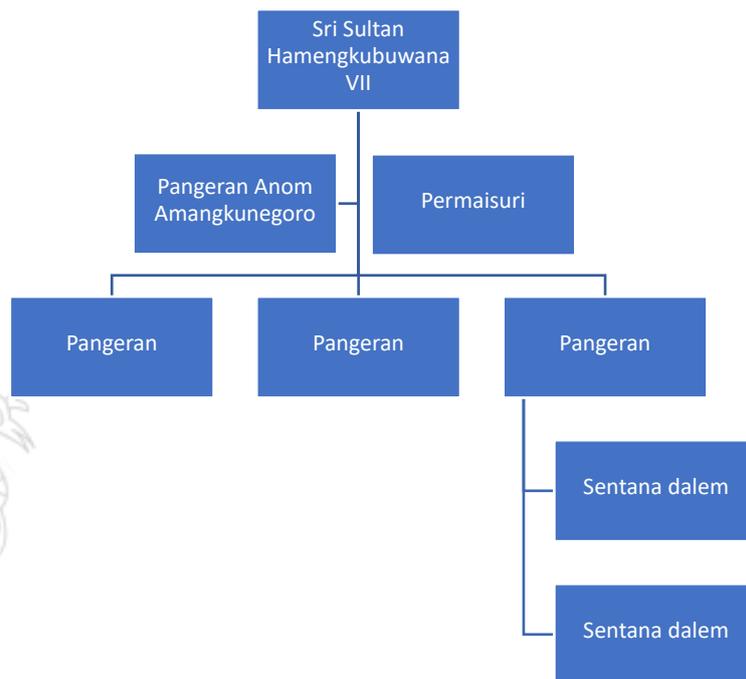
Foto-foto Sultan dan sentana dalem hasil bidikan kamera Kassian Cephas pada akhir abad ke-19 sampai awal 20 Masehi memperlihatkan busana dapat menunjukkan identitas seseorang. Fenomena berbusana pada saat itu berkaitan erat dengan strata seseorang dalam lingkungan keraton Kasultanan Yogyakarta. Kedudukan seseorang dalam berbusana di keraton memiliki pakem dan larangan bagi kalangan yang berbeda identitas untuk mengenakannya. Pakem dan larangan tersebut adalah bentuk distingsi untuk membedakan seseorang berdasarkan posisinya dalam keraton. Keberadaan distingsi ditentukan pula oleh kekuasaan yang dimiliki oleh seseorang. Kekuasaan yang dimaksud menandakan tata berbusana sehingga dapat dengan mudah dikenali oleh orang lain. Kedudukan seorang raja, pewaris tahta, pangeran sampai sentana dalem diatur sedemikian rupa sehingga tercipta perbedaan dalam berbusana di lingkungan keraton.

Hal yang menjadi pembeda dalam berbusana ditandai oleh perhiasan maupun juga motif batik. Perhiasan yang lengkap dalam berbusana hanya dikenakan oleh seorang raja, yaitu Sri Sultan Hamengkubuwana VII. Para pangeran tidak diperkenankan untuk melebihi apa yang dikenakan oleh Sri Sultan. Peraturan mengenai ketentuan berbusana di lingkup keraton Kasultanan Yogyakarta sendiri kemudian diatur dalam Rijktsblad van Djokjakarta No 19. th 1927 pada masa Sri Sultan Hamengkubuwana VIII. Peraturan Rijktsblad van Djokjakarta No 19. th 1927 memuat peraturan resmi berbusana di keraton dalam peristiwa-peristiwa tertentu (Behrend dan Pudjiastuti, 1997). Peraturan berbusana yang ada dalam Rijktsblad van Djokjakarta No 19. th 1927 tidak jauh berbeda dengan data foto-foto pada masa Sri Sultan Hamengkubuwana VII. Berikut adalah karakteristik berbusana pada abad abad ke-19 dan awal 20 Masehi pada masa Sri Sultan Hamengkubuwana VII yang dirangkum dalam Tabel 1.1.

N o.	Nama	Kedudukan	Atribut	Makna Denotasi	Makna Konotasi
1.	Sri Sultan Hamengkubuwana VII	Sultan	<i>kuluk</i> atau mahkota, sepasang <i>anting</i> dan <i>sumping</i> di telinga, kalung <i>ulur</i> , dan bintang penghargaan medali <i>Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw</i> dan lencana raja Yogyakarta serta bawahan jarik batik parang rusak barong.	Raja	Resistensi terhadap penguasa kolonial
		Perwira KNIL	blangkon, medali <i>Ridder Grootkruis in de Orde van de Nederlandse Leeuw</i> , <i>Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau</i> .	Raja	Resistensi terhadap penguasa kolonial
2.	Pangeran Adipati Anom Hamengkunegoro	Putra mahkota	pakaian bergaya kanjeng pangeran yang dibordir, <i>kuluk</i> atau mahkota, sepasang <i>anting</i> dan <i>sumping</i> di telinga, kalung <i>ulur</i> , keris, jarik parang barong, dan celana berserta memakai selop.	Pewaris tahta	Pangeran yang utama
3.	Pangeran Harya Mangkubumi	Pangeran	pakaian bergaya <i>riya ngingil</i> yang dibordir, <i>kuluk</i> atau mahkota, kalung <i>ulur</i> , keris, jarik batik gurdo, dan celana.	Pangeran	Pangeran yang berkedudukan lebih rendah dari putra mahkota
4.	Gusti Kanjeng Ratu Kencana	Permaisuri	pakaian atau ageman <i>riya ngandap</i> yang dibordir dengan kancing berbentuk kupu-kupu, anting dan bawahan jarik batik parang barong dan memakai selop.	Istri raja, Permaisuri	Salah satu perempuan utama di keraton.
5.	Ratu Angger	Saudari Sri Sultan Hamengkubuwana VII	pakaian <i>riya ngandap</i> lengkap dengan anting berserta bawahan jarik batik kawung.	puteri keraton	putri keraton dengan kedudukan yang lebih rendah dari permaisuri
6.	Bendara Raden Mas Sujana	sentana dalem	pakaian surjan ontrokusuma yang bermotif bunga., <i>anting</i> , kalung <i>ulur</i> , ikat kepala atau blangkon gaya Yogyakarta, keris, bawahan jarik udan liris	sentana dalem, bangsawan Jawa bergelar Raden Mas	sentana dalem dan memiliki kedudukan lebih rendah dari seorang pangeran.

Tabel 1.1 Tata Busana dan Atribut yang digunakan oleh Sultan dan Sentana Dalem

Berdasarkan Tabel 1.1 diketahui bahwa foto-foto Kassian Cephas yang memuat gambar Sri Sultan Hamengkubuwana VII dan sentana dalem sebagai image clothing memperlihatkan bergama makna konotasi. Konotasi dari image clothing Sri Sultan Hamengkubuwana VII sendiri adalah bentuk resistensi terhadap cengkraman penguasa kolonial Hindia Belanda. Sri Sultan Hamengkubuwana VII sebagai pemimpin Kasultanan Yogyakarta memperlihatkan bahwa berbusana tidak hanya ekspresi estetika semata, namun juga merupakan pertunjukan kekuasaan. Beragama bintang penghargaan dan lencana yang digunakan Sri Sultan Hamengkubuwana VII seperti Ridder Grootkruis in in de Orde van de Nederlandse Leeuw dan Ridder Grootkruis in de Orde van Oranje-Nassau ditambah lencana raja Kasultanan Yogyakarta merupakan simbol dari legitimasinya sebagai seorang raja. Hal tersebut berhubungan dengan pertunjukan pamor yang dimiliki oleh seorang raja dalam pola pikir masyarakat budaya Jawa yang memegang teguh ungkapan Ajining dhiri dumunung ana ing lathi, ajining raga ana ing busana. Fenomena berbusana Jawa tidak dapat dilepaskan dari konsep ungkapan itu yang menjadi pembeda antara kalangan bangsawan dengan rakyat jelata.



Bagan 1.2 Struktur politis di keraton ditinjau dari fenomena busana

Representasi berbusana kalangan keraton Kasultanan Yogyakarta yang diwakili oleh foto Sultan dan sentana dalem pada Abad ke-19 dan awal 20 Masehi dalam kaitannya dengan image clothing selain sebagai bentuk resistensi juga berperan untuk melegitimasi kekuasaan seseorang dalam struktur politik Jawa. Bagan 1.2 memperlihatkan fenomena busana keraton Kasultanan Yogyakarta ditinjau dari

struktur politik atau kekuasaan yang beroperasi di keraton. Tata busana sultan, permaisuri, putra mahkota, pangeran lainnya, dan kerabat atau sentana dalem diwakili oleh motif batik dan penunjang busana seperti perhiasan. Foto seorang pangeran yang menjadi putra mahkota akan berbeda dengan busana pangeran lainnya. Hal serupa juga didapatkan dari foto perempuan dalam lingkungan keraton. Peran politis dari permaisuri terlihat berbeda dengan sentana dalem yang merupakan saudari raja. Permaisuri berdasarkan tata busana memiliki peran politis lebih tinggi dengan penanda berupa kain batik dan selop yang digunakannya. Kedudukan terakhir di posisi elit keraton berdasarkan data foto adalah tata busana yang digunakan oleh sentana dalem bergelar Raden Mas. Sentana dalem yang bukan merupakan seorang pangeran yang memiliki peran politis tertentu, berbusana layaknya bangsawan Jawa pada umumnya. Tata busana bangsawan Jawa yang dimaksud adalah pemakaian pakaian surjan ontrokusumo yang menandakan tingkat kebangsawanan seseorang.

## **Kesimpulan**

Berdasarkan interpretasi terhadap foto-foto Kassian Cephas yang memuat gambar Sri Sultan dan sentana dalem keraton Kasultanan Yogyakarta pada abad ke-19 sampai awal abad ke-20 Masehi dapat diketahui bahwa setiap foto mewakili konotasi tertentu. Konotasi Sri Sultan Hamengkubuwana VII yang merupakan pengambil kebijakan keraton yang berada di posisi puncak struktur politik keraton Kasultanan Yogyakarta adalah bentuk resistensi terhadap kekuasaan pemerintah kolonial Hindia-Belanda. Sri Sultan Hamengkubuwana VII sadar betul bahwa perlawanan terhadap pemerintah kolonial tidak dapat dipaksakan dalam bentuk perang yang berujung menyengsarakan rakyat Kasultanan Yogyakarta. Sri Sultan Hamengkubuwana VII memperlihatkan kekuasaan simbolik dalam berbusana untuk mengimbangi kekuasaan pemerintah kolonial Hindia Belanda yang diwakili oleh residen Yogyakarta. Kekuasaan simbolik tersebut merupakan bagian dari mempertahankan pamor keraton di hadapan rakyat pada umumnya. Budaya Jawa yang menjunjung tinggi busana sebagai identitas seseorang merupakan sarana untuk mempertahankan pamor keraton yang terus didekte oleh kekuasaan pemerintah kolonial Hindia Belanda.

Konotasi lainnya yang didapatkan adalah fenomena berbusana di keraton Kasultanan Yogyakarta mewakili struktur politik yang ada dalam lingkup keraton. Struktur politik di keraton yang membedakan kedudukan seseorang berdasarkan gelar dan fungsi

politisnya diwujudkan dalam hal berbusana untuk memudahkan pengidentifikasian seseorang. Kedudukan berbusana seorang pangeran dengan jelas dibedakan dengan sentana dalem yang hanya bergelar raden mas atau raden saja. Hal tersebut berguna untuk meminimalisir konflik dan mempertahankan struktur politik Jawa di dalam keraton yang berlapis. Kedudukan antar pangeran pun berbeda tergantung dari kelengkapan perhiasan sebagai penanda berbusana. Seorang putra mahkota yang kelak akan menjadi seorang raja memiliki kelengkapan berbusana dengan pangeran lainnya. Hal itu juga berlaku pada fenomena berbusana perempuan di keraton. Kedudukan seorang permaisuri memiliki tata busana yang berbeda dengan saudari seorang raja. Hal tersebut menunjukkan struktur politik di keraton tidak hanya monopoli laki-laki semata, tapi perempuan juga memiliki peran politis yang sama pentingnya dengan diwakili oleh seorang permaisuri.

---

## Daftar Pustaka

- Ashmore, W. & Sharer, R.J. (2010). *Discovering Our Past; A Brief Introduction to Archaeology*. New York: McGraw-Hill.
- Barthes. R. (1972). *Mythologies*. New York: Noonday Press.
- Barthes, R. (1990). *The Fashion System*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Behrend, T.E. & Pudjiastuti, T. (1997). *Katalog Induk Naskah-Naskah Nusantara, Volume 1*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Groneman, J. (1888). *In den Kedaton te Jogjakarta: Opatjara, Ampilan en Tooneeldansen*. Leiden: E.J. Brill.
- Hoed, B.H. (2008). *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya*. Depok: Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia.
- Knaap, G. (1999). *Cephas, Yogyakarta: Photography in the Service of the Sultan*. Leiden: KITLV.
- Ngatinah. (2008). *Karakteristik Busana Kebesaran Raja Surakarta dan Yogyakarta Hadiningrat Periode 1755-2005*. ITB J. Vis Art and Des, Vol. 2, No. 2, hlm.173-196.

- Poeradisastra, R. (2002). *Busana Pria Masa Kini*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Purwadi. (2007). *Busana Jawa: Jenis-Jenis Pakaian Adat, Sejarah, Nilai Filosofis dan Penerapannya*. Yogyakarta: Pura Pustaka.
- Raffles, T.S. (1817). *The History of Java; vol. 1*. London: Black, Parbury, and Allen.
- Steensel, A.v., G. Sanders, T. Henkes, dan Y. Molenaar, (2014). *Ridders van Holland van Harnas tot Lintjesregen*. Muiden: Stichting Rijksmuseum Muiderslot
- Vickers. A. (2005). *A History of Modern Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.

# Songsong Kraton Yogyakarta dalam Naskah Jawa Koleksi Museum Sonobudoyo

Ghis Nggar Dwiadmojo

ghisnggar@yahoo.com

Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta

## Abstrak

**T**ujuan penelitian ini adalah (1) menjelaskan gambar-gambar songsong Kraton Yogyakarta dalam naskah-naskah Jawa koleksi Museum Sonobudoyo dan (2) menjelaskan gambar songsong yang ada di dalam naskah SB 58. Data penelitian ini adalah naskah berbahasa dan beraksara Jawa. Metode dan pisau analisis penelitian ini adalah filologi. Naskah-naskah koleksi Museum Sonobudoyo yang memuat informasi tentang songsong yang dipakai di Kraton Yogyakarta berjumlah empat yaitu SB 58, PBA 132, PBA 259, dan PBG 24. Gambar songsong dalam naskah koleksi Museum Sonobudoyo disajikan secara berwarna dengan keterangan penjabar tentang pemakainya dalam bahasa Jawa beraksara Jawa. Naskah SB 58 (bagian pertama) memuat informasi berupa gambar songsong yang paling banyak yaitu 83. Pemakai songsong dalam SB 58 yaitu bangsawan, bangsawan dengan status tertentu, pejabat yang bekerja untuk kraton, keluarga pejabat, keluarga pejabat dalam acara tertentu, nama tertentu, dan nama tertentu dalam acara tertentu. Semakin tinggi status sosial seorang pejabat maka semakin bervariasi warna songsong yang dipakainya. Gradasi warna yang mendominasi suatu songsong, dilihat dari pemakainya dari yang berstatus sosial tertinggi hingga terendah, adalah adalah emas, kuning, putih, hijau, biru, merah, merah jambu, dan hitam

Kata Kunci: Songsong, Kraton Yogyakarta, Naskah.

## PENDAHULUAN

Payung sebagai lambang otoritas dan kekuasaan pertama kali muncul pada lukisan-lukisan mural zaman Mesir Kuno, yaitu pada relief Asirya dan patung-patung Persepolis (Retno, 2014: 3). Mural Mesir Kuno ini adalah bukti tertua yang berisi

informasi tentang penggunaan payung sebagai lambang status sosial yang tinggi. Di Asia payung mempunyai peran tersendiri dan dianggap suci karena sering diakitkan dengan hal-hal yang bersifat religius (Longhurst, 1979: 1). Gatot Gautama (1986: 219) menjelaskan bahwa pada relief Karmawibhangga dan Lalitavistara di Candi Borobudur ( $\pm$  800 Masehi) dijumpai kurang lebih 42 panil yang memuat eksistensi payung. Hal ini menandakan bahwa payung merupakan simbol orang penting sejak zaman Jawa kuno.

Panil ke 55 dalam relief Karma-vibhaṅga bercerita tentang ajaran menghormati pertapa dan brahmana yang akan membawa seseorang pada kelahiran kembali ke dunia ke dalam keluarga yang terhormat. Pada bagian tengah panel terlihat dua orang duduk di bawah dengan posisi tangan disatukan. Tangan disatukan ini adalah tanda memberi hormat pada dua orang di depannya yang sedang berdiri. Hal ini menunjukkan bahwa dua orang yang berdiri tersebut mempunyai status yang tinggi. Dua orang yang memiliki status sosial yang tinggi dalam relief ini digambarkan memakai payung. Secara tidak langsung panil dalam relief ini menunjukkan bahwa payung sebagai penanda status sosial yang tinggi.



Gambar 1. Relief Karma-vibhaṅga Candi Borobudur  
(Sumber: [www.photodharma.net](http://www.photodharma.net))

Dalam bahasa Jawa kuno ada tiga kata yang terjemahannya adalah payung yaitu *soṅṣoṅ*, *pajēṅ*, dan *catra*. Kata *soṅṣoṅ* tercatat dalam Kakawin Sumanasāntaka 10.29; 48.3 dan Kakawin Bhomākwyā dan Bhomāntaka 4.17: *limut mungwīṅ agrāraras asēmu soṅṣoṅ dadu bañu* yang terjemahannya adalah 'kabut yang menyelimuti puncak yang indah menyerupai payung air (berwarna) kemerah-merahan'. Kata *pajēṅ* terdapat dalam teks Ranggalawe 7.151: *ḍawut pajēṅ ṅajawi 'berangkat'* Passim dl. pst. (sejak 931). Kata *catra* I, *chattra* yang berarti (Skt *chattra*, payung atau lambang kekuasaan raja). Lj eka-, *śwe-*, ta-. 1. Payung, RY 26.23; Nag 2.1; 40.5; SW 34.1: *catra niṅ hayu*

'payung kebaikan'; AbhW; RL; Mal; Td. 2. 'yang melindungi atau yang merajai' (Zoetmulder, 1997: 165).

Catra adalah kata serapan dari bahasa Sanskerta, sementara pajĕn dan soṅsoṅ adalah kata-kata asli Jawa kuna. Dari ketiga kata Jawa kuna di atas hanya kata catra yang mempunyai arti sebagai lambang kekuasaan raja atau orang penting, selain juga berarti payung. Makna konotasi payung sebagai simbol kebangsawanan di Jawa mungkin adalah pengaruh dari Sanskerta lewat masuknya kata catra ke dalam kosa kata bahasa Jawa kuna. Pada perkembangan selanjutnya kata catra tidak dipakai di dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa, sementara makna payung sebagai 'lambang kekuasaan raja' atau 'pengayoman' menjadi makna kata songsong. Selain itu saat ini kata songsong juga kerap dipakai untuk menunjukkan payung yang juga berfungsi sebagai benda pusaka.

Ada perbedaan penggunaan kata soṅsoṅ dan pajĕn dalam bahasa Jawa kuna. Penggunaan kata soṅsoṅ atau variasinya dalam bahasa Jawa kuna, seperti contoh yang diberikan oleh Zoetmulder, misalnya dalam kalimat-kalimat berikut ini. Tan wawan agĕlis anolih asoṅ lara sih (HW 23.1; 31.12; GK 5.14; 14.2; BK 26.12; 115.1; Sum 37.1; AWj 74.2; L 2.6; PYñ 13.10; 19.1) '(dengan) tidak melihat, (dengan) cepat menoleh dalam naungan (rasa) sakit dan cinta'. Sambat niṅ makasoṅ karas mĕtikakĕn tanah (Utt 74; BK 3.7; 61.3; Sum 92.3; 149.10; Kdk (A) 52.1) 'mengeluh (karena) memakai karas (alat tulis) sebagai payung yang memotong tanah dengan keras'. Haneki ratnawanitĕhañutan aṅadĕg iṅ karan sumoṅ (HW 19.2; 21.3; BK 7.4; Sum 50.7; AWj 33.6) 'ada (dia) ini, permata wanita yang menghanyutkan diri, berdiri (dan) bergantung di bawah rangkaian bunga'. Saṅ wyalapati pinalit aṅganon sĕlanin watu (Td 5.93) 'Sang Wyalapati diapit, mencari penutup di antara batu'. Kasoṅan de niṅ pandan mrik (HW 47.2; BK 15.9; AWj 32.11; L 5.3; TK 24; KWHj 2.100) 'terlindungi oleh (daun) pandan mrik'. Gulmalatĕ pupul-pupul atis ṅkĕna n pasonsoṅ hima (HWj 13.2; BY 50.4) 'semak-semak berkumpul atis di sana dengan payung penutup dari kabut'. Dari contoh-contoh di atas terlihat bahwa kata soṅsoṅ digunakan untuk menunjukkan payung yang terbuat dari bahan alam yang sederhana yaitu daun pandan; rangkaian bunga; dan karas, payung bentukan alam yaitu payung dari kabut; air; dan batu karang, dan suatu keadaan terlindungi suatu perasaan tertentu yaitu perasaan cinta kasih.

Dalam bahasa Jawa kuna kata pajĕn dipakai untuk menunjukkan benda payung yang indah. Contoh penggunaan kata pajĕn dan variasinya dalam bahasa Jawa kuna, seperti contoh yang diberikan oleh Zoetmulder, adalah sebagai berikut. Maratha mañik sarwa-warnâpajĕn mās (BY 1.14; 1.15; 9.5, 9.8; 9.10; AS(B) 23.5; Knt 39.4.) ‘rata dengan permata berwarna-warni, berpayung emas’. pinajĕnan kĕtas (HW 27.10; KHWj 2.43: 3.52) ‘memayungi dengan (payung) sutra’. Dari contoh penggunaan variasi kata pajĕn dalam bahasa Jawa kuna di atas dapat dijelaskan bahwa kata pajĕn digunakan untuk menunjukkan payung yang indah yaitu payung emas yang penuh dengan permata dan payung yang terbuat dari bahan sutra.

Dari informasi-informasi di atas dapat dijelaskan perbedaan antara sonjon, pajĕn, dan catra dalam bahasa Jawa kuna. Di zaman Jawa baru, pentingnya songsong sebagai penanda kehormatan seorang bangsawan atau punggawa ini terekam dalam teks Serat Wicara Keras yang disalin oleh Yasadipura II pada bait 158. Dalam teks ini Yasadipura II menceritakan sosok Patih Sindureja sebagai orang yang berbahaya oleh karena itu dia diracun oleh Belanda, akhirnya sakit dan meninggal dunia.

*sumingkira marang nistha, kang utama pinurih denkeketi, agantheng wicara putus,  
ketari marang jendral, nuli cekik nguntal upas temah lampus, lumuh lamun ta kongsia,  
bawatira denracuti (SWK bait 158)*

Artinya:

hindarilah kenistaan. Yang utama sebaiknya akrabilah. Jika berbicara tuntas dan prinsip-prinsipnya digenggam erat. Suatu saat dia dimintai pendapat oleh jenderal. Kemudian diberi minum. Ternyata dia diberi racun, dan akhirnya mati dalam satu kali tegukan. Payung kebesarannya pun diambil.

Pada bait di atas disebutkan bahwa payung kebesaran sang patih dirampas. Hal ini menunjukkan bahwa payung adalah lambang kehormatan dan keselamatan, jika payung dirampas maka dengan kata lain pemiliknya sudah dirampas kebebasan, kehormatan, bahkan nyawanya pun sudah terampas. Dalam teks ini ada kata bawat yang merupakan kata bahasa Jawa (baru) yang artinya payung yang terbuat dari lontar dengan tangkai yang panjang, biasanya dipakai untuk upacara.

Dalam makalah ini digunakan kata songsong untuk menunjukkan payung yang digunakan di Kraton Yogyakarta dalam sumber naskah. Selain itu, saat ini di dalam masyarakat Jawa songsong juga sering dikonotasikan sebagai benda pusaka.



Gambar 2. Pemakaian Songsong dalam Salah Satu Acara Resmi Kraton Yogyakarta.  
(Sumber: <https://www.youtube.com/watch?v=EVnrrQz8UQI>)

Di kraton-kraton Jawa, khususnya di Yogyakarta, songsong merupakan salah satu atribut pelengkap busana kebesaran raja dan bangsawan (sentana dalem) serta pegawai di bawah pemerintahan kraton (punggawa). Vickers (2013: 35-36) menyebutkan Sri Sultan Hamengku Buwana VII dalam aktivitasnya selalu didiampingi oleh seseorang yang membawakan payung emas. Saat ini songsong dipakai oleh para bangsawan Kraton Yogyakarta dalam kegiatan resmi kraton (Retno, 2014). Songsong dan atribut lain merupakan pelengkap pakaian kebesaran seorang bangsawan Kraton Yogyakarta. Penelitian tentang songsong di kraton-kraton Jawa sudah dilakukan oleh para peneliti sebelumnya. Penelitian-penelitian tersebut di antaranya adalah sebagai berikut.

1. Bentuk, Warna, dan Fungsi Songsong Gelar dan Kepangkatan Karaton Surakarta Hadiningrat oleh Panggih Pratiwi sebagai Skripsi di Prodi Kriya Seni S1 Jurusan Kriya, Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta 2019. Data penelitian ini adalah songsong di Kraton Surakarta pada masa sekarang yaitu PB XIII. Informasi penting yang dapat diambil dari penelitian ini adalah gelar dan kepangkatan seseorang tidak hanya dapat dilihat dari busana yang dipakai di Kraton Surakarta tetapi juga simbol-simbol yang lain, simbol tersebut salah satunya adalah songsong. Songsong yang masih digunakan di Surakarta pada

masa sekarang adalah Songsong Sinuhun, Songsong Sentana Riya Nginggil dipakai oleh yang bergelar Kanjeng Raden Arya (K.R.A.), dan Songsong Nyai Tumenggung dipakai oleh abdi dalem wanita baik garap maupun anon-anon dengan pangkat Kaliwon atau Bupati anom bergelar nyai tumenggung (Nyi. T).

2. Pranatan Songsong Puro Pakualaman disusun oleh K.R.M.T. Prajawinata (R.M. Murhadi, BA.). Penelitian ini diterbitkan oleh Penerbit Radhita Buana Yogyakarta pada 2004. Dalam penelitian ini dijelaskan mengenai berbagai macam songsong di Puro Pakualaman yang meliputi Songsong Pangeran Adipati, Songsong Golongan Darah Dalem, Songsong Golongan Punggawa Dalem, Songsong Tlacap (Gilap), Songsong Bhavad, Songsong Tunggul Naga, dan Songsong Agung beserta gambar, foto, dan pranatan-pranatanya.

3. Payung Kesultanan Yogyakarta Masa Hamengkubuwono VIII-X: Kajian Atas Variasi Bentuk, Fungsi, dan Kedudukannya. Penelitian ini dilakukan oleh R.A. Retno Isnurwindryaswari pada 2004 sebagai skripsi Arkeologi, FIB, UGM. Sumber data primer penelitian ini adalah objek material berupa payung atau songsong di Kraton Kesultanan Yogyakarta dan sumber data sekundernya adalah Naskah Pranatan-Dalem Bab Namanipun Pangangge Keprabon ing Nagari Ngayogyakarta Adinigrat dan Naskah Gambar Songsong, No. YKM/W-354/D.41 yang digunakan untuk inventarisasi. Hasil penelitian ini adalah jumlah songsong pada masa HB VIII ada 50 jenis. Di antara kategori klasifikasi yang lain, klasifikasi berdasarkan warna plak memiliki ciri-ciri yang paling kuat karena berdasarkan warna plak tersebutlah suatu payung disebut. Warna plak pulalah yang membedakan satu payung dengan yang lain dalam kaitannya dengan kedudukan dan fungsinya. Payung-payung tersebut dikenakan dalam kegiatan resmi kraton.

Data penelitian-penelitian di atas adalah material culture berupa songsong. Data penelitian ini adalah naskah berbahasa Jawa yang berisi informasi tentang. Penelitian tentang songsong dengan sumber naskah belum pernah dilakukan sebelumnya. Tujuan penelitian ini adalah (1) menjelaskan gambar-gambar songsong Kraton Yogyakarta dalam naskah-naskah Jawa koleksi Museum Sonobudoyo dan (2) menjelaskan gambar songsong yang ada di dalam naskah SB 58.

## DATA DAN METODE

Data penelitian ini adalah naskah-naskah berbahasa Jawa. Naskah-naskah tersebut tersimpan di berbagai perpustakaan dan museum. Ringkasan isi naskah-naskah yang menjadi koleksi perpustakaan dan museum tersebut terdapat dalam katalog naskah. Adapun katalog-katalog naskah yang digunakan dalam penelitian ini adalah Katalog Naskah Koleksi Perpustakaan Nasional Republik Indonesia, Katalog Naskah Koleksi Fakultas Sastra Universitas Indonesia, Katalog Naskah Koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta, Katalog Naskah Koleksi Pura Pakualaman, Katalog Naskah Koleksi Kraton Yogyakarta, dan Katalog Naskah Koleksi Museum-museum di Surakarta dan Yogyakarta. Dari proses inventarisasi naskah lewat studi katalog ditemukan sembilan naskah yang berisi tentang songsong yang digunakan di Kraton Yogyakarta. Empat naskah adalah koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta (PBA 132, SB 58, PBA 259, dan PBG 24) dan lima lainnya adalah koleksi perpustakaan Kraton Yogyakarta (D.20, D.49, D.21, D.41, dan E.44).

## HASIL PENELITIAN

### **Gambar Songsong dalam Naskah Koleksi Museum Sonobudoyo**

Naskah-naskah koleksi Museum Sonobudoyo yang memuat informasi tentang songsong ada empat yaitu PBG 24, SB 58, PBA 132, dan PBA 259. Dari katalog naskah koleksi Kraton Yogyakarta terdapat lima naskah yang memuat informasi tentang songsong di Kraton Yogyakarta yaitu D.20, D.49, D.21, D.41, dan E.44. Naskah D.41 ini saat ini masih dipakai sebagai pedoman pembuatan songsong di Kraton Yogyakarta. Keterbatasan akses menjadi alasan pembatasan data penelitian ini. Berikut adalah penggambaran songsong kraton Yogyakarta dalam naskah-naskah Jawa koleksi Museum Sonobudoyo, Yogyakarta.

1. Naskah PBG 24 tidak memuat informasi rinci tentang songsong. Informasi yang diperoleh dari naskah ini adalah songsong sebagai salah satu benda pusaka selain benda-benda pusaka lainnya.
2. Naskah PBA 132 memuat 33 jenis songsong yang dipakai di Kraton Yogyakarta. Informasi songsong dalam naskah ini berupa gambar songsong berwarna dengan keterangan pemakainya dalam bahasa Jawa dan aksara Jawa yang rapi dan indah. Songsong dalam naskah ini digambarkan tertutup, berbentuk segi

tiga sama kaki dengan alas melengkung. Penggambaran songsong disertai dengan tempat untuk meletakkannya ketika tidak dipakai sehingga tetap dapat berdiri tegak. Mahkota songsong atau yang biasa disebut menur/ menuran digambarkan memanjang ke atas dengan sedikit ramping pada bagian tengah dan tumpul pada bagian pucuknya. Mahkota songsong yang dipakai oleh Kapten Cina dan Letnan Cina digambarkan tumpul tidak memanjang. Jari-jari songsong digambarkan jelas, setiap songsong mempunyai jari sejumlah sembilan termasuk paling tepi. Tangkai songsong digambarkan kecil, ramping dan berwarna putih polos tanpa hiasan. Satu halaman naskah berisi satu sampai dua gambar songsong. Pemakai songsong dalam naskah ini secara garis besar adalah Kapten dan Letnan Cina, mantri, carik, bupati, wedana, pengulu, onder rêgèn, anak onder rêgèn, anak adipati, asisten residen, dan residen.

3. Naskah PBA 259 memuat 55 jenis songsong. Gambar songsong di dalam naskah ini terbagi dalam dua bagian yaitu bagian pertama berjumlah 34 songsong dan bagian kedua berjumlah 19 songsong.

Songsong pada bagian pertama naskah PBA 259 digambarkan tertutup dengan bentuk segitiga sama kaki dengan mahkota tidak terlalu panjang dan tumpul bagian atasnya. Tidak ada gambar tangkai songsong. Gambar songsong pada bagian pertama naskah ini disertai keterangan pemakai songsong dalam bahasa Jawa beraksara Jawa cetak. Gambar songsong kecil sehingga dua halaman naskah berisi 34 gambar songsong. Semua gambar berukuran sama. Pemakai songsong pada bagian ini secara garis besar adalah raja, keluarga raja, wayah dalem, buyut dalem, patih, bupati, mantri, lurah dan yang berpangkat ngabei.

Songsong pada bagian kedua naskah PBA 259 digambarkan tertutup berbentuk segi tiga sama kaki dengan alas datar kecuali songsong untuk raja yang diberikan hiasan pada ujung plaknya. Mahkota berukuran sedang agak ramping bagian tengah dan tumpul pada bagian pucuk. Tangkai songsong adalah tulisan beraksara Jawa khas Yogyakarta yang bertuliskan pemakai songsong. Halaman pertama berisi delapan songsong dan halaman kedua berisi 11 songsong. Semua songsong digambarkan berukuran sama kecuali songsong untuk raja yang digambarkan sedikit lebih besar dari pada yang lain. Pemakai songsong pada

bagian ini secara garis besar adalah raja, keluarga raja, saudara raja, para putra dalem hingga wayah dalem.

4. Naskah SB 58 terdiri atas empat bagian. Bagian pertama memuat 83 gambar songsong beserta keterangan pemakainya dalam Bahasa Jawa dan beraksara Jawa, bagian kedua memuat 33 gambar songsong beserta keterangannya dalam bahasa Belanda Beraksara Latin, bagian ketiga berisi catatan Berbahasa Belanda tentang nama-nama payung, dan bagian keempat adalah Pranatan Dalem Bab Songsong yang berisi informasi nama dan ciri-ciri songsong yang dipakai di Kraton Yogyakarta. Pranatan Dalem Bab Songsong dalam naskah ini adalah Salinan dari Pranatan-Dalem Bab Namanipun Pangangge Keprabon ing Nagari Ngayogyakarta Adinigrat yang berisi tentang nama dan ciri-ciri songsong di kraton Yogyakarta saat ini.

Songsong pada bagian pertama dalam naskah SB 58 digambarkan tertutup berbentuk segi tiga sama kaki dengan alas runcing-runcing. Mahkota berukuran sedang dan runcing pada bagian pucuk. Tangkai songsong ada yang polos berwarna mengikuti warna plak dan ada juga yang berhias. Hiasan pada tangkai songsong, yang ada hiasannya, bermotif sama yaitu belang-belang hitam dengan kombinasi sèrèt merah. Halaman pertama berisi satu songsong untuk raja dengan bingkai yang sederhana. Halaman-halaman selanjutnya satu halaman berisi empat songsong. Pada bagian atas songsong terdapat nomor dalam aksara latin tetapi kemudian karena mungkin terjadi kesalahan penomoran ini direvisi dengan nomor latin di bagian bawah songsong. Pemakai songsong dalam naskah SB 58 bagian pertama ini akan disajikan dalam subbab selanjutnya.

Informasi tentang songsong di dalam naskah PBA 132, PBA 259, dan SB 58 disajikan berupa gambar berwarna. Selain itu juga diberikan keterangan penjelasnya berupa pemakai yang berhak memakai songsong tersebut dalam bahasa Jawa beraksara Jawa. Bagian pertama dalam naskah SB 58 memuat gambar songsong terbanyak dengan keterangan pemakainya dalam bahasa Jawa beraksara Jawa. Sebagian besar gambar songsong dalam PBA 132, PBA 259 dan bagian kedua SB 58 juga terdapat di dalam SB 58 bagian pertama ini.

## Songsong dalam Naskah SB 58 Bagian Pertama

Informasi tentang songsong yang terdapat dalam naskah SB 58 bagian pertama berupa gambar songsong dengan keterangan pemakainya dalam bahasa Jawa beraksara Jawa. Berikut adalah daftar keterangan gambar songsong dalam naskah SB 58 bagian pertama yang diambil dari keterangan gambar songsong dalam naskah tersebut.

1. Songsong agem dalem
2. Songsong agem dalem kangjeng gusti pangeran adipati anom utawi kangjeng ratu
3. Songsongipun kanjeng pangèran putra dalem
4. Songsongipun putra dalem ingkang sampun krama
5. Songsongipun kangjeng pangèran santana
6. Songsongipun Kangjeng Pangèran Panji Suryaningrat kondur saking Pulo Ambon
7. Songsongipun putra dalem timur
8. Songsongipun putra dalem ingkang dèrèng krama
9. Songsongipun putra dalem kanjeng gusti pangèran adipati anom kakung
10. Songsongipun putra dalem kanjeng gusti pangèran adipati anom putri
11. Songsongipun riya
12. Songsongipun panji
13. Songsongipun pepatih dalem
14. Songsongipun pangulu ageng nagari
15. Songsongipun bupati nayaka

16. Songsongipun bupati ing Imagiri
17. Songsongipun bupati anom-anom nagari
18. Songsongipun bupati pulisi nagari dhusun
19. Songsongipun kaliwon nayaka
20. Songsongipun bupati pamajegan
21. Songsongipun bupati pènsiyun
22. Songsongipun kaliwon anon-anon nagari
23. Songsongipun katib lurah kaji, saha lurah juru kunci ing kitha ageng
24. Songsongipun kaliwon pulisi nagari dhusun
25. Songsongipun kaliwon ing séla
26. Songsongipun kaliwon pamajegan
27. Songsongipun kaliwon pènsiyun
28. Payungipun panèwu jaksa kadhipatèn nagari
29. Payungipun panèwu damel nagari, anon-anon mantri anom, demang niyaga, pinisepuh dhalang, sami kasepuhan emban ngajeng kadhipatèn saha para ngulama
30. Payungipun panèwu nara wreksa
31. Payungipun panèwu pulisi kapatihan
32. Payungipun panèwu pulisi nagari dhusun
33. Payungipun panèwu gegadhag dhusun saha pamajegan, amung kawontenanipun ingkang kaanggé salaminipun sami panganggé mantri nagari

34. Payungipun mantri damel nagari, demang niyaga kadipatèn bekel juru, bekel suranata, saha panèket niyaga
35. Payungipun mantri pulisi nagari dhusun
36. Payungipun mantri cacar nagari
37. Payungipun rongga kori, rongga carik, prangdata muadin rongga masjid demang surati, lurah carik nagari
38. Payungipun rongga nara wreksa
39. Payungipun mantri cacar dhusun
40. Payungipun mantri demang pamajegan
41. Payungipun demang pangrèmbo
42. Payungipun bekel niti
43. Songsongipun abdi dalem kolonèl
44. Songsongipun litnan kolonèl
45. Songsongipun mayor
46. Songsongipun onder mayor ingkang sasebutan panji
47. Songsongipun kapitan
48. Songsongipun upsir
49. Payungipun lurah musik
50. Songsongipun lurah kalangenan dalem
51. Songsongipun Radèn Ayu Adipati Mandaya Prana
52. Songsongipun Nyai Mas Adipati Sedhah Mirah

53. Songsongipun radèn ayu kalangenan dalem
54. Songsongipun kalangenan dalem prayantun nèm
55. Songsongipun kalangenan dalem prayantun katanggung
56. Songsongipun tumenggung èstri
57. Songsongipun nyai rayi suwonda
58. Songsongipun kaliwon èstri kalangenan dalem prayantun jaka pala rayara, saha kalangenan prayantun dalem kadipatèn
59. Payungipun panèwu èstri lurah punakawan kasepuhan
60. Payungipun lurah èstri
61. Payungipun lurah èstri jamban
62. Payungipun panèwu kasantanan
63. Payungipun mantri kasantanan rongga demang ingkang wonten nagari
64. Payungipun ngabéi rongga demang kasentanan ingkang wonten dhusun
65. Payungipun jajar niti
66. Payungipun jajar kemas, jajar pandé
67. Songsong kagem anongsongi barang kagungan dalem
68. Songsongipun bupati pulisi nagari minongka ganjaran
69. Songsongipun kaliwon pulisi nagari minongka ganjaran
70. Payungipun kapitan cina
71. Payungipun titna cina, ingkang kanggé pangantèn laré tetak mayit

72. Payungipun sadhèrèk utawi anakipun pepatih dalem
73. Payungipun sadhèrèk utawi anakipun bupati nayaka
74. Payungipun sadhèrèk utawi anakipun kaliwon nagari, bupati saha kaliwon dhusun. Inggang kanggé pangantèn laré tetak mayit
75. Payungipun sadhèrèk utawi anakipun panéwu mantri
76. Payungipun lurah bekel jajar sesaminipun
77. Payungipun pangindhung
78. Panèwu dhestrik panèwu lis panèwu jaksa, panèwu kabupatèn
79. Mantri dhestrik klas I
80. Mantri dhestrik klas II mantri jaksa, mantri pir, mantri kabupatèn
81. Payungipun carik kabupatèn pangkat I
82. Payungipun carik kabupatèn pangkat II carik jaksa carik dhestrik pangkat I
83. Payungipun carik dhestrik pangkat II saha carik mantri dhestrik inggih onder

Berdasarkan status sosialnya pemakai songsong dalam naskah ini adalah bangsawan, bangsawan dengan status tertentu, pejabat yang bekerja untuk kraton, keluarga pejabat, keluarga pejabat ketika acara tertentu. Selain itu juga ada beberapa songsong yang dipakai oleh nama tertentu dan nama tertentu ketika dalam acara tertentu.

Contoh bangsawan pemakai songsong dalam naskah ini adalah raja, permaisuri, dan pangeran putra dalem. Bangsawan dengan status tertentu pemakai songsong dalam naskah ini misalnya putra dalem timur 'putra raja yang masih muda', putra dalem ingkang dereng krama 'putra raja yang belum menikah', dan putra dalem ingkang sampun krama 'putra raja yang sudah menikah'.

Contoh pemakai songsong dari kelompok pejabat yang bekerja untuk kraton misalnya patih, pangulu ageng nagari, kapten cina dan letnan cina, bupati, kaliwon, panewu,

mantri, dan sebagainya. Dalam naskah PBA 132 disebutkan bahwa songsong yang dipakai oleh kapten cina dan letnan cina adalah pemberian kanjeng sultan bukan pemberian kanjeng gupremen. Dalam SB 58 ada keterangan tambahan untuk songsong yang dipakai oleh litnan cina. Keterangan tambahan tersebut menyebutkan bahwa payung tersebut dipakai untuk 'pengantin, khitan, dan pemakaman,' penganten, lare tetak, mayit.

Selain dipakai oleh pejabat, dalam naskah ini terdapat songsong yang dipakai oleh keluarga pejabat. Contoh pemakai songsong dari kelompok keluarga pejabat adalah sedherek utawi anakipun pepatih dalem 'saudara atau anak patih dalem', sedherek utawi anakipun bupati nayaka 'saudara atau anak bupati nayaka', sedherek utawi anakipun panewu mantri 'saudara atau anak panewu mantri'.

Pemakai songsong dari keluarga pejabat ketika dalam acara tertentu misalnya adalah payung nomor 74 yang dipakai oleh sedherek utawi anakipun kaliwon nagari, bupati saha kaliwon nagari, bupati saha kaliwon dhusun ingkang kangge penganten, lare tetak, dan mayit 'untuk pernikahan, khitan, dan pemakaman'.

Pemakai songsong yang merujuk pada nama tertentu dalam naskah ini misalnya adalah Radèn Ayu Adipati Mandaya Prana dan Nyai Mas Adipati Sedhah Mirah. Selain itu ada juga nama orang pemakai songsong yang pemakainanya dalam acara tertentu yaitu gambar nomor songsong Kanjeng Pangeran Panji Suryaningrat kondur saking Pulo Ambon.

Semakin rendah status sosial seorang pejabat maka semakin sederhana pula kombinasi warna songsong yang dipakai. Sebaliknya semakin tinggi status sosial seorang pejabat maka semakin bervariasi warna songsong yang dipakainya. Misalnya seorang anak atau saudara panewu mantri memakai songsong yang hanya terdiri atas satu warna saja.

Gradasi warna yang mendominasi suatu songsong, dilihat dari pemakainya dari yang berstatus sosial tertinggi hingga terendah, adalah adalah emas, kuning, putih, hijau, biru, merah, merah jambu, dan hitam. Warna emas merupakan warna khas tradisional raja-raja nusantara. Emas melambangkan kebesaran dan keagungan dan merupakan warna kalangan elit pada masa Kerajaan Majapahit (Hall, 2000: 76). Dalam naskah PBA 132 terdapat songsong untuk residen.

Tahun 1789-1808 adalah masa tenang dan stabil di Jawa. Masa tenang ini berakhir dengan pecahnya perang di Cirebon pada tahun 1808 karena orang Cina yang terlalu banyak menguasai ekonomi di Jawa, sehingga para penduduk pribumi merasa tertekan (Noriah, 1995). Pada tahun-tahun berikutnya, Jawa diperintah oleh Gubernur Jenderal H.W. Daendels (1808-1811) dan Letgub Th. S. Raffles pada tahun 1811-1816 (Soeratman, 2000). Daendels menetapkan peraturan baru yang intinya menunjukkan bahwa kekuasaan sepenuhnya ada di tangan Batavia. Daendels juga menetapkan peraturan lain untuk merendahkan status raja Jawa. Pada masa ini residen bertindak sebagai wakil Hindia yang disebut dengan ministers. Keputusan Raffles ini diumumkan pada bulan Juli 1808 (Carey, 1986). Para ministers ini dianggap sebagai wakil Raja Louis dari Belanda dan berhak menggunakan payung keemasan.

## **KESIMPULAN**

Informasi tentang songsong di dalam naskah PBA 132, PBA 259, dan SB 58 koleksi Museum Sonobudoyo Yogyakarta disajikan berupa gambar berwarna. Selain itu juga diberikan keterangan penjelasnya berupa pemakai yang berhak memakai songsong tersebut dalam bahasa Jawa beraksara Jawa.

Berdasarkan status sosialnya pemakai songsong dalam naskah SB 58 bagian 1 adalah bangsawan, bangsawan dengan status tertentu, pejabat yang bekerja untuk kraton, keluarga pejabat, keluarga pejabat ketika acara tertentu. Selain itu juga ada beberapa songsong yang dipakai oleh nama tertentu dan nama tertentu ketika dalam acara tertentu. Semakin tinggi status sosial seorang pejabat maka semakin bervariasi warna songsong yang dipakainya. Gradasi warna yang mendominasi suatu songsong, dilihat dari pemakainya dari yang berstatus sosial tertinggi hingga terendah, adalah adalah emas, kuning, putih, hijau, biru, merah, merah jambu, dan hitam. Warna emas merupakan warna khas tradisional raja-raja nusantara.

---

## **DAFTAR PUSTAKA**

Sumber Data Primer (Manuskrip)

F3 Gambar Songsong PBA 132 Koleksi Museum Sonobudoyo, Yogyakarta.

F4 Gambar Songsong SB 58 Koleksi Museum Sonobudoyo, Yogyakarta.

F26 Buku Gambar PBA 259 Koleksi Museum Sonobudoyo, Yogyakarta.

### Sumber Data Sekunder

R.A. Retno Isnurwidriyaswari. (2004). Payung Kesultanan Yogyakarta Masa Hamengkubuwono VIII-X: Kajian Atas Variasi Bentuk, Fungsi, dan Kedudukannya. Skripsi Arkeologi, FIB, UGM tidak diterbitkan.

Naskah Gambar Songsong, No. YKM/W-354/D.41.

### Sumber Katalog, Buku, dan Artikel Ilmiah

Bambang S. Purnomo. (2007). Filologi dan Studi Sastra Lama: Sebuah Pengantar Ringkas. Surabaya: Bintang.

Baroroh Baried, dkk. (1985). Pengantar Teori Filologi. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Behrend dan Titik Pudjiastuti. (1997). Katalog Induk Naskah-naskah Nusnatara Jilid 3-A Fakultas Sastra Universitas Indonesia. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia - Ecole Francaise d'Extreme-Orient.

Behrend dan Titik Pudjiastuti. (1997). Katalog Induk Naskah-naskah Nusnatara Jilid 3-B Fakultas Sastra Universitas Indonesia. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia - Ecole Francaise d'Extreme-Orient.

Behrend, T.E. (1990). Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 1 Museum Sonobudoyo Yogyakarta. Jakarta: Penerbit Djambatan.

Behrend, T.E. (1998). Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 4 Perpustakaan nasional Republik Indonesia. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia - Ecole Francaise d'Extreme-Orient.

Carey, Peter. (1984). "Changing Javanese Perceptions of The Chinese Communities in Central Java, 1755-1825".

Carey, Peter. (1986). Orang Jawa Dan Masyarakat Cina (1755-1825). Jakarta: Pustaka Azet.

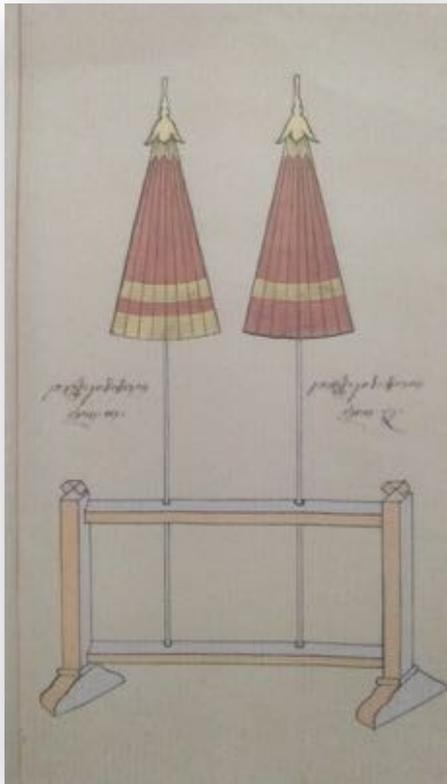
Florida, Nancy K. (2012). Javanese Literature in Surakarta Manuscripts Volume 3. New York : Cornell Shouteast Asia Program Publications.

Gatot Gautama. (1986). Bentuk-bentuk Payung pada Relief Karmawibhangga dan Lalitavistara di Candi Borobudur. Jakarta: Puslit Arkenas.

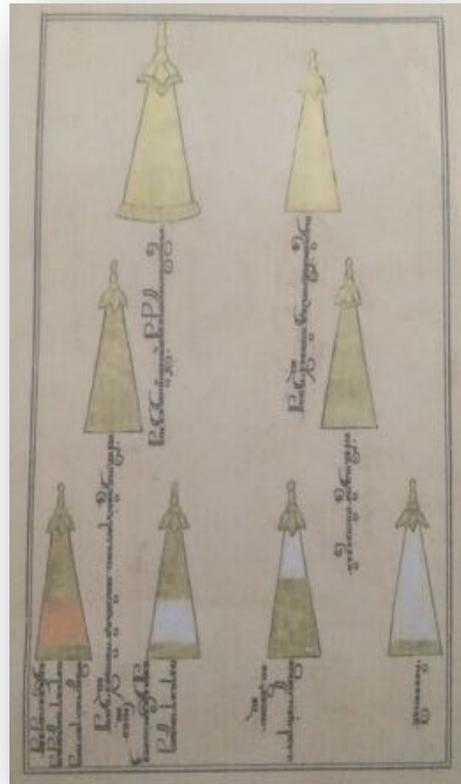
Girardet, Nikolaus. (1983). Descriptive Catalogue of the Javanese Manuscripts and Printed Books in the Main Libraries of Surakarta and Yogyakarta.

- Hall, Kenneth R. 2000. "Personal Status and Ritualized Exchange in Majapahit Java". *Archipelago*. Vol. 59, 2000 halaman 51-96 diunduh dari [http://www.persee.fr/arch\\_0044-8613\\_2000\\_num\\_59\\_1\\_3554](http://www.persee.fr/arch_0044-8613_2000_num_59_1_3554).
- Hesti Mulyani. (2014). *Teori dan Metode Pengkajian Filologi*. Yogyakarta: Astungkara Media.
- K.R.M.T. Prajawinata (R.M. Murhadi, BA.). (2004). *Pranatan Songsong Puro Pakualaman*. Yogyakarta: Penerbit Radhita Buana.
- Karsono H. Saputra. (2008). *Pengantar Teori Filologi*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- Kun Zachrun Istanti. (2013). *Metode Penelitian Filologi dan Penerapannya*. Yogyakarta: Penerbit Elmatara.
- Lindsay, Soetanto, dan Feinstein. (1994). *Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 2 Kraton Yogyakarta*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Longhurst, A.H. (1979). *The Story of the Stupa*. New Delphi: Asia Education Services.
- Mohamed, Noriah. (1995). *Jayengbaya: Memahami Pemikiran Orang Jawa*. Bangi: Universtiti Kebangsaan Malaysia.
- Oman Fathurahman. (2015). *Filologi Indonesia: Teori dan Metode*. Jakarta: Kencana Prenadamedia Grup.
- Panggih Pratiwi. (2019). *Bentuk, Warna, dan Fungsi Songsong Gelar dan Kepangkatan Karaton Surakarta Hadiningrat*. Skripsi S1 Program Studi Kriya Seni, Fakultas Seni Rupa, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Robson, S.O. (1994). *Prinsip-prinsip Filologi Indonesia*. Jakarta: RUL.
- Soeratman, D. (2000). *Kehidupan Dunia Keraton Surakarta 1830-1939*. Yogyakarta: Yayasan Untuk Indonesia.
- Sri Ratna Saktimulya. (2005). *Katalog Naskah-naskah Perpustakaan Pura Pakualaman*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia - The Toyota Foundation.
- Vickers, Adrian. (2013). *A History of Modern Indonesia (second edition)*. New York: Cambridge University Press.
- Zoetmulder, P.J. (1997). *Kamus Jawa Kuna Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Sumber Internet**
- <https://www.youtube.com/watch?v=EVnrrQz8UQ>

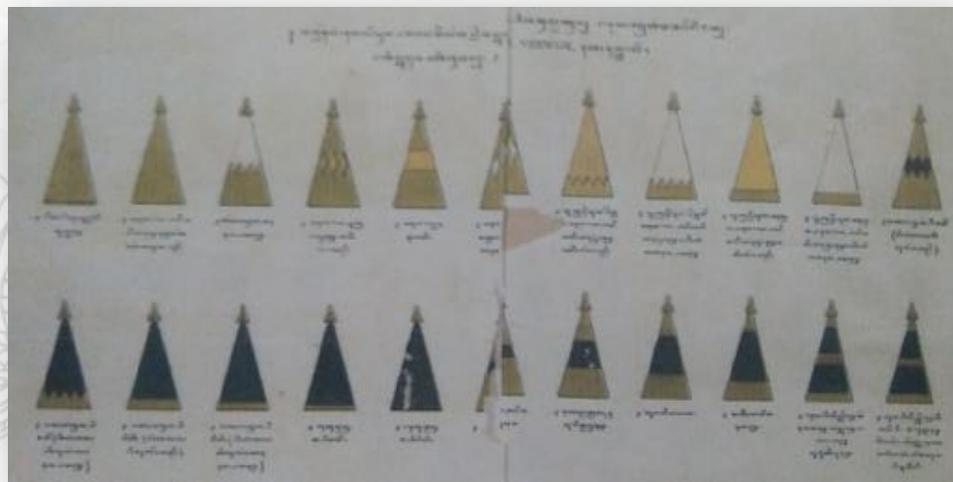
## Lampiran



Gambar songsong dalam PBA 132



Gambar songsong dalam PBA 259 bagian II



Gambar songsong dalam PBA 259 bagian I



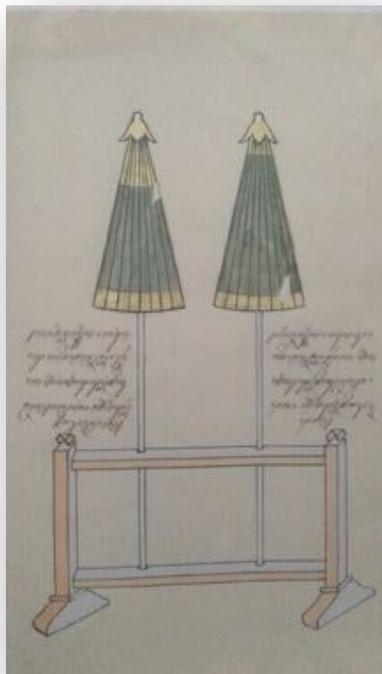
Gambar songsong dalam SB 58 bagian 1 dan 2



Gambar songsong untuk raja dan permaisuri dalam SB 58



Gambar songsong untuk putra dalem, putra dalem timur, putra dalem ingkang dereng krama, dan putra dalem ingkang sampun krama dalam naskah SB 58



Gambar songsong yang dipakai oleh kapten cina dan litnan cina dalam SB 58 dan PBA 132

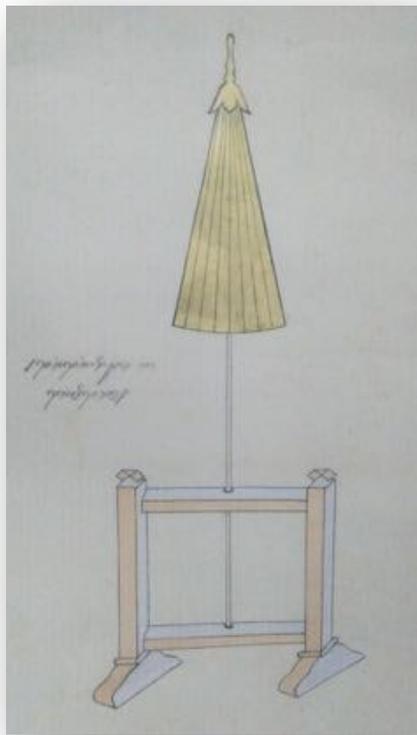


1. Gambar songsong untuk sedherek utawi anakipun pepatih dalem,
2. Gambar songsong untuk sedherek utawi anakipun bupati nayaka,
3. Gambar songsong untuk sedherek utawi anakipun kaliwon nagari, bupati saha kaliwon nagari, bupati saha kaliwon dhusun ingkang kangge penganten, lare tetak, dan mayit,
4. Gambar songsong untuk sedherek utawi anakipun panewu mantri.



Gambar songsong Radèn Ayu Adipati Mandaya Prana dan Nyai Mas Adipati Sedhah Mirah (kiri)

Gambar songsong Kanjeng Pangeran Panji Suryaningrat kondur saking Pulo Ambon (kanan)



Gambar songong para residen dalam naskah PBA 132



## **SESI 2: Filologi**

Simposium Internasional Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta

## Sesi II: Filologi

### Pemakalah dan Moderator

#### Moderator



#### **Prof. Dr. Titik Pujiastuti, S.S., M.Hum (Guru Besar Sastra, Universitas Indonesia)**

Lahir di Jakarta pada tanggal 23 Januari 1956. Pendidikan sarjana pada Program Studi Jawa Fakultas Sastra Universitas Indonesia diselesaikan pada tahun 1985 dengan skripsi berjudul Peranan Serat Yusup dalam Masyarakat Jawa. Magister (S2) UI tahun 1991 dengan tesis yang berjudul Sajarah Banten Suatu Suntingan Teks. Doktor ilmu Susatra (S3) FSUI tahun 2000 dengan disertasi yang berjudul Sajarah Banten: Suntingan Teks dan Terjemahan disertai dengan Analisis Makna dan Aksara. Sejak tahun 1986 hingga kini ia mengajar di Program Studi Jawa Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia.

#### Pemakalah



#### **Dr. Dick van der Meij (Digitised Repository of Endangered and Affected Manuscripts in Southeast Asia - DREAMSEA, The Netherlands)**

Alumni Universitas Leiden, Belanda. Penasihat Akademik dan Staf Penghubung dalam proyek DREAMSEA, Digital Repository of Endangered and Affected Manuscripts di Asia Tenggara yang berbasis di Hamburg dan Jakarta. Beliau telah banyak menulis tentang manuskrip dan filologi Indonesia, disamping studi tentang Islam dan linguistik.

#### **Muhammad Rendrawan Setiya Nugraha**

Sedang melanjutkan studi S3 Kajian Budaya di Universitas Sebelas Maret Surakarta. Pria Kelahiran Pacitan ini menyelesaikan studi S1 di Universitas Sebelas Maret Surakarta, dan menempuh pendidikan S2 Kajian Sastra dan Budaya di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Airlangga.



#### **Dyah Indrawati**

Dipanggil juga Dyah Merta, adalah sastrawan yang memiliki minat di bidang sejarah. Alumni Ilmu Sejarah Universitas Sanata Dharma ini pernah menulis buku familiography berjudul BATIKA: Jejak Batik Keluarga Gan Tjioe Liam. Saat ini sedang merampungkan studi Magister Ilmu Religi dan Budaya di Universitas Sanata Dharma.

#### **Sri Suryani**

Mahasiswa Sastra Jawa di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada. Kelahiran Sukoharjo, beliau memiliki minat di bidang studi Filologi, dan saat ini sedang menyelesaikan studi tentang Serat Bedhaya Sumreg dari koleksi British Library.



# Proses Mbatik Jarik dalam Naskah Bab Sinjang

Muhammad Rendrawan Setiya Nugraha

## Sekapur Sirih

**K**ain jarik, jarit, tapih, tapeh, nyamping, atau disebut blut Sinjang, dalam tradisi Jawa tidak hanya benda yang sering kali difungsikan sebagai busana penutup badan dan/atau seluruh kaki. Kehadirannya tidak bisa disamakan dengan sekedar celana atau rok yang sering dikenakan sebagai bawahan oleh kebanyakan orang saat ini. Lebih dari itu, jarik dapat dikatakan sebagai benda multi fungsi yang sarat dengan nilai kehidupan budaya Jawa. Secara umum jarik merupakan selembar kain yang berbentuk persegi panjang dengan ukuran rata-rata 2,5x1 meter. Jarik terbuat dari selembar kain yang disebut mori. Pada saat berwujud mori, jarik masih berwarna putih dan tidak bermotif. Pemberian motif dan warna pada jarik adalah melalui proses pmbatikan yang sangat panjang dan rumit. Merujuk kata batik berasal dari bahasa Jawa amba yang berarti menulis dan "titik". Kata batik merujuk pada kain dengan corak yang dihasilkan oleh bahan "malam" yang diaplikasikan ke atas kain, sehingga menahan masuknya bahan pewarna.

Layaknya hasil karya yang adiluhung lainnya, batik juga tersimpan dalam naskah-naskah Jawa. Salah satunya dalam Naskah Bab Sinjang yang tersimpan di Perpustakaan Nasional Republik Indonesia pada Katalog Induk Naskah-Naskah Nusantara Jilid 4 dengan nomor katalog KBG 555 yang terdiri atas 26 halaman. Kata Sinjang atau jarik adalah kain yang digunakan untuk menutup bagian tubuh dari pinggang hingga mata kaki. Sehingga pada naskah tersebut dijelaskan proses mbatik pada media jarik atau sinjang. Proses dalam mbatik diawali dengan pemilihan kain (mori), membuat pola pada kain, mbatik atau nyanting yaitu proses menorehkan malam ke kain mori dimulai dengan menggambar garis luar pola dan dilanjutkan pada isiannya, proses medel atau pencelupan kain pada cairan warna berulang-ulang kali, proses kain dikerok serta dibilas hingga bersih, mbironi proses setelah kain hasil medel atau wedelan yang dikerok mengalami kerontokan untuk mencegah warna lain masuk didalamnya, pewarnaan kedua yang dicelupkan dengan warna sogga yang menggunakan

bahan alami, yang terakhir proses babaran proses menghilangkan lilin dengan cara direbus dengan air hingga lilinnya terlepas bersih yang nantinya akan menghasilkan hasil yang baik.

## **Pembahasan**

Proses pembuatan Sinjang/jarik dalam naskah Bab Sinjang mempunyai ciri khas tersendiri. Proses pewarnaan dalam pembuatan batik pada zaman dahulu menggunakan bahan-bahan alami sesuai dengan jaman dahulu sebagaimana dijelaskan sebagai berikut.

### **1. Pemilihan Kain Mori**

Dalam proses awal membatik, kain mori dipotong dengan ukuran panjang 2,5 m dan di lipat pinggirnya. Kemudian kain itu dicuci air bersih dan keringkan. Setelah kering direndam dengan bubur tepung beras wulu. Untuk membuat bubur digunakan satu sendok tepung beras wulu dicampur dengan air 4 gelas. Kemudian direbus sampai tanak. Bubur tersebut hanya dipakai untuk  $\frac{1}{4}$  potong kain. Setelah direndam kain tersebut dijemur. Cara menjemur kain haruslah rata, tidak boleh berkerut. Setelah kering, kain diembun-embungkan (dijemur saat dini hari). Apabila sudah “memes” (lembut) baru dihaluskan dengan cara “dikemplong” atau dipukul dengan palu besar sampai rata. Kain tersebut kemudian digambari corak yang diinginkan dengan menggunakan pensil.

### **2. Lilin (malam) untuk mbatik**

Untuk membuat batikan lilin yang dipergunakan tidak hanya satu jenis, namun merupakan campuran dari beberapa jenis lilin. Campuran tersebut terdiri dari lilin pethak (putih) sebesar 100 sen, lilin hitam sebesar 50 sen dan lanceng sebesar 50 sen. Sen adalah mata uang recehan jaman dahulu yang bernilai sekitar Rp.0,01. Lilin tersebut direbus bersama dan diaduk-aduk menjadi satu, hingga menjadi separo dari volume semula. Setelah itu lilin diambil sedikit demi sedikit dengan canthing dan dipergunakan untuk membatik sesuai dengan gambar motif yang telah ada di mori yang sebelumnya telah dilukis dengan pensil. Selesai dibatik kain mori itu dijemur dalam terik matahari. Hal itu agar lilinnya merekat dan tidak lepas dileleh.

### 3. Pewarna

Pewarnaan dalam proses ini dilakukan secara berurutan. Urutan pewarnaan tersebut adalah sebagai berikut :

#### a. Nila

Setelah kain yang telah dibatik dengan lilin, proses selanjutnya adalah memberikan warna pada kain itu. Warna yang digunakan adalah warna nila dengan menggunakan “wedel”. Caranya dengan menyiapkan jembangan atau ember besar dari tanah liat yang bisa menampung 24 rembat atau sekitar 24 liter air. Juga disiapkan sebuah jembangan lain dengan kapasitas isi 21 rembat.

Jembangan pertama diisi air kemudian dimasukkan endhek-endhek atau ampas latak nila sebanyak tiga rembat kedalamnya. Air berisi latak nila tersebut dibiarkan selama tiga hari dan diaduk pagi dan sore. Kemudian dibiarkan mengendap ampas nilanya, pada saat itu warna air sudah berubah menjadi hitam.

Setelah mengendap air berwarna hitam tersebut dipindah ke dalam jembangan kedua, ampas nila disisakan. Kemudian jembangan pertama yang telah berisi air hitam, diberi latak nila baru sebanyak dua rembat dan dicampur dengan tetes tebu 1 rembat. Apabila latak nila setelah mengendap kemudian diberi nila pekat sebanyak 1 ½ tuwung (mangkuk). Pada pagi hari jam 06.00 sudah bisa untuk merendam kain batikan. Kain yang telah dibatik lilin dicelupkan kemudian diangkat dan ditiriskan di atas jembangan. Hal itu diulang-ulang hingga jam 10 pagi. Setelah selesai kain dijemur di tempat teduh.

Setelah kering kain tersebut dicelupkan lagi ke pewarna sehingga menjadi benar-benar hitam. Apabila air di jembangan warna kuning terlalu kuat berarti kekurangan campuran apa atau kapur sehingga harus ditambah.

Selesai diwedel atau diwarna nila, kain batik terus direndam ke dalam ari tawar sampai lilin (malam) menjadi pudar.

Selanjutnya lilin pada batikan motif dikerok, sedangkan lilin tembokan yang lebar (yang menutup bidang lebar) dibiarkan. Kain batikan terus dicuci sampai bersih. Setelah batikan kering diolesi dengan air tajin basi yang telah dicampur dengan tetes

tebu atau gula pasir. Ukurannya air tajin 3 gelas dicampur dengan gula pasir sebesar 5 sen.

Usai pewarnaan nila, selanjutnya kain batik dibironi. Proses mbironi adalah menutup bagian yang tidak dikehendaki terkena warna dengan lilin.

## b. Warna Soga

Setelah “dibironi”, kain batik diberi warna kedua yaitu soga. Warna soga ini memiliki kualitas yang berbeda-beda seperti soga asor (soga bermutu rendah), soga tengah (soga bermutu menengah) dan soga sae (soga bermutu baik).

### b.1. Soga Asor

Untuk membuat soga asor menggunakan bumbu-bumbu sebagai berikut : kayu soga jambal sebesar 100 sen, kayu tingi sebesar 50 sen. Bahan itu ditumbuk atau dipotong kecil-kecil dicampur dengan 3 timba air kemudian direbus hingga air menjadi 1 ½ timba atau setengahnya.

### b.2. Soga Tengahan

Bahan yang digunakan untuk membuat soga tengah pada dasarnya sama seperti soga asor, hanya untuk soga tengahan didiamkan terlebih dahulu semalam.

### b.3. Soga Sae

Bahan yang digunakan untuk membuat soga sae ini berbeda dengan soga asor dan tengahan. Bahan yang dipergunakan adalah sebagai berikut :

- Kayu jambal sebesar 500 sen
- Kayu tingi sebesar 100 sen
- Kayu teger sebesar 120 sen
- Gondorukem sebesar 25 sen
- Sekar pulu sebesar 60 sen

- Gula batu sebesar 250 sen
- Air tawar 12 timba tanggung.

Bahan ini dicampur menjadi satu kemudian direbus seperti sogas asor maupun tengahan.

Proses perlakuan kain batik untuk pewarnaan sogas ini adalah setelah air sogas direbus hingga mendidih, kemudian dipindahkan ke dalam wadah untuk pencelupan (untuk sogas tengahan didiamkan semalaman). Setelah air tersebut dalam kondisi hangat, kain batikan dicelup-celupkan ke dalam air sogas, kemudian dijemur di tempat teduh. Apabila batikan kering, diulang diecelup lagi sampai tiga kali lalu dijemur semalaman.

Kemudian pada paginya kain diangin-anginkan dan dicelupkan ke dalam air yang dicampur dengan kapur dan gula pasir. Kemudian dijemur lagi sampai kering. Untuk sogas sae pencelupan itu diulang-ulang sampai menghasilkan warna sogas (coklat) menjadi tebal. Pengulangan tersebut hingga 12 kali dan setiap malam.

### c. Sarenan

Setelah proses pewarnaan sogas diatas, kemudian kain dicelupkan ke dalam "saren". Saren untuk sogas asor terbuat dari campuran gula dan kapur. Cara membuatnya : gula sebesar 10 sen dicampur dengan bubur kapur sebesar 5 sen dan air tawar 2 siwur (gayung dari tempurung kelapa). Kain tersebut kemudian dicelupkan ke saren ini hingga rata dan dijemur sampai kering. Setelah itu dibilas dengan air sampai bersih.

Sedangkan untuk saren yang dipergunakan untuk sogas tengahan menggunakan bahan baku sebagai berikut :

- a. Pijer sebesar 6 sen
- b. Tawas sebesar 6 sen
- c. Saricina sebesar 7 sen (Sari kuning dari kuncup bunga shopora Japhonika)
- d. Air jeruk purut 2 ½ suru jangan (sendok makan)
- e. Gula batu sebesar 15 sen

- f. Air tawar 5 siwur (sekitar 5 liter)
- g. Semua bahan itu direbus apabila sudah mendidih didiamkan dan proses selanjutnya seperti pada proses soga asor.

Bahan untuk saren soga sae adalah :

- a. Pijer sebesar 6 sen
- b. Saricina sebesar 7 sen
- c. Gula batu sebesar 37 sen
- d. Air jeruk purut 1 ½ suru jangan (sendok makan)

Apabila sudah mendidih didiamkan sehingga hangat-hangat. Kain batik lalu dicelupkan sampai rata terus diangin-anginkan. Setelah kering kain dibilas sampai bersih, setiap pagi harus diembun-embungkan sampai 5 atau 6 kali. Kalau warna ini diharapkan mengarah ke kuning, kain dicelupkan lagi ke air rebusan kayu.

#### 4. Proses Babaran (dilorot)

Proses ini merupakan proses akhir mbatik. Istilah dilorot maksudnya proses menghilangkan lilin yang masih menempel diatas kain. Proses ini juga disebut sebagai proses “bubaran” atau bar-baran yang berarti proses kita telah selesai.

Yang dilakukan dalam proses “bubaran”, kain yang telah disoga (warna coklat) dimasukkan ke dalam air yang mendidih atau direbus hingga lilin batiknya lepas dari kain. Setelah bersih dari lilin dibilas dengan air sampai bening baru dijemur.

## **B. Macam-macam Pembuatan Warna Tradisional**

Warna yang dipergunakan terdiri dari bermacam-macam warna. Untuk membuat tiap-tiap warna tersebut dibutuhkan bahan-bahan yang berbeda-beda. Untuk pembuatan warna ini dijelaskan seperti dibawah ini:

## 1. Membuat warna hijau

Untuk membuat warna hijau yang dipergunakan adalah buah jarak kepyar dengan biji kunir. Bahan tersebut ditumbuk dan diberi air tawar lalu disaring dan dicampur dengan nila wredinya lebih banyak. Sebaliknya jika membuat warna hijau muda nila wredinya sedikit. Campuran diatas lalu dioles-oleskan sampai rata dan tebal dengan menggunakan “jegul” dari mori halus (sekarang memakai kuas). Selesai dioleskan kemudian kain diangin-anginkan.

## 2. Membuat warna jingga

Untuk membuat warna jingga bahan yang dibutuhkan adalah :

- a. Sekar pulu sebesar satu kati
- b. Jangkang 40 tangkap dibakar diambil abunya
- c. Pucuk
- d. Gandhi
- e. Mesoyi

f. Jinten hitam

g. Pala

h. Merica

i. Cengkeh

j. Kelembak

k. Cabe

l. Kemukus

Bahan-bahan tersebut dikumpulkan menjadi satu cangkir dan ditumbuk bersama kemudian diberi air tawar sedikit. Lalu campuran itu disaring memakai kain halus dan ditambahkan air sedikit demi sedikit sambil disaring hingga betul-betul bening. Setelah itu diberi perasan jeruk pecel. Kain batik yang akan diwarnai jingga diolesi campuran itu (air berwarna jernih) secara berulang-ulang sampai warnanya tua dan diangin-anginkan sampai kering.

## 3. Membuat warna biru

Mori sehabis diwedel dengan nila kemudian dicuci dengan cuka Jawa dan diangin-anginkan sampai kering. Selanjutnya dibilas air tawar.

#### 4. Membuat warna violet

Kain dicelup wedel nilai tipis-tipis lalu dicelupkan pada air sekar pulu (bunga pulu) hingga rata. Ditiriskan dan diangin-anginkan sampai kering.

#### 5. Membuat warna kuning

Kain mori diolesi dengan air kunir yang dicampur dengan abu dan asam kemudian dicelupkan ke air sekar pulu.

### C. Makna Perpaduan Warna Dalam Sinjang Sekar Mas

Seperti telah diungkapkan sebelumnya bahwa di dalam batik terkandung makna-makna filosofi. Makna filosofi tersebut terkandung di dalam perpaduan warna, maupun corak sinjang itu sendiri. Di dalam perpaduan batik selain mengandung makna filosofis juga mempunyai sebutan tersendiri untuk masing-masing perpaduan. Mengenai penjelasan perpaduan warna tersebut dijabarkan seperti dibawah ini :

#### 1. Pengantin Anyar



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 15)

Warna pengantin anyar merupakan perpaduan warna batik dimana pinggir kain berwarna hijau dan ditengah berwarna merah, sedangkan pada bagian tengah-tengah kain berwarna putih. Perpaduan warna ini mengandung makna selalu bersamaan dalam suka maupun duka dan mempunyai watak muda.

#### 2. Gunung Sari

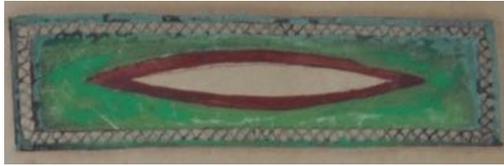


Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 15)

Perpaduan warna bagian pinggir kain berwarna hijau, di tengah warna ungu. Bagian tengah-tengah kain berwarna kuning. Perpaduan ini melambangkan

kehidupan yang mukti wibawa, artinya mempunyai kedudukan tinggi dan disegani dalam masyarakat. Kain dengan perpaduan warna seperti ini bisa digunakan orang tua dan muda.

### 3. Onengan



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 15)

Merupakan perpaduan warna di bagian pinggir kain berwarna hijau, di tengah warna ungu. Tepat di tengah kain berwarna putih. Perpaduan ini mempunyai makna membuat keseimbangan orang lain (lawan jenis) untuk mencintai dirinya. Warna seperti ini cocok golongan muda.

### 4. Panji Gandrung



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 16)

Perpaduan warna pada bagian pinggiran kain berwarna ungu dan di tengah berwarna hijau. Di tengah kain berwarna merah. Makna yang terkandung, panji merupakan suatu gelar yang diberikan kepada cucu buyut raja dengan kedudukan sebagai bupati. Panji gandrung berarti jatuh cinta. Yang dimaksud adalah kehidupan yang serba indah dan menyenangkan, bisa untuk golongan tua dan muda.

### 5. Panji Wuyung



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 16)

Perpaduan antara warna ungu di pinggir kain dan hijau berlian di tengah kain, di tengah kain berwarna merah. Maknanya, seperti Panji Gandrung.

## 6. Puspa kêrna atau Kencana



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 16)

Merupakan perpaduan antara warna ungu di pinggir kain dan di tengah berwarna kuning, di tengah berwarna merah. Makna dari perpaduan ini menunjukkan watak ksatria, percaya diri, menggambarkan ketrampilan dan trengginas bisa dipakai orang tua dan muda.

## 7. Puspa dwara atau Puspandara



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 17)

Perpaduan warna batik dimana pada pinggir kain berwarna ungu dan di tengah berwarna merah muda atau pink. Di tengah kain berwarna merah tua. Makna perpaduan ini menunjukkan kegairahan dalam hidup dan semangat, berwatak sigap terampil. Perpaduan warna cocok dipakai golongan muda.

## 8. Panji Wilis



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 17)

Perpaduan antara warna hijau gadhung dengan seret/plisir ungu, maknanya menggambarkan “menep” sabar hati, untuk golongan muda dan tua.

## 9. Klabang antup atau Klabang Ngantup



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 17)

Perpaduan warna hijau gadhung dengan seret merah. Maknanya menggambarkan kesigapan dan penuh semangat berwatak kesatria. Perpaduan ini untuk golongan muda.

#### 10. Siwalan Pocat



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 17)

Perpaduan warna ungu dengan seret atau plisir putih. Maknanya menggambarkan kesegaran jasmani, riang serta halus pakartinya. Bisa untuk golongan tua dan muda.

#### 11. Wayuwa



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 18)

Perpaduan warna ungu dengan warna hijau. Wataknya sabar menep dalam kehidupan dan menunjukkan kebijaksanaan. Perpaduan ini untuk golongan tua.

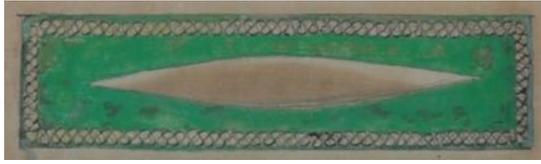
#### 12. Panji Balik



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 18)

Perpaduan warna pinggir ungu dengan warna tengah hijau. Maknanya sabar, mengalah dan disegani orang lain. Perpaduan warna ini untuk golongan tua.

### 13. Panji Kerungrungan



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 18)

Perpaduan warna pinggir hijau gadung dan warna tengah ungu. Maknanya berwatak bijaksana tidak mementingkan diri sendiri. Perpaduan ini dapat untuk orang tua atau muda.

### 14. Parasan Matêng atau Muda Rumagang



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 18)

Perpaduan warna batik pada bagian pinggir kain berwarna hijau. Maknanya sigap dan terampil bisa untuk golongan muda.

### 15. Gandra Walonda



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 19)

Perpaduan warna pinggir biru tua dan tengah putih. Sedangkan bagian paling tengah kain berwarna merah. Maknanya, berwatak lugas pengetahuannya dan cita-cita yang tinggi.

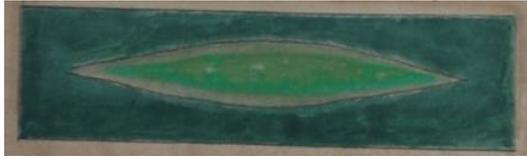
### 16. Pareanom atau Perak Anom



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 19)

Perpaduan warna pinggir kuning dan tengah hijau tua. Maknanya penuh semangat, sigap, mengedepankan kebijaksanaan. Bisa dipakai golongan muda.

17. Mayang Mekar



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 19)

Perpaduan warna hijau tua dan hijau muda. Maknanya melambangkan keceriaan, penuh semangat berwatak kesatria. Untuk golongan muda.

18. Jambe pocot atau pandhan binêthak



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 20)

Perpaduan warna pinggir hijau tua dengan tengah putih. Melambangkan sifat kesatria bijaksana dan penuh tanggung jawab. Bisa untuk golongan tua dan muda.

19. Sindur



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 20)

Perpaduan antara warna pinggir merah dan tengah putih. Maknanya bertanggung jawab, berkepribadian, sabar dan menep. Untuk golongan tua.

20. Benteng Ketaton



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 20)

Perpaduan antara hitam/biru tua dengan warna tengah merah. Maknanya kesatria, terampil, rengginas dan penuh tanggung jawab. Bisa dipakai golongan tua dan muda.

21. Paru-Paru



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 20)

Perpaduan warna ungu (violet) tengah warna merah muda. Maknanya sebagai sumber penghidupan, mempunyai watak trengginas/terampil atau cekatan. Bisa dipakai untuk semua golongan tua/muda.

22. Kembang Waru



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 20)

Perpaduan warna pinggir ungu (violet) dengan tengah kuning. Maknanya menggambarkan kehidupan yang dinamis. Wataknya sumringah atau berseri. Bisa dlipakai untuk golongan muda, siang hari.

23. Kembang Blimbing



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 21)

Perpaduan warna ungu (violet) tengahnya hijau dulang. Maknanya "Pepeling Marang Ing Tembing" atau mengingatkan kehidupan hari nanti, supaya jangan hanya mengumbar/kesengsem keduniawian. Wataknya sabar, sarih serta menep. Dipakai untuk golongan tua/muda pada malam hari.

24. Kembang Benguk



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 21)

Perpaduan warna pinggir ungu (violet) tengah biru. Maknanya disayang orang lain. Wataknya percaya diri dan kehidupan dinamis. Dipakai golongan tua, siang malam.

#### 25. Gadhung Mèlathi



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 21)

Perpaduan warna hitam dengan tengah warna putih.

#### 26. Lumudaningrat atau Kumudaningran



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 21)

Perpaduan warna ungu (violet) dengan seret hijau gadung, tengah kuning. Maknanya memberikan ketenangan, ketentraman. Wataknya berjiwa luhur/ ambawani, bijaksana.

#### 27. Panji Leleng



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 22)

Perpaduan warna ungu (violet) dengan seret-kendit biru, ditengah merah. Maknanya bisa membuat sengsem orang banyak, berwatak sabar, menep. Bisa dipakai untuk golongan tua pada malam hari.

#### 28. Slindhitan



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 22)

Perpaduan warna merah dan tengah hijau-gadhung. Maknanya bares atau apa adanya menggambarkan kehidupan yang dinamis. Bisa dipakai untuk semua golongan tua/ muda

### 29. Gula-Klapa



Perpaduan warna merah dan putih. Maknanya legi-gurih menggambarkan kehidupan yang enak dan kepenak. Wataknya wibawa dipakai tua/ muda cocok digunakan pada waktu siang/ malam.

### 30. Podhang Nesep Sari



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 22)

Perpaduan warna merah tengah kuning. Maknanya melambangkan kebahagiaan. Wataknya : trengginas terampil.

### 31. Gagak Kuncung Emas



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 23)

Perpaduan warna hitam tengah kuning. Maknanya : menjiwai/ jiwa sepuh, sumber ilmu. Wataknya sabar, menep, wicaksana, cocok dipakai pada malam hari.

### 32. Kembang Kakung



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 23)

Perpaduan warna ungu dengan putih. Maknanya melambangkan keindahan, bisa membuat senang orang lain. Wataknya sareh, sabar bisa dipakai semua golongan tua muda.

### 33. Mangun harja atau Mangunharjo



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 23)

Perpaduan warna hitam tengah biru. Maknanya bisa membuat kesenangan orang lain. Wataknya sabar sumeleh, bijaksana, dipakai golongan tua.

### 34. Puspa kêrdha



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 23)

Perpaduan antara warna hijau dengan ditunen menggunakan benang warna kuning ke emas-emasan.

### 35. Gêndera oranyê



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 24)

Dibuat dengan warna kuning tua atau berwarna oranye.

### 36. Angrungrêsmi



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 24)

Perpaduan antara warna hijau pelangi (gradasi) pada pinggirnya dengan tengah motif sindhangan warna putih.

### 37. Celeng kawan



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 24)

Perpaduan antara warna hitam dan bagian tengah berwarna putih. Maknanya kehidupan manusia di bumi yang tidak lepas dari bungah dan susah, pahit dan manis. Wataknya bijaksana dan bisa untak sumber ilmu. Perpaduan ini cocok untuk golongan tua.

### 38. Angrung sari



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 24)

Pinggiran kain menggunakan motif kêmadha. Berwarna hijau Gadhung ditengah-tengahnya diberi warna putih.

Serta terdapat beberapa motif Cindhe pada naskah Bab Sinjang;

39. Cindhe sêkar



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 25)

40. Cindhe jonggrong



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 25)

41. Cindhe gopok



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 25)

42. Cindhe sarilaya



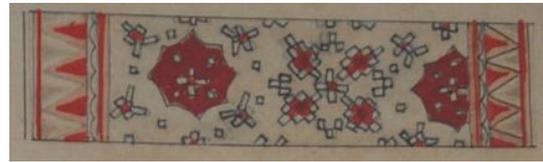
Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 25)

43. Cindhe jlamprang



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 26)

44. Cindhe willis



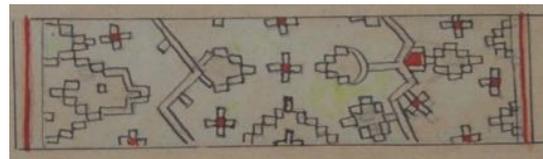
Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 26)

45. Cindhe gimaran



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 26)

46. Cindhe cakar



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 26)

47. Cindhe sulam



48. Cindhe mawar



Sumber: Naskah Bab Sinjang (hal. 26)

## **D. Jarik dalam pergulatan Budaya Jawa**

Sinjang atau jarik saat dikenakan sebagai busana, tidak mengalami proses penjahitan terlebih dahulu. Melainkan dikenakan dalam wujud lembaran dengan cara dililitkan pada tubuh dan bagian ujungnya dibalut kembali dengan kain yang disebut benting atau stagen agar terikat dengan tubuh. Pada konteks keagamaan Hindu-Budha jarik layaknya busana seperti Sari di India, yang pemakaiannya tanpa dijahit adalah suci (dalam Nordholt, 2005: 131). Sama halnya Sari, orang Jawa juga menganggap jarik memiliki kekuatan suci. Anggapan tersebut tentu terkait dengan mengakarnya ajaran Hindu-Budha dalam budaya Jawa, sebagai agama yang pernah mendominasi tanah Jawa di masa-masa pemerintahan raja-raja sebelum abad ke-20.

Jarik sangat akrab dengan keseharian orang Jawa yang masih memegang teguh nilai-nilai kehidupan tradisional. Jarik melekat dalam proses daur hidup masyarakat Jawa, sedari lahir hingga mati orang Jawa tidak terlepas dari penggunaan kain persegi panjang ini. Selain itu, sebelum reformasi jarik sebagai busana dikenakan oleh laki-laki dan perempuan dari seluruh golongan, umur, dan dalam berbagai acara atau kepentingan. Saat ini jarik yang difungsikan sebagai busana sudah sangat jarang dijumpai, penggunaannya terbatas pada acara pernikahan dengan adat Jawa. Itupun hanya dikenakan oleh mempelai dan anggota keluarganya. Meskipun demikian, penggunaan jarik sebagai busana masih banyak dikenakan oleh orang tua yaitu “nenek-nenek” yang tinggal di daerah pedesaan.

Hal ini menunjukkan bahwa identitas jarik sebagai pakaian mengalami kekhususan. Semula dikenakan oleh laki-laki dan perempuan, saat ini lebih berhubungan dengan perempuan saja. Pengertian yang serupa juga disebutkan dalam Bausastra Jawa kata tapih atau tapeh yang berarti: 1. (Nyamping ki) jarik sing dianggo ing wong wadon (jarik yang dikenakan perempuan), (2) samak, buntel (pembungkus), blebed. (Poerwadarminta, 1939, #75(Bagian 24:T).

Keterkaitan antara sinjang atau jarik dengan perempuan, tentang kehidupan atau daur hidup manusia saling berhubungan satu sama lain, walaupun tidak selalu dipandang sebagai sesuatu yang berkonotasi positif. Hubungan jarik dan perempuan sangat nyata di dalam proses kehidupan manusia, tentunya apabila

dikaitkan dengan kebudayaan Jawa beserta muatan nilai-nilainya yang terkandung di kebudayaan Jawa. Misalnya dalam ungkapan *krubyuk kabotan pinjung*, yang mengisyaratkan *jarik/sinjang* sebagai pembelunggu yang membatasi perempuan. Hal ini dapat dianalogikan perempuan digambarkan sebagai sosok yang memiliki keterbatasan dalam kehidupannya. Selain itu pula, dalam falsafah Jawa yang sangat terkenal, terdapat istilah yang menggambarkan perempuan dikatakan sebagai *kanca wingking* bagi kaum laki-laki. Hak dan kewajiban perempuan sebatas masak (*koki*), macak (*merias diri*), dan manak (*melahirkan keturunan dari suaminya*). Manusia dengan alam pikiran modern, tentunya memaknai hal tersebut sebagai pandangan yang sempit dan berbau diskriminasi. Lain halnya dengan pandangan mengenai *sinjang/jarik* sebagai pembelunggu perempuan, ternyata lebih banyak manfaat *sinjang* dalam kehidupan manusia.

Dari sinilah akan dilihat bahwa *sinjang* adalah benda yang multifungsi dan memiliki falsafah yang tinggi dalam kehidupan orang Jawa. Proses daur hidup manusia yang secara umum dapat terbagi dalam proses: kelahiran, dewasa, dan menikah hingga akhirnya meninggal dunia ternyata tidak terlepas dari *sinjang* atau *jarik*.

Pada proses yang pertama, yaitu kelahiran, *sinjang* sudah menempati peranannya dalam banyak hal. Saat setelah bayi lahir, *jarik/sinjang* sering kali digunakan sebagai alas tidur bayi, selimut, bedong, ayunan, dan penggendong bayi. Saat inilah *sinjang* menjadi perlambang lahirnya kasih sayang dari seorang ibu terhadap anaknya yang benar-benar nyata saat berada di dunia, karena sebelumnya seorang ibu belum dapat memeluk anaknya saat masih di dalam kandungan. Selain itu seorang ibu yang melahirkan tidak jarang mengenakan *sinjang* sebagai bawahan, dengan tujuan agar tidak kerepotan ketika harus ke belakang. Sebagai sarana pembedong dan penggendong bayi, *sinjang* tidak hanya menempati fungsinya secara praktis.

Dalam keadaan yang demikian, *sinjang* juga berfungsi sebagai sarana pelindung yang penuh kasih sayang, para ibu menggendong anaknya dalam dekapan yang penuh kehangatan dalam balutan *sinjang*. Kasih sayang seorang ibu tidak terhenti saat anaknya masih dalam bedongan. Seorang ibu senantiasa

menggendong anaknya kemanapun ia pergi, hal tersebut merupakan upaya untuk memastikan bahwa anaknya selalu dalam keadaan aman dan baik-baik saja. Orang Jawa lebih dahulu mengenal sinjang sebagai kain utama penutup bagian kaki dan atau tubuh daripada mode baju beskap, sikepan, atelah, sorjan, dan kebaya.

Pada Relief candi-candi Hindu-Budha di Jawa juga banyak menggambarkan para pria dan perempuan bertelanjang dada dan mengenakan sinjang mulai pinggang ke bawah. Begitupun sekarang masih dapat dijumpai kemben, berupa sinjang yang dililitkan dari dada hingga kaki, sebagai bentuk pengembangan busana kaum hawa setelah Islam masuk ke Jawa.

Munculnya sinjang khusus untuk upacara adat lamaran perkawinan Jawa, sekaligus menandai kain ini sebagai lambang penyatuan diri dari dua insan yang awalnya berbeda. Cinta, kasih sayang, ego, cita-cita, serta tujuan hidup laki-laki dan perempuan, disimbolkan telah lebur menjadi satu melalui kembarnya sinjang yang mereka pakai atau disebut sarimbitan. Adat lamaran pada beberapa daerah di Jawa juga menyebutkan jika sinjang digunakan sebagai kain peningset atau pengikat, simbol dari pertunangan pria dan perempuan. Sinjang yang diberikan tidak mengenal (mengharuskan) motif apa yang harus diberikan akan tetapi yang dimaksudkan di situ, yaitu ikatan silaturahmi di antara dua keluarga sudah terjalin. Pria akan memberikan sinjang kepada perempuan sebagai tanda pinangannya. Sayang rasanya, adat lamaran ini kini kalah familier dengan tradisi tukar cincin, yang sebenarnya lahir dalam kultur bangsa di luar Jawa. Meskipun demikian, setidaknya dapat diketahui peranan sinjang sebagai peningset sangat luar biasa. Perempuan yang sudah diseti tidak boleh membelokkan hatinya kepada orang lain, walaupun belum memiliki ikatan yang syah secara hukum dan agama.

Bermula dari sinjang peningset tersebut, merupakan langkah awal untuk menyatukan cinta kasih dalam janji dan ikatan suci berupa pernikahan. Hal ini menunjukkan falsafah yang tinggi mengenai sinjang dalam kehidupan orang Jawa. Falsafah mengenai jarik/sinjang juga tergambar melalui motif-motif yang melekat padanya. Ketika sinjang akhirnya dihias dengan batik, sinjang dan batiknya adalah dwitunggal kekuatan suci yang dianggap memiliki tuah-tuah

tertentu. Seperti Truntum (menuntun), Sida Mukti (tercapai harapannya), dan Sida Luhur (berderajat tinggi) adalah jenis jarik/sinjang dengan tuah positif bagi pengantin. Makna yang terkandung pada masing-masing sinjang merupakan simbolisme doa dan cita-cita pemakai yang bermuara pada lahirnya kemakmuran hidup. Selain peningset yang berhubungan dengan pernikahan, sinjang juga lekat dengan kematian.

Hal tersebut tampak pada fungsinya, lurub atau selimut jenazah, dan kain penutup kerandasecara tradisional menggunakan sinjang. Sinjang yang sering digunakan sebagai lurub adalah motif kawung. Bahkan sekelompok masyarakat penganut kepercayaan kejawèn, ketika dimakamkan berbusana tradisional Jawa lengkap dengan sinjang. Menjadi wajar ketika terkadang orang tua lanjut usia semakin gemar saja mengumpulkan sinjang. Konon katanya untuk persiapan menyongsong kematian, sebab merasa tidak pantas dan menggelikan, jika harus menggunakan lurub kain sarung, handuk atau kain-kain yang lain, akibat tidak memiliki sinjang. Tradisi yang ada hingga kini, sinjang selain dijadikan lurub untuk jenazah juga dimanfaatkan oleh masyarakat adat untuk ngalap berkah (mengharap berkah) dan/atau tindih dari orang yang meninggal, terlebih orang tersebut dianggap pemuka atau “orang pintar” (dukun, tabib, dokter) di lingkungan masyarakat.

Menjadi dilema ketika kemudian sinjang pun digunakan sebagai simbol kekuasaan di lingkungan keraton. Tidak jarang makna simbolik yang positif berubah menjadi makna menyudutkan bagi orang atau kelompok tertentu. Sejarah masa lalu, sejarah Jawa juga mencatat jika sinjang digunakan sebagai simbol pembeda kelas. Aturan berpakaian dari PB IV Surakarta salah satunya menyebutkan, kain termasuk jarik/sinjang bermotif parang rusak dan udan riris, hanya boleh dikenakan raja, keluarga raja, dan para priyayi terpilih. Sementara rakyat harus rela memakai sinjang lain, sekalipun mereka mampu membuat dan atau membeli jenis sinjang ini.

Pada gilirannya sinjang pun juga menjadi penanda pergolakan politik perebutan kekuasaan dari kakak beradik darah Mataram. Penyelesaian konflik yang berakhir dalam perjanjian Giyanti, menyebabkan Mataram pecah menjadi Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta. Mulai waktu itu orang Solo

dan Jogja pun harus membedakan diri ketika memakai sinjang. Agar menandai seseorang adalah Solo, maka garis tepi putih jarik/sinjang harus tertutup wiron (lipatan kecil-kecil pada ujung sinjang). Sementara agar disebut Jogja, wiron harus memperlihatkan garis putih tepi sinjang-nya. Mereka masing-masing pun merasa bangga dengan identitas wiron-nya. Sampai-sampai terkadang rasa bangga tersebut menenggelamkan kesadaran diri, jika mereka dahulunya masih sedarah dan seataap.

## **E. Penutup**

Naskah Bab Sinjang yang merupakan naskah koleksi Perpustakaan Nasional Republik Indonesia pada nomor katalog KBG 555. Isi keseluruhan Naskah Bab Sindjang mendeskripsikan proses membatik mulai dari pemilihan kain (mori), membuat pola pada kain, membatik atau nyanting, proses medel atau pencelupan kain, mbironi, pewarnaan kedua, serta proses babaran serta terdapat 34 motif batik Sekar Mas serta 9 motif Cindhe. Penggunaan bahan-bahan alami/tradisional masih digunakan untuk menjaga kualitas pada kain batik. Munculnya varian batik dari carik (tulisan), cap, hingga printing mengakibatkan batik tidak lagi muncul sebagai batik yang mempunyai nilai filosofis namun hanya dilihat dari segi ekonomisnya saja.

Sinjang atau jarik merupakan artefak budaya Jawa yang secara fisik tak hidup. Namun di balik kealpaannya sebagai benda mati, sinjang sebenarnya hidup. Hidup dari sebuah cita-cita idealisme secara Jawa, sehingga orang Jawa berusaha mengabadikan ide-ide tertinggi itu melalui simbolisme dalam sinjang. Sinjang yang kerap disebut kain tersebut dianggap penting ketika sedang dikenakan untuk berbusana. Sinjang merupakan kain simbolik yang dapat bercerita banyak tentang sejarah, budaya, sosial, pandangan politik, dan religi yang pernah terjadi di dalam masyarakat Jawa. Di mana semua itu merupakan bagian pembentuk identitas masyarakat Jawa.

---

## **DAFTAR PUSTAKA**

Arini, Asti Musman & Ambar B. 2011. Bathik: Warisan Adiluhung Nusantara. ed. Martha Nina Kenyar. Yogyakarta: G-Media.

Bab Sinjang. Jakarta: Perpustakaan Nasional Republik Indonesia.

Honggopuro, Kalinggo. 2002. *Batik Sebagai Busana Dalam Tatanan Dan Tuntunan*. Surakarta: Yayasan Peduli Karaton Surakarta Hadiningrat.

Kartika, Dharsono Sony. 2006. *Budaya Nusantara; Kajian Konsep Mandala Dan Konsep Triloka/Buana Terhadap Pohon Hayat Pada Batik Klasik*. Bandung: Rekayasa Sains.

Kusrianto, Adi. 2013. *Batik; Filosofi, Motif Dan Kegunaan*. ed. Benedicta Rini W. Yogyakarta: Penerbit Andi.

Nordholt, Henk Schulte. *Outward Appearances: Trend, Identitas, Kepentingan (in Indonesia)*.

Poerwadarminta, W. J. S. *Baoe Sastra Djawa*. Batavia: J. B. Wolters Uitgrevers, Maatschappij. n.v., 1939.

Muhammad Rendrawan. *Proses Membatik dalam Naskah Bab Sinjang*. *Manuskripta*, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 129-152, dec. 2016.

Terj. M Imam Aziz. Yogyakarta: LKiS Pelangi Aksana, 2005.

Tim Balai Bahasa Yogyakarta. 2011. *Kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa)*. Kedua. Yogyakarta: Kanisius.

## RUJUKAN INTERNET

<https://www.sastra.org/bahasa-dan-budaya/kamus-dan-leksikon/804-bausastra-jawa-poerwadarminta-1939-75-bagian-24-t?k=tapih> diakses pada tanggal 04 Maret 2020 pada pukul 22.45 WIB.

# Mode, Kostum, dan Kultur Orang Jawa dalam Arsip Litografi

Dyah Indrawati, S.S.

Mahasiswi Magister Ilmu Religi dan Budaya

Universitas Sanata Dharma Yogyakarta

## Abstrak:

**S**ebelum datangnya teknologi fotografi, litografi adalah salah satu sumber sejarah yang bisa digunakan untuk memperoleh gambaran visual tentang Jawa, khususnya Kraton Yogyakarta, pada masa silam. Berdasarkan hasil penelitian atas karya dari beberapa litografer, di antaranya F.C. Wilsen (1813-1889), L.H.W.M. de Stuers (1830-1869), Auguste van Pers (1815-1871), Josias Cornelis Rappard (1824-1898) setidaknya bisa diperoleh bagaimana gambaran mode, kostum, dan kultur orang Jawa baik dalam lingkungan Kraton Yogyakarta maupun di luarnya. Litografi sebagai sumber sejarah menyuguhkan gambaran visual yang memiliki detail yang sangat membantu dalam mengimajinasikan masa lalu.

Studi atas arsip-arsip litografi kolonial menjadi salah satu metode dalam penelitian ini. Pendekatan historis dan kajian budaya berguna untuk membaca arsip dan mendeskripsikan kultur orang Jawa di masa itu. Hasilnya, litografi menampilkan bukan sebatas pada mode dan kostum belaka tetapi kultur yang beberapa sudah tidak lagi dijumpai sekarang, di antaranya “Rampogan Macan” dan “Turnamen Senenan” yang pernah dihelat secara ajeg. Potret atas kehidupan rakyat juga diperoleh dari litografi termasuk bagaimana perbedaan kostum dari para bangsawan kraton, prajurit, hingga kawula.

Kata kunci: mode, kostum, rampogan, senenan, litografi

## PENDAHULUAN

Siapa yang tidak mengenal Johannes Rach, pelukis berkebangsaan Denmark yang tiba di Batavia pada 1762. Rach bekerja untuk VOC—Vereenigde Oostindische Compagnie; kongsi dagang asal Belanda yang didirikan pada 1602 oleh Johan van Oldenbarnevelt. Persekutuan dagang itu memiliki hak-hak istimewa (octrooi)—dan saking istimewanya sudah seperti negara—di antaranya membuat mata uang sendiri, memiliki tentara yang dibiayai sendiri, melakukan negosiasi dan perjanjian dengan satu negara hingga menyatakan perang.

Rach pada awalnya bekerja sebagai perwira artileri. Sepertinya ia sering kepergok menggambar. Atas kecakapannya itulah, beberapa pejabat tinggi di Batavia mulai mengundangnya untuk melukis. Tak butuh waktu lama, Rach pun dikenal sebagai pelukis. Ia intens berkarya antara tahun 1762-1783. Saking terkenalnya, pada masanya sempat muncul Mazhab Rach yang ditandai dengan gaya melukis dan penggunaan cat air yang identik.



Gambar 1. Het D'alam van de Sultan zu Mataran karya A. de Delly  
Sumber: Kraton Jogja, 2004: ii

Kenaikan Hamengku Buwana I ke puncak takhta pada tahun 1755, menandai lahirnya era baru dalam sejarah Jawa.<sup>1</sup> Sekitar tahun 1771, Rach berkunjung ke Yogyakarta. Ia bersama A. de Nelly, salah satu muridnya, membuat sketsa kompleks Kraton Yogyakarta—sketsa yang nyaris mirip. Mereka melukis Alun-alun Lor lengkap dengan Wringin kurung serta Pagelaran dari kejauhan dilengkapi dengan figur-figur prajurit kraton. Sketsa Rach memiliki kekuatan arsitektur. Menariknya, ia selalu memiliki sentuhan unik dengan menghadirkan figur manusia di antara bangunan-bangunan tadi komplit beserta busananya yang khas. Di tengah alun-alun tampak dua prajurit lain dalam posisi berdiri dengan tombak. Di seberang waringin kurung, tiga prajurit dilukiskan dalam posisi duduk masih dengan tombak yang tegak. Di Pagelaran dan pada bangunan di sisi sebelah kanan dan kirinya tampak figur lebih banyak semacam dalam pasowanan.

Sketsa Rach bisa disebut sebagai laporan pandangan mata. Ini seperti jejak visual pertama yang menangkap kehidupan di kompleks Kraton Yogyakarta. Setidaknya dengan menatap sketsa Rach, kita dapat menyaksikan Kraton Yogyakarta yang kala itu belum dikelilingi oleh Benteng Baluwarti beserta jagang di sisi luar. Benteng Baluwarti sendiri baru diselesaikan pembangunannya pada tahun 1782. Dan di alun-alun itulah pernah digelar Rampogan—yang dalam arsip kolonial lebih sering ditulis dengan rampok—padahal kedua kata tersebut memiliki konotasi yang berbeda.

Perjalanan VOC di tanah Jawa selain membawa tentara juga disertai kartografer, pelukis, pembuat sketsa, litografer hingga ketika perkembangan teknologi modern muncul mereka mulai membawa fotografer. Jawa, utamanya Yogyakarta, telah didokumentasikan sejak lama. Beberapa arsip berbentuk arsip visual, meliputi sketsa, lukisan, dan litografi.

Litografi ditemukan sekitar tahun 1796 di Jerman oleh penulis naskah Bavaria yang tidak dikenal, Alois Senefelder. Senefelder menemukannya secara tidak sengaja ketika ia menduplikasi skrip dengan menulisnya dalam krayon berminyak di atas lempengan batu kapur dan kemudian mencetaknya dengan

---

1 Soeratno, Chamamah, et.al. (ed.). 2004. Kraton Jogja. 2nd Printing. Yogyakarta: Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat & Indonesia Marketing Association (IMA), h. 16

tinta. Karenanya, batu kapur lokal Jerman tetap dipertahankan karena pada permukaannya dapat dipakai berbagai jenis krayon atau tinta bahkan setelah pencetakan berulang-ulang dan dapat dicetak dalam jumlah yang hampir tidak terbatas. Litografi sendiri berasal dari Bahasa Latin litho yang berarti batu dan grafik yang artinya tanda.

Tak butuh waktu lama, teknik grafis ini lekas populer berkat kemudahan produksi dan distribusi yang dinilai lebih ekonomis. Teknik ini dapat diaplikasikan dalam bidang seni, perdagangan dan dianggap efektif sebagai sarana penggandaan gambar sehingga sering dipakai oleh para pelukis potret dan ilustrator hingga media pers.

Awalnya, produksi litografi masih menggunakan arang atau kapur hitam. Namun ketika perkembangan teknologi percetakan memungkinkan menambahkan pewarnaan pada litografi, permintaan atas karya litografi menggelembung. Litografi memasuki ranah komersial.

Keberhasilan Senefelder membuatnya diangkat sebagai kepala Lithographische Anstalt atau Institut Litografi di Munich. Ia mendapatkan hak paten atas hasil temuannya di seluruh Eropa yang kemudian dipublikasikan dalam bentuk buku sejak 1818. Tahun 1837, teknik litografi kemudian dikembangkan sehingga memungkinkan pencetakan warna secara penuh dengan menggunakan beberapa pelat, dan kromolitografi adalah teknik yang paling penting yang mengenalkan pencetakan warna. Teknik litografi dalam mereproduksi gambar lantas diadopsi secara luas, khususnya dalam bidang percetakan. Secara keseluruhan arsip litografi yang dijumpai dalam penelitian ini diproduksi dalam rentang perkembangan kromolitografi, yakni tahun 1854-1876.

## **JAWA DALAM LITOGRAFI: DARI MODE, KOSTUM, HINGGA KULTUR**

Ada banyak arsip litografi yang menangkap Kraton Yogyakarta sebagai objek visual. Litografi Yogyakarta ini secara tidak langsung menunjukkan kepada kita bagaimana Yogyakarta di masa lalu pernah ditangkap dalam tatapan para litografer yang kemudian menggoreskan lukisannya pada batu kapur—yang khusus didatangkan dari Jerman. Arsip ini di kemudian hari dinilai penting dan

berharga bukan sebatas karena memberikan jejak visual berbasis pada pandangan mata para litografer belaka tetapi karena metode dalam menghasilkan arsip tersebut bernilai sejarah, termasuk dalam lahirnya teknologi percetakan yang mampu mengembangkan reproduksi mekanik. Beberapa dari para litografer itu adalah F.C. Wilsen, L.H.W.M. de Stuers, Auguste van Pers, dan Josias Cornelis Rappard.

F.C. Wilsen lahir pada tahun 1813 dari orang tua berdarah Belanda. Wilsen datang ke Jawa pada tahun 1842 hingga di kemudian hari ia dikenal sebagai seorang juru gambar yang handal. Wilsen pernah ditugaskan dalam penelitian bersama Cornelius untuk mendokumentasikan Candi Borobudur pada 1849. Salah satu karya masterpiece Wilson adalah *Boroboedoer op het eiland Java*.



Gambar 2. Pasar Gede, litografi F.C. Wilsen  
Sumber: Nationaal Museum van Wereldculturen TM-3728-440  
Koleksi: Badan Perpustakaan dan Arsip Daerah DIY

Wilsen juga sempat membuat litografi Pasar Gede — yang lebih kita kenal dengan Kota Gede — yang menampilkan suasana pasar di Jawa. Ada situs semacam watu gilang dengan tiga buah watu gateng meski minus genthong batu dilukiskan di sana. Namun komposisi gambar Wilsen tentu masih bisa diperdebatkan karena secara persis berbeda dari jejak situs Kota Gede yang kita saksikan hari ini.

Menariknya, Wilsen juga tidak mengabaikan kostum sehari-hari yang digunakan oleh masyarakat Jawa hingga menjadi bagian dari detail yang ditangkapnya secara jeli. Visual Wilsen tentu membantu kita mengamati mode dan kostum masyarakat Jawa pada masa itu. Seperti penggambaran pada umumnya yang sering kita jumpai dalam arsip-arsip—hingga pada arsip foto—detail kostum masyarakat Jawa yang telah begitu melekat dalam benak kita, terlebih bagi orang Yogyakarta. Namun kejelian Wilsen dalam visualnya menghadirkan corak detail yang mampu menjadi penanda (signifier) kelas sosial yang cukup menyolok, misalnya songsong, kereta kuda, pose figur yang berdiri di antara dua sosok lain yang duduk.



Gambar 3. Bedoyo Danseren aan Het Hof van de Sultan van Yogyakarta, litografi F.C. Wilsen  
Sumber: Nationaal Museum van Wereldculturen TM-3728-444  
Koleksi: Badan Perpustakaan dan Arsip Daerah DIY

Litografi itu dimuat dalam *De Indische Archipel* yang diterbitkan oleh C.W. Mieling, Den Haag, 1865-1876 yang berisi 24 litografi berwarna. Selain gambar tersebut, ia juga membuat litografi *Bedoyo Danseressen aan Het Hof van de Sultan van Yogyakarta* (Penari Bedhoyo di bangsal Kraton Yogyakarta) yang termuat dalam buku yang sama. Menariknya, dalam litografi itu, Wilsen tidak sebatas menampilkan penari bedhoyo semata melainkan beserta para waranggono, dan para petinggi Belanda di tanah koloni yang tengah menghadiri

jamuan pesta dari Kraton Yogyakarta. Susunan penari bedhoyo yang dilukiskan Wilsen ada 9 penari dengan ageman jarik dan kemben batik, berselendang merah. Disebutkan bahwa tahun pembuatan litografi ini pada tahun 1876 yang merujuk pada masa kepemimpinan Hamengku Buwana VI<sup>2</sup>. Wilsen meninggal di Semarang pada 1889.

Bedhoyo adalah grup tari wanita yang di Kraton Yogyakarta terdiri dari sembilan penari. Angka sembilan menandakan sejumlah nilai sempurna dan kesakralan. Hal itu menyiratkan jumlah titik kompas yang lengkap yang juga menandakan sembilan lubang tubuh manusia untuk menjadi makhluk yang sempurna.<sup>3</sup> Saat ini, Bedhoyo Semang menjadi salah satu tari klasik yang paling langka dipertunjukkan. Rekonstruksi Bedhoyo Semang sebagai pusaka dan juga tarian yang dianggap sebagai yang tertua dan paling sakral masih dilakukan agar tidak punah. Dalam Serat Babad Nitik diungkapkan bahwa Bedhaya Semang adalah bedhaya tua yang diciptakan untuk Kangjeng Ratu Kidul dan dinamai Semang oleh Sultan Agung.<sup>4</sup> Dalam arsip litografi di atas, tarian tersebut jelas digelar sebagai wujud penerimaan tamu negara, bukan dalam rangka memperingati penobatan sultan, ulang tahun atau pernikahan bangsawan kraton. Tampak diperlihatkan tamu-tamu asing dengan detail kostum dan mode Eropa memeriahkan acara tersebut.

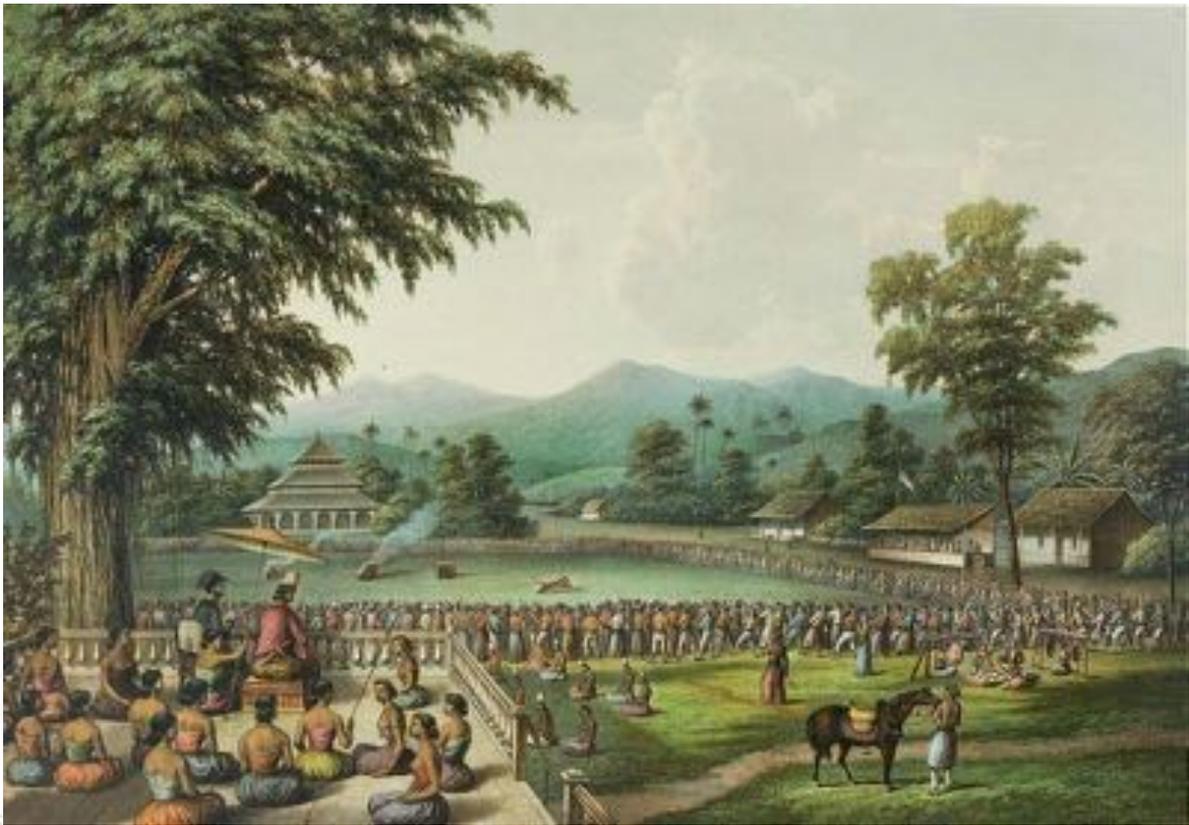
Sedang masyarakat Jawa, dalam hal ini Yogyakarta, memiliki selera mode (fashion) dengan mengutamakan batik sebagai elemen utama dalam berpakaian sehari-hari yang dipadupadankan ornamen dan aksesoris seperti kalung sungsun, binggel kana (gelang), sisir, anting, konde, tekes, sorban, udeng, kamus, sandal selop hingga keris.

---

2 <https://www.kratonjogja.id/raja-raja/7/sri-sultan-hamengku-buwono-vi>

3 Idem, h. 175

4 Idem, h. 179



Gambar 4. Een Tijgergevecht, litografi L.H.W.M. de Stuers  
Sumber: Nationaal Museum van Wereldculturen TM-3728-454  
Koleksi: Badan Perpustakaan dan Arsip Daerah DIY

L.H.W.M. de Stuers adalah litografer asal Batavia Stad, sebuah kota kecil di Belanda, pada 2 Januari 1830. Stuers berdinasi sebagai perwira angkatan laut sepanjang 1845 hingga 1869. Karya-karya litografinya termuat dalam *Nineteenth Century Prints and Illustrated Books of Indonesia* (1979), *Tekenen op Zee* (1999), *De Indische Archipel*. Satu di antara karya Stuers yang paling populer adalah *Een Tijgergevecht* atau Rampog Macan yang dibuat pada 1876. Litografi ini paling sering digunakan sebagai sampul buku terkait sejarah Mataram.

Rampog Macan menurut Robert Wessing (1992 :287) merupakan salah satu aspek sakral dari tindakan ritual yang menjadi bagian dari serangkaian upacara di kraton yang menandai perayaan akhir puasa Ramadhan dan awal tahun baru Muslim. Menurut Wessing, rampogan juga dipertunjukkan kraton ketika menerima tamu Eropa. Hal senada pernah diungkapkan Ricklefs (2002: 425) saat Residen van Rhijn mengunjungi Kraton Yogyakarta untuk memperlancar hubungan kedua belah pihak yang sempat terganggu oleh insiden penusukan seorang kapten dari kompi Dragoon VOC di Yogyakarta oleh salah satu perwira Sultan saat perayaan Grebeg Mulud pada tahun 1783. Sebagai upaya pemulihan

hubungan kedua belah pihak, diadakanlah pesta besar di Kraton Yogyakarta yang di antaranya dengan menggelar tontonan besar: pertarungan harimau melawan kerbau. Pertarungan digelar di alun-alun selatan dan menjadi tontonan seluruh warga. Visual dari peristiwa itu tentu tidak terlalu jauh dari apa yang digambarkan dalam litografi yang dibuat oleh L.H.W.M. de Stuers.

Seiring waktu Rampog Macan tidak digelar sebatas di lingkup kraton, karena dalam perkembangannya menjadi populer hingga ke wilayah kabupaten dan digelar oleh bupati-bupati, sebagaimana diperlihatkan dalam beberapa arsip pernah digelar di Kediri dan Blitar. Sekitar sejak tahun 1860-an rampogan turun ke daerah-daerah. Harimau dilepaskan di alun-alun dikelilingi oleh barisan pembawa tombak. Tak ada jalan keluar bagi harimau itu. Ada ungkapan bahwa harimau disimbolkan sebagai sosok jahat yang melambangkan penguasa Belanda dan kerbau simbol pribumi. Simbol itu nyaris tidak pernah dibaca oleh orang-orang Belanda bahkan dalam kunjungan mereka. Namun barangkali hanya sosok Thomas Stamford Raffles-lah yang mampu membaca perlambang itu dan menuliskannya, betapa kemenangan kerbau atas harimau dalam rampogan disambut dengan gembira oleh orang Jawa. Dalam *The History of Java*, ia menggambarkan rampogan sebagai pertunjukan yang paling digemari oleh orang Jawa. Ironinya, hampir selalu kerbau yang menang dan si raja hutan berakhir mati.

Perkelahian harimau di masa itu berkembang menjadi hiburan populer dan termasuk salah satu ritual yang menarik didokumentasikan dalam berbagai bentuk, di antara laporan, sketsa, litografi hingga foto. Arsip foto yang memperlihatkan ritual tersebut dibuat oleh H. Salzwedel pada sekitar 1877-1892 yang dipublikasikan dalam bentuk kartu pos. Pada awal abad ke-20, ritual ini menghilang.

Hilangnya ritual Rampogan dan punahnya macan Jawa tidak memudahkan pamor Rampog Macan. Di abad 21, muncul komik yang ditulis oleh penulis Belanda keturunan oriental-Belanda yang terinspirasi oleh rampogan berjudul *Rampokan Jawa & Selebes*.<sup>5</sup> Komikusnya mengungkapkan bahwa ia menyusun

---

5 Dongen, Peter van. 2014. *Rampokan Jawa & Selebes*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama

komiknya berdasarkan pada penelitian atas arsip-arsip kolonial yang dijumpainya.<sup>6</sup>

Di samping rampogan, De Stuers juga membuat litografi *Het Tournooispel Senennan op Java* yang melukiskan betapa meriahnya aktivitas turnamen Senenan—mengacu pada penamaan kemungkinan besar turnamen tersebut diselenggarakan pada hari Senin. Turnamen ini menjadi satu rangkaian dengan pergelaran Rampogan. Namun rujukan yang masih ada yang mendekati aktivitas ini hanya Setonan yang digelar di alun-alun kidul yang juga menampilkan aktivitas ketangkasan berkuda. Menariknya, turnamen Senenan di masa lalu menampilkan fashion yang dalam tatapan mata saya sungguh luar biasa elok.



Gambar 4. *Het Tournooispel Senennan op Java*, litografi L.H.W.M. de Stuers  
Sumber: Nationaal Museum van Wereldculturen TM-3728-452  
Koleksi: Badan Perpustakaan dan Arsip Daerah DIY

Auguste van Pers lahir di Den Haag pada tahun 1815. Sebagai pelukis, ia menghabiskan sebagian besar hidupnya di Hindia Belanda antara tahun 1847-1871. Van Pers pernah berdinas di Kalimantan pada tahun 1843. Karya litografinya beberapa termuat dalam *Nineteenth Century Prints and Illustrated*

6 <http://www.panajournal.com/2016/08/rampogan-dalam-komik-rampokan/>

Books of Indonesia (1979), dan Verlaat Rapport Indie. Drie Westerse Schilders, Tekenaars, Grafici, Zilversmeden en Kunstnijveren in NederlandsIndie (1968). Cara melihat van Pers atas objek litografinya hampir mirip dengan kerja fotografer karena melukiskannya secara detail dan fokus. Corak kostum dan mode ditampilkannya penuh detail bahkan hingga pada ornamen wadah untuk meludah.



Gambar 4. Een Javaanse Prins, litografi A. Auguste van Pers  
Sumber: Nationaal Museum van Wereldculturen TM-3728-761  
Koleksi: Badan Perpustakaan dan Arsip Daerah DIY

Josias Cornelis Rappard lahir di Nijmegen pada 24 April 1824. Ia adalah kolonel di infanteri Tentara Kerajaan Hindia Belanda yang memiliki kecakapan melukis. Rappard terhitung sangat produktif. Litografi dan ilustrasinya sepanjang bertugas di Hindia Belanda cukup banyak. Selepas berdinasti dan kembali ke Belanda, ia masih melanjutkan kerja litografinya pada The Royal Tropical Institutein Amsterdam kurun 1882-1889. Rappard juga melukiskan Rampogan dalam Grasveld met Tijger en Publiek, Rampokkan pada tahun 1876. Rampogan yang dibuat Rappard bukan diselenggarakan di lingkungan kraton tetapi kemungkinan besar di Blitar – wilayah kabupaten, masih dengan menampilkan figur-figur tamu Eropa (kolonial) dan ribuan penonton pribumi.

Selain litografi yang mewartakan kemegahan ritual dan turnamen di masa lalu, ada detail kecil yang cukup menarik minat saya saat menatap arsip-arsip litografi tersebut, khususnya yang terkait dengan mode, kostum, dan kultur. Detail kecil itu adalah payung! Di masa lalu, songsong atau payung pernah menjadi penanda kelas sosial dan juga dianggap sebagai pusaka, seperti pusaka Kanjeng Kyai Tunggul Naga<sup>7</sup>. Dalam arsip litografi yang saya sebutkan di muka, penanda itu muncul tidak semata dalam ritual tetapi di ruang publik, seperti di pasar—sebagaimana di litografi Pasar Gede terlihat figur seorang bangsawan putri tengah berjalan diiring satu pengawal pria yang membawakan payung dan amping di sisi paling belakang.

Sedang pada litografi *Het Tournooispel Senennan op Java*, seorang abdi membawakan payung untuk seorang figur bangsawan yang tengah menaiki kuda. Penanda yang paling jelas songsong sebagai pusaka muncul pada litografi *Een Tijgergevecht* di mana figur Sultan dapat diidentifikasi dari gambar tersebut.

Setiap keturunan raja memiliki songsong dalam bentuk yang sama. Pembedanya hanya cat dan streep. Sedang pembeda songsong untuk pangkat dan lingkungan para priayi dimunculkan melalui warna dasar, seperti emas, putih, hijau, biru, merah tua, dan hitam. Emas menjadi warna tertinggi, sedang hitam warna terendah. Sayangnya, sejak revolusi kemerdekaan, songsong mulai memudar sebagai simbol kedudukan dan kehormatan yang erat dengan kalangan bangsawan.

Keempat litografer tersebut hanya sedikit dari jumlah litografer yang pernah bekerja di Hindia Belanda. Arsip-arsip litografi itu kini tak ternilai harganya. Masih dibutuhkan lagi kajian secara mendalam atas arsip ini, baik secara sejarah estetika maupun historis. Tulisan ini hanya awal dari kerja sejarah yang masih akan terus disempurnakan di kemudian hari.

Dalam meneliti arsip kolonial seperti litografi, tentu perlu dicari pembandingan dari arsip lokal. Metode ini dipandang penting guna memberi nilai dan keseimbangan wacana atas arsip yang diproduksi oleh orang asing. Di sini, paugeran dari Kraton Yogyakarta menjadi salah satu tolok ukur bagaimana

---

<sup>7</sup> *Idem*, h. 65

menatap arsip litografi menurut cara pandang lokal. Menarik jika ditinjau dari arsip lokal sudah dijumpai instruksi terkait urusan hukum internal, termasuk instruksi bagi pejabat kraton yang dikeluarkan pada Kamis, 2 Agustus 1792 oleh Hamengku Buwana II. Instruksi itu memuat rincian etiket yang benar bagi semua pejabat kraton ketika menghadiri pertemuan publik, termasuk bagi anggota keluarga kraton, pejabat pengadilan senior, hingga para pengikut mereka. Klausul itu terdiri dari 18 prakara, yang berhubungan dengan penggunaan tandu, songsong, kuda, jenis batik dan keris. Sangat menarik jika memahami bagaimana pembentukan identitas sebagai orang Jawa ini disusun melalui paugeran. Bahkan dalam instruksinya 18 prakara itu diturunkan lagi ke dalam detail-detail yang mengatur bukan sebatas orang dewasa (laki-laki dan perempuan) tetapi juga anak-anak dan kuda. Komunitas kraton secara garis besar terbagi menjadi dua kelompok sosial, yaitu para bangsawan dan abdi dalem.<sup>8</sup> Mode dan kostum dari dua kelompok sosial ini menampilkan gagasan detail corak yang berbeda demi identitas yang ingin dibentuk. Bagaimana perumusan paugeran ini kemudian diimplementasikan dalam berkehidupan dalam masyarakat Yogyakarta pada masa itu, tentu masih perlu penelitian lebih lanjut.

Hal penting yang perlu digarisbawahi dari arsip litografi yang telah diteliti, belum dijumpai kemunculan intervensi corak mode Eurosentris dalam fashion orang Jawa. Corak Barat tampil dalam mode yang dipakai oleh orang Eropa di Hindia Belanda saja. Hibridasi dan mimikri belum menggejala dalam mode dan kultur. Setidaknya, arsip litografi bagi saya membawa nilai yang mewartakan secara visual bagaimana Jawa pada masa itu apa adanya – lugas dan berkarakter.

## **PENUTUP**

Kultur Jawa sesungguhnya dinamis dan terbuka. Namun berdasarkan pada jejak-jejak masa lalu yang dapat kita jumpai melalui arsip, kultur Jawa yang dalam hal ini berpusat pada kraton telah sejak lama memiliki paugeran. Segala mode, kostum, hingga kultur disusun dalam aturan-aturan yang dibuat dan

---

<sup>8</sup> Condronogoro, Mari S. 1995. *Busana Adat Kraton Yogyakarta, 1877-1937: Makna dan Fungsi dalam Berbagai Upacara*. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara

dicatat dengan baik untuk kemudian diimplementasikan dalam kehidupan bermasyarakat.

Terkait hilangnya kultur dan ritual seiring berubahnya cara berbusana, pada dasarnya beberapa ritual sebagaimana rampogan masih dapat dimunculkan di masa kini dalam produk-produk yang bisa diserap oleh zaman. Kultur atau budaya yang tetap hidup adalah yang memiliki kemampuan untuk diwariskan secara turun-temurun. Media dapat diubah. Kelihaihan generasi Jawa sebelum kita yang begitu canggih dan mampu meramu paugeran yang tepat dengan zamannya, semestinya menjadi ruang belajar untuk menciptakan metode dan metodologi yang dapat digunakan untuk membuat 'ramuan' sejenis di masa kini. Harus saya akui bahwa mereka, 'nenek-moyang' itu, punya selera mode yang keren!

---

## DAFTAR PUSTAKA

- Carey, P.B.R. (ed.). 1980. *The Archive of Yogyakarta Vol 1: Document Relating to Politics and Internal Court Affairs*. Oxford: Oxford University Press
- Condronogoro, Mari S. 1995. *Busana Adat Kraton Yogyakarta, 1877-1937: Makna dan Fungsi dalam Berbagai Upacara*. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara
- Dongen, Peter van. 2014. *Rampokan Jawa & Selebes*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama
- Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta. 2014. *Ensiklopedi Kraton Yogyakarta*. Cetakan Kedua. Yogyakarta: Dinas Kebudayaan Daerah Istimewa Yogyakarta
- Raffles, Thomas Stamford. 2008. *The History of Java*. Yogyakarta: Penerbit Narasi
- Ricklefs, M.C. 2002. *Yogyakarta di Bawah Sultan Mangkubumi 1749-1792: Sejarah Pembagian Jawa*. Yogyakarta: Penerbit Mata Bangsa
- Soeratno, Chamamah, et.al. (ed.). 2004. *Kraton Jogja*. 2nd Printing. Yogyakarta: Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat & Indonesia Marketing Association (IMA)

## Artikel

Wessing, Robert. A tiger in the heart: the Javanese rampok macan. In: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 148 (1992), no: 2, Leiden, 287-308



# Perbandingan Teks Pemet Awisan Dalem dalam Naskah Yogyakarta Court Record dengan Awisan dalam Peraturan Gubernur DIY Nomor 87 Tahun 2014

Sri Suryani

Mahasiswa S1 Sastra Jawa, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada

## ABSTRAK

**T**eks pemet awisan dalem merupakan bagian dari dalam naskah Yogyakarta Court Record (Add MS 12303) koleksi British Library. Pemet awisan dalem dibuat pada hari Senin tanggal 22 bulan Ramadhan tahun 1727 Jawa, Teks Pemet Awisan Dalem memuat regulasi tata cara berpakaian di wilayah Kraton Yogyakarta pada masa pemerintahan Sultan Hamengkubuwono II. Isi teks menjelaskan dengan detail aturan berpakaian yang ditetapkan pemangku kekuasaan di Kraton Yogyakarta. Di dalam teks juga tertera bentuk hukuman yang harus diterima apabila melanggar awisan dalem, siapa saja yang berhak memberi hukuman, dan bagaimana hukuman tersebut bisa dijalankan. Kajian filologi pada teks pemet awisan dalem diperbandingkan dengan Peraturan Gubernur DIY Nomor 87 Tahun 2014 pasal (3) dengan tujuan dapat menambah wawasan masyarakat mengenai perkembangan awisan dalem di wilayah Kraton Yogyakarta. Hasil penelitian menunjukkan adanya konversi mengenai detail klasifikasi awisan dalem serta terjadi reduksi konsekuensi apabila melanggar awisan dalem. Adanya perubahan pandangan mengenai cara berpakaian dan konsekuensi lintas masa tersebut terjadi akibat masuknya beberapa unsur eksternal, salah satunya modernitas. Meski demikian, modernitas tidak mengurangi nilai tradisional yang tersemat pada cara berpakaian masyarakat Yogyakarta sebagai pelaku sekaligus pusat kebudayaan Jawa.

Kata kunci: Awisan dalem, pakaian tradisional, Yogyakarta, kebudayaan Jawa.

## Dinamika Awisan Dalem

Pada tanggal 23 Agustus 2018, Hanung Bramantyo merilis film garapannya yang berjudul Sultan Agung: Tahta, Perjuangan, dan Cinta. Masyarakat Indonesia, khususnya masyarakat Daerah Istimewa Yogyakarta, menyambut antusias film tersebut. Menurut situs <https://m.imdb.com/>, film Sultan Agung: Tahta, Perjuangan dan Cinta mendapat rating 6.7/10. Membaca judulnya saja sudah jelas terlihat, bahwa Hanung Bramantyo berambisi memadatkan tiga inti jalan hidup Sultan Agung, yakni tahta, perjuangan, dan cinta, ke dalam durasi waktu 148 menit.

Sayangnya, film Sultan Agung: Tahta, Perjuangan, dan Cinta, sama seperti karya seni kebanyakan, tidak luput dari kesalahan dan kritik. Secara teknis naratif dan muatan nilai di dalam film, situs review film <https://amiratthemovies.com/> memberikan sebuah kritikan yang cukup tajam, yakni.

*“terlalu banyak hal yang ingin dikisahkan namun tidak pernah mampu mendapatkan penataan cerita yang efektif, ironisnya setelah 148 menit film berjalan, penonton malah mendapat deskripsi cerita yang lebih akurat mengenai kisah dan karakter Sultan Agung melalui serangkaian teks yang menjadi epilog bagi film ini.”*  
(<https://amiratthemovies.com/> diakses pada 20.00 WIB 28-02-2020)

Persoalan film Sultan Agung tidak berhenti pada segi teknis dan muatan cerita belaka. Lebih dari itu, film Sultan Agung juga menyisakan satu permasalahan paling fundamental yang kurang terakomodir, yakni segi referensi. Kesalahan atas persoalan teknis mungkin masih dapat diterima, karena bisa jadi teknis yang disajikan sudah ditetapkan demikian sebagai intepretasi terhadap bahasa ‘sejarah’ yang dituangkan ke dalam bahasa ‘visual’. Akan tetapi jika muncul kekeliruan akibat kesalahan memilih referensi, atau bahkan tidak melakukan kajian secara mendalam, sehingga memunculkan intepretasi yang berlainan dengan fakta sejarah hasilnya bisa fatal. Tidak menutup kemungkinan masyarakat akan serta merta merujuk sejarah Sultan Agung berdasarkan film tersebut, yang minim referensi, bukannya malah merujuk fakta sejarah berdasarkan catatan atau arsip yang tersedia.

Satu kasus kesalahan referensi yang bisa dijadikan pembelajaran ialah ketika GKR Bendera mengunggah foto potongan adegan di film Sultan Agung: Tahta, Perjuangan, dan Cinta, yang menunjukkan kesalahan kostum Sultan Agung. Dilansir dari situs berita Kumparan, GKR Bendera beserta GKR Hemas menyampaikan kekecewaannya karena tokoh Sultan Agung mengenakan motif batik parang kecil dengan warna biru, sementara itu abdi dalem yang terlihat di belakang Sultan Agung justru memakai batik parang yang lebih besar.

Kesalahan referensi terkait pakaian Sultan Agung tersebut kemungkinan besar tidak akan pernah terungkap, dan publik tidak akan pernah menyadarinya, andaikata GKR Bendera tidak mengunggah foto yang disertai caption berisikan koreksinya melalui Instagram pada hari Rabu, 7 Maret 2018.

Unsur pakaian di dalam film bersejarah tidak dapat dipermainkan, apalagi kalau mengingat kerajaan dan keturunan Sultan Agung masih eksis hingga hari ini. Pakaian, khususnya pakaian adat, dalam konteks keraton serupa dengan fashion atau mode, merupakan penanda kelas, status sosial, dan identitas (Ashly Mears, 2011: 16). Nurul Khasanah dan Hendra Afiyanto (2017), mengungkapkan bahwa pakaian juga menunjukkan sebuah intelektualitas. Lebih lanjut, untuk masyarakat Yogyakarta, pakaian adat tradisional membawa serangkaian makna yang dapat ditandai melalui kualitas bahan, warna atau desain, serta kondisi fisik pakaian, semuanya berkontribusi membentuk sebuah identitas (Victor H. Matthews, 1995, dalam Nurul Khasanah dan Hendra Afiyanto, 2017: 222).

Menariknya, pada tahun 2014 Gubernur Daerah Istimewa Yogyakarta telah menerbitkan Pergub Istimewa Yogyakarta Nomor 87 tentang Penggunaan Pakaian Tradisional Tertentu di Daerah Istimewa Yogyakarta. Di ayat (2) pasal 3 Pergub tersebut tertulis larangan (awisan) penggunaan pakaian tradisional baik bagi laki-laki maupun perempuan. Merujuk pada Pergub Nomor 87 Tahun 2014 tersebut, apabila dikontekstualkan dengan kesalahan referensi pakaian dalam film Sultan Agung, memang belum bisa memberi penjelasan yang mendetail. Larangan yang dituliskan sifatnya sekadar berlaku untuk yang sudah tahu, serta pasal tersebut terkhususkan untuk Pegawai Negeri Sipil. Adapun yang dilarang dikenakan bagi laki-laki hanya dituliskan; 1) Dilarang memakai surjan motif kembang atau surjan sembagi. 2) Semua jenis kain/jarik kebesaran yang dipakai

Sultan/Gusti Kanjeng Ratu, Adipati/Gusti Kanjeng Bendara serta Pangeran, dilarang dipakai. 3) Lonthong atau sabuk cindhe. 4) Kamus atau epek bahan dari bludru diludir dengan gim/benang emas. Meski di bagian isi pasal kurang terang larangan yang dimaksud, pada bagian lampiran Pergub No 87 Tahun 2014 telah tertera contoh gambar motif yang dianjurkan dan yang dilarang dikenakan.

Isi Pergub No 87 Tahun 2014 merupakan hasil perjalanan panjang Kraton Yogyakarta dalam menyikapi perubahan. Satu hal yang tidak disertakan di dalam Pergub, dan merupakan hasil modernisasi, yakni keberadaan konsekuensi atas kesalahan penggunaan pakaian bagi masyarakat umum, khususnya abdi dalem. Ketika ditautkan dengan peristiwa kesalahan referensi film Sultan Agung, pendapat Christopher Butler (2010) dapat dijadikan pijakan rasional terhadap tindak kesalahan yang dilakukan Hanung Bramantyo.

*“Of course, some modernists were in favour of as complete a rejection of the past as possible. This led to strong claims for originality, which then, as now, were often transmitted at the cost of unintelligibility by the standards of the past, or by a simplistic rejection of them.” (2010: 41)*

Apakah selanjutnya Hanung Bramantyo berniat memosisikan diri sebagai seorang pembaharu terhadap urusan pakaian adat merupakan persoalan lain. Faktanya, Hanung Bramantyo tidak pada takarannya jika menghendaki hal yang demikian, sebab konten yang ia jadikan film masih memiliki eksistensi. Beruntungnya, Hanung Bramantyo tidak perlu menerima konsekuensi apapun selain harus merevisi adegan atau menghentikan penayangan. Kalaupun keturunan Sultan Agung hendak memberikan sebuah konsekuensi, mustahil untuk menjatuhkan hukum positif terkait pakaian adat yang telah bertransformasi menjadi hukum adat. Terlebih, pakaian adat khas Kraton Yogyakarta pada perkembangannya tidak sekadar menjadi pakaian kebesaran tetapi menjadi identitas penanda utuh pakaian masyarakat Yogyakarta dengan catatan-catatan tertentu.

*“Pakaian adat tradisional Kraton sebagai pakaian adat masyarakat Yogyakarta, terdiri dari seperangkat pakaian yang memiliki unsur-unsurnya yang satu tak dapat*

*dipisahkan dengan yang lainnya sebagai satu keseluruhan, sebab kelengkapan berpakaian tersebut merupakan ciri khusus pemberi identitas si pemakai yang meliputi fungsi dan peranannya. Oleh karena itu, cara berpakaian itu sudah dibukukan secara adat, kapan dikenakan, dimana dikenakan, dan siapa yang mengenakannya.” (H.J Wibowo, dkk, 1990: 23 -24).*

Larangan (awisan) mengenakan pakaian khusus keluarga Kraton Yogyakarta, seperti yang tertera pada Pergub No 87 Tahun 2014, cenderung ditujukan kepada abdi dalem. Adapun yang dimaksud abdi dalem bukan terbatas pada abdi dalem yang berada di dalam lingkungan Kraton. Menurut Sulistyowati (2004) abdi dalem Kraton Yogyakarta diklasifikasikan dalam dua kelompok, yakni abdi dalem punakawan dan abdi dalem kaprajan. Para abdi dalem punakawan mempunyai tanggung jawab pekerjaan di dalam Kraton, sementara abdi dalem kaprajan merupakan abdi dalem yang ditunjuk untuk melaksanakan tugas di tingkat instansi atau kedinasan (2004 :266). Nampaknya, pengertian Pegawai Negeri Sipil sebagai abdi dalem tidak disetujui oleh Pergub, sebab pada pasal (3) ayat (1) bagian (a) nomor (1) ditegaskan dengan kata coraks selain yang digunakan abdi dalem.

Modernitas yang hadir selama perjalanan panjang eksistensi Kraton Yogyakarta, yang ditandai dengan era kolonialisme, menghapus konsekuensi terhadap pelanggaran awisan secara keseluruhan, baik bagi abdi dalem maupun masyarakat umum. Dampak dari modernisasi, dalam hal ini modernisasi yang dibawa kolonial, terepresentasikan melalui sikap dan pakaian. Berbeda dengan Mangkunegaran dan Kraton Surakarta yang mengadopsi besar-besaran standar berpakaian Barat, Kraton Yogyakarta membatasi diri modernisasi dipersilahkan terjadi pada tataran sikap. Seperti yang diperlihatkan Sultan Hamengku Buwana II ketika mengelabui Raffles terkait persoalan ketinggian posisi duduk (Peter Carey, 2014). Sementara untuk adopsi standar berpakaian Barat Kraton Yogyakarta menerapkannya secara hati-hati. Sejarah mencatat, kebijakan berpakaian adat Kraton pada titik tertentu sejalan dengan regulasi berpakaian pemerintah kolonial, yakni sama-sama untuk membedakan status sosial dan identitas.

*Colonial dress regulation was an engineering of cultural domination by the Europeans over the Indonesians. By using dress regulation, the colonial rulers determined who could improve their social status. (Lutfhi Adam, 2014: 17).*

Penelitian Luthfi Adam menunjukkan bahwa aturan berpakaian yang diterapkan pemerintah Kolonial tidak terlalu berlaku bagi keluarga Kraton di Jawa, khususnya Kraton Yogyakarta. Matthew Isaac Cohen (2007) mencatat, bahwa mengenai hubungan pemerintah Kolonial dengan Kraton yang terjadi justru transfer pemahaman budaya masing-masing.

Tatkala eksistensi Kraton Yogyakarta dijalankan secara mandiri, sebelum campur tangan kepentingan nasionalisme Indonesia, pakaian adat berada dalam domain hukum positif. Guna menelusuri jejak hukum pakaian adat Kraton Yogyakarta, penelitian ini mengulas standar hukum dan konsekuensi yang tercatat di dalam teks Pemuat Awisan Dalem, naskah Yogyakarta Court Record (Add Mss 12303) Koleksi British Library tepatnya pada halaman f.105 recto sampai dengan f.109 verso.

Teks Pemuat Awisan Dalem merupakan peraturan mengenai cara berpakaian di wilayah pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana II dan ditulis oleh Tumenggung Sumodiningrat pada tahun Jawa 1727. Teks ditulis menggunakan aksara Jawa didominasi bahasa Jawa baru dan beberapa Jawa Kawi. Teks Pemuat Awisan Dalem dikaji menggunakan pendekatan filologi guna menangkap poin-poin penting yang hendak disampaikan, untuk kemudian diperbandingkan. Pada penerjemahan, untuk istilah tertentu tidak diartikan, seperti kata *suwaos* yang dalam kamus berarti campuran timah dan kuningin.

## **Perbandingan**

Hasil pengkajian teks Pemuat Awisan Dalem dipilih sesuai dengan bagian-bagian yang juga disebutkan dalam Peraturan Gubernur DIY No.87 Tahun 2014 Pasal (3).

No	Bagian	Teks <i>Pemut Awisan Dalem</i>	Peraturan Gubernur No.87 Tahun 2014 Pasal (3)		
			Jenis Kelamin	Anjuran	<i>Awisan</i>
1	Pakaian	Serta <i>rasukan</i> yang dilarang, <i>rasukan aleja pethak, rasukan baludru cēmēng sawit</i> , (serta) apapun bentuk <i>rasukan keling ngajawiya</i> , apabila digunakan prajuritan (motif) <i>sawit</i> dilarang, <i>Rasukan lurik ginggang kenthing, rasukan lurik dhasar cēpyēng</i> dengan <i>ngrē pethak tiga gangsal, rasukan kantul tani putih, rasukan pranakan putih, rasukan sikēpan. Sikēpan</i> jenis apapun, kalau menggunakan kancing di lengannya dilarang.	Laki-laki	Baju surjan (takwa) bahan dasar lurik dengan corak selain yang digunakan abdi dalem atau warna polos.	Baju surjan motif kembangatau surjan sembagi
		Serta busana bedaya kalau (motif) <i>sawit</i> , dilarang.	Perempuan	Baju kebaya tangkepan dengan bahan dasar lurik atau warna polos	Baju kebaya tangkepan bludiran
		Serta <i>pajēgan</i> yang dilarang, <i>pajēgan cindhe</i> sulaman bludru. Kalau dibuat sambungan <i>cindhe</i> dengan <i>cindhe</i> , bludru dengan bludru, sulaman dengan sulaman, dilarang. Apabila dibuat <i>sēlasanen</i> bahan, tidak dilarang. Serta <i>pajēgan bangun tulak</i> , dibuat bersambung dibuat terpisah, tetap dilarang.			
		Serta busana abdi dalem prajuritan yang dilarang, <i>kampuh bathik tēlacap, kampuh tēlacap barong asepak, bathik tēlacap wohing kēbēn, rasukan lurik</i> berwarna dasar hitam. Busana abdi dalem <i>mantri lēbēt</i> terpilih, serta abdi dalem <i>katanggēl, rasukan lurik lurik putih, iket modang</i> .			
		Serta abdi dalem Mantri Jagakarya, Mantri Sarageni Wirabraja Brajanala, abdi dalem Suranata, yang sudah mendapat kewenangan menggunakan <i>prajuritan sawit</i> , kalau masuk ke <i>negari</i> Surakarta, yang menggunakan <i>prajuritan sawit</i> tadi termasuk larangan di Surakarta, kecuali kalau <i>lampah baris</i> membawa genderang dan bendera.			
2	Penutup Kepala	<i>Kuluk</i> berenda berdasar hitam <i>gegerusan, kuluk putih kabiren</i> , berbagai bentuk <i>kuluk</i> jika tanpa <i>nyamat</i> , dilarang. <i>Songkok berci lugas</i> , meskipun menggunakan renda jika <i>berci</i> , dilarang, berbagai bentuk <i>songkok</i> jika <i>songkok</i> menggunakan <i>pejetan</i> , dilarang. Atau <i>songkok</i> bermahkota dengan <i>garudha mungkur</i> , dilarang. Meskipun bludru jika dengan mahkota <i>garudha mungkur</i> , dilarang.	Laki-laki	Blangkon gaya Yogyakarta batik cap atau tulis	-

		Serta <i>udheng</i> yang menjadi larangan, yakni batik <i>sawat</i> , <i>sawat</i> apapun larangan, batik <i>sĕmen</i> , batik <i>huk</i> , batik <i>udan riris</i> , batik <i>cumĕng kirang</i> . Apapun jenis batik apabila ditengah ada putihnya, dilarang.			
		Adapun abdi dalem <i>kaliwon</i> ke atas diperbolehkan mengenakan <i>udheng udan riris</i> , <i>sĕmen</i> , <i>modang</i> , selain digunakan untuk <i>udheng</i> tidak diperbolehkan.			
3	Jarik	Serta jenis jarik yang dilarang, yakni batik <i>parang rusak</i> , batik <i>sĕmen</i> , batik <i>kawung lari</i> , batik <i>udan riris</i> , batik <i>cumĕng kirang</i> , batik <i>huk</i> , batik <i>sĕmbagen ombaking toya</i> .	Laki-laki dan Perempuan	Kain atau jarik batik yang diwiru biasa dan berlatar warna <i>ireng</i> atau putih	Semua jenis kain atau jarik kebesaran yang dipakai Sultan/Gusti Kanjeng Ratu dan Adipati/ Gusti Kanjeng Bendara serta Pangeran berdasarkan dhawuh dalem.
4	Sabuk	Serta <i>paningsĕt kampuhan</i> yang dilarang, <i>paningsĕt renda pita</i> , <i>paningsĕt ukup bunton</i> , <i>cĕlana cindhe bunbunton</i> .	Laki- Laki	Lonthong atausabuk bahan satin polos	-
			Perempuan	Lonthong atau sabuk cindhe	-
5	Keris	Ukiran keris <i>tunggak semi</i> , dan pedang yang (memiliki) pegangan emas atau <i>suwasa</i> , dilarang. Kecuali bagi abdi dalem yang sudah mendapat izin dalem. Serta <i>kĕmalon merah</i> , <i>berwarangka kayu cendana</i> , <i>berwarangka hiasan sawat</i> , <i>berbahan kayu</i> dilarang. Apapun bentuk <i>warangka berhias</i> yang <i>berbahan kayu</i> , dilarang.	Laki-laki	Memakai keris atau dhuwung	-
		Serta <i>kandĕlan</i> yang dilarang, <i>kandĕlan bunton tatah sawat</i> . Apapun bentuk tataan <i>sawat</i> , dilarang. <i>Kandĕlan tataan berintan ukir</i> , tataan <i>gadhung mĕlathi</i> , tataan <i>berĕnggan panji wilaya rĕsmi</i> . Apapun bentuk tataan kalau menggunakan intan, dilarang.			-
		Serta <i>uwĕr</i> yang dilarang, <i>uwĕr tulen</i> , <i>uwĕr balitaran</i> . Apapun bentuk <i>uwĕr</i> kalau menggunakan intan, dilarang.			-
		Serta <i>gonja keris</i> yang dilarang, tataan <i>pantu jatha</i> , tataan <i>sĕkar tanjung</i> . Apapun bentuk <i>gonja keris</i> kalau menggunakan intan, dilarang. Begitu pula tombak, keris, pedang kalau menggunakan intan, dilarang.			

		<p>Serta <i>supe dalēm</i> yang dilarang, <i>supe</i> intan <i>ěmban suwaos</i>, <i>supe</i> intan ber<i>ěmban</i> emas, atau <i>suwaos</i> atau perak, kalau menggunakan <i>simbar</i> dengan <i>panitis</i>. Meskipun tidak menggunakan <i>panitis</i> kalau menggunakan <i>simbar</i> juga dilarang. Serta apapun bentuk <i>supe</i> ber<i>ěmban aběn manis</i>, dilarang. Begitu pula <i>supe</i> berintan merah, atau berintan hijau, atau permata, yang ber<i>ěmban</i> emas, atau <i>suwaos</i>, atau perak kalau menggunakan <i>simbar</i> dan <i>panitis</i>, dilarang. Kalau ber<i>ěmban reka sabrangan</i> tidak dilarang, namun kalau menggunakan <i>simbar</i> tetap dilarang.</p>			
		<p>Serta kancing yang dilarang, kancing intan atau intan merah atau intan hijau. Apapun bentuknya kalau ber<i>ěmban</i> dengan <i>simbar</i> dilarang.</p>			
		<p>Serta <i>epek anggar</i> keris, <i>anggar</i> pedang semua senjata besi, kalau menggunakan emas atau <i>suwaos</i>, apapun bentuknya kalau menggunakan intan, dilarang. Serta <i>měthuk waos</i> kalau menggunakan intan, dilarang. Serta <i>gadhi sulam gringsing</i>, meskipun pada pedang, dilarang.</p>			
		<p>Serta <i>tunjung tosan</i> menggunakan <i>ěmban</i> atau <i>suwaos</i>, dilarang. Serta senjata <i>kathok wěrayang tosan</i> kalau menggunakan emas, atau <i>suwaos</i>, dilarang, atau menggunakan intan juga dilarang. Serta keris <i>dalēm</i> yang dilarang, keris corak <i>panji sinom</i>, corak <i>panji pasopati</i>, corak <i>sapit abon</i>.</p>			
		<p>Serta pamor yang dilarang, pamor <i>sěkar pala</i>, kalau digunakan di keris atau pedang, dilarang, namun kalau digunakan di besi tidak dilarang. Meskipun digunakan di besi, kalau corak <i>baru</i>, corak <i>palered</i>, pamor <i>sěkar pala</i>, dilarang. Serta bagaimanapun corak buatan baru, pamor <i>sěkar pala</i>, dilarang.</p>			
6	Selop	-			

Pada teks Pemet Awisan Dalem tertulis lengkap bagian-bagian busana yang tidak boleh dikenakan oleh para abdi dalem Kraton Yogyakarta menurut kedudukannya, sedangkan dalam Pergub No.87 Tahun 2014 pasal (3) memang hanya dikhususkan bagi para Pegawai Negeri Sipil di wilayah Yogyakarta sesuai dengan tujuan Pergub mengenai pakaian tradisional yang meletakkan fungsi pakaian tradisional sebagai salah satu identitas pegawai dalam rangka penguatan kebudayaan Yogyakarta serta sarana pembinaan dan pengawasan pegawai. Apabila diamati secara seksama tujuan dari Pergub tersebut, kemungkinan peraturan Pergub terlepas dengan peraturan berpakaian yang diterapkan di dalam Kraton Yogyakarta.

Terlepas dari masalah pengertian abdi dalem yang dimaksudkan dalam Peraturan Gubernur dengan pengertian abdi dalem menurut pengertian Sulistyowati, lampiran mengenai pakaian tradisional pada Pergub No 87 Tahun 2014 pun tidak ditulis selengkap seperti dalam teks Pemet Awisan Dalem. Banyak faktor yang mempengaruhi hal tersebut, salah satunya modernisasi. Dari masa ke masa, sentuhan modernitas membawa busana ke arah yang lain, dari esensi identitas ke esensi fungsi. Meskipun demikian, jika dilihat dari adanya Pergub No 87 Tahun 2014 sebenarnya Pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta ingin kembali membentuk sebuah identitas baru. Sayangnya, belum berbanding lurus dengan adanya perbedaan yang jelas mengenai identitas suatu kelompok dengan kelompok lain di wilayah Yogyakarta seperti yang pernah berlaku di era Hamengkubuwono II.

Pada era Hamengkubuwono II tertulis secara jelas, siapa boleh menggunakan apa, secara rinci, selain itu disertakan pula konsekuensi yang harus diterima apabila siapa melanggar apa, dan bagaimana untuk menerapkan konsekuensi tersebut. Seperti potongan teks Pemet Awisan Dalem pada bagian terakhir.

*“Punika timbalan dalēm putra sēntana, abdi dalēm bupati mantri kalih sawērnine, abdi dalēm ing Ngayogyakarta Hadiningrat sēdaya, punapa dening abdi dalēm dhusun sami angentukena. Dhawahing timbalan dalēm punika sintēn ingkang anrajang ngangge awisan dalēm amasthi amanggih tatrapan. Patrapanipun punapa sakarsaning parentah dados.*

*Wondening abdi dalēm ingkang kapatēdhan wēwēnang angawisi ingkang dados awisan dalēm wau punika abdi dalēm bupati mantri jawi lēbēt gedhong, kaparak kiwa tēnggēn, abdi dalēm ngampil, punapa dene abdi dalēm lurah-lurah atusan, sakbebekelipun sēdaya, abdi dalēm mantri lēbēt pinilih, abdi dalēm nyutra adisura trunajaya, abdi dalēm katanggal, lurah bēbēkēlipun wondening rēncanging bupati mantri batēn kalilan yen atumuta angawisi, abdi dalēm kadospaten inggih batēn kalilan yen tumuta angawisi awisan dalēm wau punika, kajawi rasukan larog pethak kalih ikēt modang punika ingkang kalilan angawisi, kajawi saking punika batēn kalilan yen tumuta angawisi.*

*Wondening abdi dalēm kadospaten ingkang kapatēdhan wēnang angawisi Kyai Tumenggung Wiraguna, la kancanipun lurah sēpuh sēdaya lurah sebēkēlipun.*

*Wondening abdi dalēm ingkang kapatēdhan wēnang angawisi wau punika inggih kalilan tumuta angawisi rasukan larog ikēt modang.*

*Abdi dalēm yen angawisi ingkang kalēbēt ing awisan wau punika karisaka, sampune karisak kacaosna dhatēng lurah wēdananipun lajēng kacaosna ing parentah lan sampun anyahak amēndhet ingkang dede awisan, kalih dening yen angawisi abdi dalēm ing surakarta yen sampun karisak panganggene ingkang kalēbēt ing awisan wau nuten kasukakna dhatēng winisepuhipun lajēng raden adipati danureja. Yen watēn abdi dalēm angawisi batēn kacaosna ing parentah utawi amēndhet ingkang dede awisan kenging ing patrapan, patrapanipun punapa sakarsaning parentah dados.*

*Wondening abdi dalēm pangindhung utawi abdi dalēm dhusun inggih angamongna ingkang kalēbēt ing awisan kimawon, kapēndheta. Dening yen abdi dalēm bupati mantri abdi dalēm ingkang lumampah damēl sēdaya yen nērajang angangge awisan kapēndhet sarta kapatrapan dhēndha sajung sasēka, kalih dening yen kangjeng sinuwun miyos ing sitinggil pagelaran alun-alun yen watēn abdi dalēm ingkang pirsu titiyang angangge awisan sēnajan abdi dalēm ingkang batēn angsal wēwēnang dalēm yen priksa inggih kalilan tumuta angawisi.*

*Punapa dening abdi dalēm kadospaten yen priksa tiyang ngangge awisan inggih kalilan tumuta angawisi, wondening tiyang ingkang kalēbēt ing awisan wau angamongna ingkang kalēbēt ing awisan kimawon, kapēndheta lajeng kacaosna ing parentah, wondening yen kanjeng sinuwun miyos pepara miyosa ing pundi-pundi sawarnine abdi dalēm ingkang sami dhēdherek yen meningi tiyang angangge awisan inggih*

*kalilan sami angawisana, yen sampun karisak ingkang kalēbēt ing ngawisan wau inggih kacaosna ing parentah."*

*(Terjemahan)*

*Ini perintah untuk putra sentana, abdi dalem bupati, mantri serta sesamanya, abdi dalem Ngayogyakarta Hadiningrat semua, termasuk untuk abdi dalem dusun. Isi perintah ini, siapa saja yang melanggar dengan menggunakan awisan dalem pastikan mendapat hukuman. Hukumannya seperti yang sudah diperintahkan.*

*Adapun abdi dalem yang mendapat wewenang angawisi yang menjadi awisan dalem tersebut, abdi dalem Bupati Mantri luar dan dalam gedhong kaparak kiwa tengen, abdi dalem Ngampil, juga ratusan abdi dalem lurah beserta bekel-nya, abdi dalem lēbēt terpilih, abdi dalem Nyutra Adisura Trunajaya, abdi dalem katanggal, lurah dan bekel-bekelnya. Adapun pembantu Bupati Mantri tidak diperbolehkan ikut angawisi, abdi dalem Kadipaten juga tidak diperbolehkan ikut angawisi awisan dalem tersebut, kecuali rasukan larog putih serta iket modang. Itulah yang diperbolehkan angawisi, selain yang telah disebutkan tidak diperbolehkan ikut menghukum.*

*Adapun abdi dalem Kadipaten yang diberi wewenang angawisi yakni Kyai Tumenggung Wiraguna, beserta pembantunya para lurah sēpuh dan bekel-nya. Adapun abdi dalem yang diberi wewenang angawisi tadi juga diperbolehkan angawisi rasukan larog dan iket modang. Abdi dalem kalau angawisi, yang termasuk awisan tadi rusaklah, kalau sudah dirusak serahkan kepada lurah wedana-nya kemudian serahkan kepada (pemberi) perintah. Serta jangan sampai mengambil yang bukan termasuk awisan. Apabila angawisi abdi dalem di Surakarta kalau sudah dirusak busananya yang termasuk awisan tadi ikutilah, serahkanlah kepada sesepuh (wilayah) kemudian kepada Raden Adipati Danureja. Apabila ada abdi dalem angawisi dan tidak diberikan kepada (pemberi) perintah atau mengambil yang bukan termasuk awisan akan mendapat hukuman, hukumannya terserah yang memberi perintah.*

*Adapun abdi dalem pangindhung atau abdi dalem dusun juga hanya yang termasuk awisan saja, ambilah. Bagi abdi dalem Bupati, Mantri, abdi dalem yang sedang bekerja semua, kalau melanggar mengenakan awisan akan diambil dan dihukum denda sajung sasēka.*

*Apabila Kanjeng Sinuwun miyos ing sitinggil, pagelaran alun-alun, kalau ada abdi dalem yang melihat orang mengenakan awisan, meskipun abdi dalem tersebut bukan*

*yang diberi wewenang, apabila melihat diperbolehkan ikut angawisi. Adapun abdi dalem Kadipaten kalau melihat orang yang menggunakan awisan juga diperbolehkan ikut angawisi orang yang melanggar awisan namun hanya yang termasuk awisan saja, ambillah kemudian serahkan kepada (pemberi) perintah. Apabila Kanjeng Sinuwun miyos termasuk miyos dimanapun, siapapun abdi dalem yang mengiring kalau melihat orang melanggar awisan diperbolehkan untuk angawisi, kalau sudah dirusak yang termasuk awisan tadi diberikan kepada (pemberi) perintah.*

Angawisi dalam potongan teks tersebut dapat diartikan sebagai tindakan melorot pakaian yang merupakan awisan. Meskipun perintah mengenai awisan dalem diberikan hanya untuk para abdi dalem, namun dalam bagian hukuman muncul fakta lain yakni sangat memungkinkan terdapat masyarakat umum mengenakan pakaian larangan. Ditilik dari persoalan tersebut, nampak jelas apabila ketimpangan terjadi yang mungkin sampai saat ini masih langgeng, yakni apakah salah apabila masyarakat awam melanggar sebab memang tidak tahu, apakah layak untuk dipersekusi dengan melorotnya di tempat umum. Apabila dinilai peraturan tersebut menampilkan sebuah ketimpangan hukum, meskipun demikian tindakan pemerintah saat itu pun bukanlah kesalahan, sebab masih dalam ranah menjaga, mengukuhkan identitas dan pamor kraton. Akhirnya dapat ditarik kesimpulan, hilangnya konsekuensi untuk pelanggar awisan dalem saat ini murni sentuhan modernitas yang menekankan bahwa setiap orang bebas berbusana sesuai keinginan, serta pemikiran modern yang menuntut menghilangkan kelas sosial yang memiliki banyak dampak perubahan, dalam hal ini yakni pada pakaian.

### **Serangkaian Saran**

Keberjarakan yang terjadi antara pengukuhan identitas pakaian adat dengan modernitas di Yogyakarta, disikapi melalui ditetapkannya Peraturan Gubernur No 87 Tahun 2014 pasal (3) mengenai pakaian tradisional, yang mana pemerintah Daerah Istimewa Yogyakarta berhak mengatur anggotanya. Mengenai corak identifikasi identitas Daerah Istimewa Yogyakarta yang ditransmisikan melalui pakaian adat, perlu kiranya para pemangku kepentingan untuk melakukan langkah pengkajian secara lebih mendalam terhadap sumber referensi naskah atau arsip yang belum dilacak atau dikaji secara optimal. Langkah selanjutnya, berdasarkan hasil kajian yang dilaksanakan, membangun

sebuah diskusi terbuka untuk saling menegosiasikan asimilasi atas luaran kajian dengan nilai hukum yang berlaku, pola modernitas, dan tanggapan publik Yogyakarta. Tujuan dari hal ini ialah menentukan relevansi sumber referensi dengan kondisi masyarakat hari ini, apakah konsekuensi atas pelanggaran awisan dalem perlu kembali dihidupkan atautah cukup sebatas mengambil beberapa aspek penting yang bisa melengkapi regulasi cara berpakaian adat Yogyakarta ke depannya.

Skenario berikutnya ialah menginformasikan lebih detail mengenai apa yang boleh dikenakan oleh siapa, tentunya dibarengi dengan sosialisasi tegas kepada pihak produsen produk 'penjual kebudayaan' agar tidak memperjual belikan motif dan detail tertentu yang termasuk dalam kategori awisan dalem kepada masyarakat umum. Apabila dengan gamblang dipaparkan perkembangan mengenai awisan dalem, siapa boleh menggunakan apa dan tidak boleh menggunakan apa disertai juga dengan perkembangan hukuman bagi pelanggar, sedikit atau banyak pasti akan menimbulkan perubahan pola pikir masyarakat Yogyakarta, sehingga tujuan mengukuhkan identitas akan tercapai. Tentu bukan pengukuhan identitas yang terbatas pada cara berpakaian semata, melainkan menjamah ke pemahaman yang lebih matang terhadap identitas Kraton Yogyakarta sebagai representasi kebudayaan Jawa dan masyarakat Yogyakarta. Ketika indikator perihal identitas melalui busana menjadi lebih jelas, persoalan seperti film Sultan Agung serta persoalan yang lain tidak akan terjadi atau sekurang-kurangnya, terminimalisir. Akan tetapi masih terdapat persoalan lain yang perlu dipertimbangkan, yakni banyaknya wisatawan Yogyakarta yang mengenakan busana dalam kategori awisan karena kurangnya penyampaian informasi secara strategis dan taktis.

Mengadopsi cara kerja awisan dalem pada masa Hamengkubuwono II seperti yang tertulis pada teks Pemet Awisan Dalem, yakni dengan menyebarkan pengumuman lengkap hingga tingkat dusun kiranya harus tetap dijalankan. Sebab pada lapisan masyarakat Yogyakarta tertentu, tidak sedikit yang lebih sendika tatkala mendapat informasi secara langsung daripada melalui media. Masyarakat Yogyakarta terdiri dari berbagai usia yang tidak semuanya mampu mengoprasikan internet, oleh karena itu penyebaran informasi secara tradisional

masih perlu dilaksanakan. Meski demikian, bukan berarti pola sebaran informasi awisan dalam lintas tidak menggunakan sarana media digital maupun media tradisional.

---

## Referensi

Adam, L. (2013). Transformation of Dress and National Subject Formation of The Indonesia Commoners in Colonial Period. Arryman Fellows Symposium. Evanston: Northwestern University and Rajawali Foundation.

Afriyanto, N. K. (2017). Identitas Penampilan Masyarakat Yogyakarta. Jurnal Kodifikasi Vol.11 No.1, 209-229.

Bendara, GKR. (2018, Maret 7). Retrieved Februari 28, 2020, from Instagram: <https://www.instagram.com/p/BgAZC21Agvo/>

Butler, C. (2010). Modernism A Very Short Introduction. USA: Oxford University Press.

Carey, P. (2015). Takdir; Riwayat Pangeran Diponegoro 1785-1855. Jakarta: Kompas.

Cohen, I. M. (2007). Dancing of The Subject of Java; International Performance 1899-1952. Jurnal Indonesian and The Malay World Vol. 35 No. 11, 09-28.

H.J Wibowo, d. (1990). Pakaian Adat Tradisional Daerah Istimewa Yogyakarta. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Mears, A. (2011). Pricing Beauty Making of a Fashion Model. USA: University of California Press.

Poerwadarminta, W.J.S. (1939). Baoesastra Djawa. Batavia: Woltres Uitgevers Maatschappi

Sulistyowati. (2004). Nama dan Gelar di Karaton Yogyakarta. Jurnal Humaniora Vol.16 No.3, 263-275.

Wojowasito, Soewojo. (1980). Kawi Lexicon. Michigan: The University of Michigan

## Lampiran Alih Aksara Teks Pemuat Awisan Dalem

*Punika pemuat kangjěng rahaden Tuměnggung Sumodiningrat, amemuti sawěrnipun ingkang dados awisan dalěm sedaya, sarta amawi pratondha cap dalěm, agadhaha dhatěng bupati lebět.*

*Punika pratelanipun awisan dalěm sědaya.*

*Kuluk rerendan dhasar cěměng gěgěrusan, kuluk pethak kabiren, sawěrnine kuluk yen batěni mawi nyamat awisan. Songkok barěci lugas, sěnajana mawi renda yen dhasar barěci awisan, sawěning songkok yen songkok mawi pejetan awisan. Utawi songkok mawi makutha, mawi garudha mungkur, awisan. Sěnajana baludru yen mawi makutha garudha mungkur awisan.*

*Landhepan tunggak sěmi, kalih pědhang ingkang kěrang kěncana, utawi suwaos awisan, kajawi abdi dalěm ingkang sampun angsal wěwěnan dalěm. Wah kěmalon abrit, sarungan kajěng cěndhana, sarungan pulasan sawat, dhasar kajěng awisan. Sawěni wěrnine sarungan pulasan dhasar kajěng awisan.*

*Wah kandělan ingkang awisan, kandělan bunton tatah asawat. Sawěrnine tatahan sawat awisan. Kandělan tatahan paniten sawud, tatahan gadhung mėlathi, tatahan rěnggan panji wilaya rěsmi. Sawěni wěrnining tatahan yen mawi katatraping intěn awisan.*

*Wah uwěr ingkang awisan, uwěr tulen, uwěr balitaran, sawěni wěrnining uwěr yen mawi katatraping intěn awisan.*

*Wah gonja dhuwung ingkang awisan, tatahan pantu jatha, tatahan sěkar tanjung, sawěrnining gonja dhuwung, yen mawi katatraping intěn awisan. Punapa dening waos dhuwung pědhang, yen mawi katatraping intěn awisan.*

*Wah supe yen dalěm punika, ingkang awisan, supe intěn ěmban suwaos, supe intěn ěmbanan kěncana, utawi suwaos utawi sėlaka, yen mawi simbar mawi panitis. Sěnajana batěni mawi pěnitis yen mawi simbar inggih awisan, kalih sawěrnining supe ěmbanan aběn manis awisan.*

*Punapa dening supe mirah, utawi juměrut, utawi sococa, ingkang ěmbanan kěncana, utawi suwaos, utawi sėlaka yen mawi simbar mawi panitis awisan. Yen ěmbanan reka sabrangan batěni awisan. Yen mawi simbar inggih awisan.*

*Wah kancing ingkang awisan, kancing intèn utawi mirah, utawi jumèrut. Sawèrni wèrnine yen ěmbanan mawi simbar awisan.*

*Wah epek anggar dhuwung anggar pedhang sami tosan, yen mawi katatraping cëndhana utawi suwaos, sawèrnine yen mawi katatrap intèn awisan. Wah mèthuk waos yen mawi katatrap intèn awisan. Wah gadhi sulam gringsing, sĕnajan dhawang ing pĕdhang awisan.*

*Wah tunjung tosan katatraping ěmban utawi suwaos awisan. Wah sĕnjata kathok wĕrayang tosan, yen mawi katatraping kencana, utawi suwaos awisan, utawi katatraping intèn inggih awisan. Wah yen dalĕm dhuwung sapunika ingkang awisan, dhuwung dhapur panji sinom, dhapur panji pasopati, dhapur sapit abon.*

*Wah pamor ingkang awisan, pamor sĕkar pala. Yen dhawah ing dhuwung utawi pĕdhang awisan. Yen dhawah ing waos batĕn awisan.*

*Sĕnajan dhawah ing waos yen dhapur baru, dhapur palered, pamor sĕkar pala, awisan.*

*Kalih sadhapur dhapuripun yasa yasa anyar sapunika, pamor sĕkar pala awisan.*

*Wah ingkang warni sinjang ingkang awisan, bathik parang rusak, bathik sĕmen, bathik kawung lari, bathik udan riris, bathik cumĕng kirang, bathik uk, bathik sĕmbagen obaking toya.*

*Wah udhĕng ingkang awisan, bathik sawat, samubarang sawat awisan, bathik sĕmen, bathik uk, bathik udan riris, bathik cumĕng kirang. Samubarang bathik yen tĕngah mawi pĕthak awisan.*

*Wah kampuh ingkang awisan, kampuh udan riris sidhangan, kampuh cumĕng kirang.*

*Sawarnine bathikan ingkang mungĕl ing ngajĕng wau punika, dhawaha punapa-punapa inggih awisan.*

*Wah kampuh sĕkaran ingkang awisan, kampuh bangun tulak, kampuh lisah tĕlĕng. Dhawaha punapa-punapa bangun tulak lisah tĕlĕng batĕn kalilan.*

*Wondening abdi dalĕm kaliwon sapĕnginggil kalilan nganggeya udhĕng udan riris sĕmen modang, kajawi saking udhĕng botĕn kalilan.*

*Wah rasukan ingkang awisan, rasukan aleja pethak, rasukan baludru cemeng sawit, amubarang rasukan keling ngajawiya. Yen kadamel prajuritan sawit awisan,*

*rasukan lurik ginggang kenthing, rasukan lurik dhasar cepyeng mawi ngrè pethak tiga gangsal, rasukan kantul tani pethak, rasukan pranakan pethak, rasukan sikèpan samubarang sikèpan yen mawi kancing lengen awisan.*

*Wah paningsèt kampuhan ingkang awisan, paningsèt renda pita, paningsèt ukup buntun, celana cindhe bubuntun.*

*Wah panggening bédhaya yen sawit awisan.*

*Wah pajegan ingkang awisan, pajegan cindhe baludru kèston. Yen kèdamel sawit cindhe sami cindhe, baludru sami baludru, kèstop sami kèstop awisan. Yen kadamel sèlasanen dhasar batèn awisan. Kalih pajegan bangun tulak, kadamel sawit kadamela nèla inggih awisan.*

*Wah panggenipun titiyan dalèm kapal ingkang awisan, larab baludru kèstop, sawèrnine larab baludru kèstop awisan. Larab samubarang larab yen mawi palisir cindhe awisan. Larab ingkang mawi worah wareh, larab samubarang larab yen dhasar jène awisan. Kalih larab ingkang mawi kasuran, gègandhik, sarung geleg, jujuluk naga utawi garudha, sèkar jambon ambeg pucak wangkong, sungging sawat sungging modang, sungging gadhung mèlathi, sungging cuwiri kathong, badhong cacarang awisan, 'cuken gèdhong, kasuran antup-antupan, ambèn kosyaraga, songga wèdhi mawi kasuran awisan.*

*Wah penggenipun abdi dalèm prajuritan ingkang awisan, kampuh bathik tēlacap, kampuh tēlacap barong asepak, bathik tēlacap wohing kèbèn, rasukan lurik dhasar cemeng. Pènggenipun abdi dalèm mantri lèbèt pinilih, kalih abdi dalèm katanggèl, rasukan lurik lurik pethak, iket modang.*

*Wah gèndhingan gamèlan ingkang awisan, gajah tendra pirasa mèta, lasem, laras ati, cumèng kirang, gandrung winangun, 2 2 dhawah kètawang, bubar nyutra, bapang pikul, sèkar lih, panji katawang, ron tawang, maskèmbang.*

*Wondening gëndhingan ingkang kalilan kadamēlan ringgit cucal, gëndhingan gonjang, liwung endhel rangu-rangu, sēmang, nanging kadamēl nguyu-nguyu, utawi lampah baris batēn kalilan, kalih dening yen dintēn sēptu.*

*Yen sampun kagēngan dalēm monggang mungēl awisan yen watēn gamēlan mungēl.*

*Punapa dening yen mungēl kagēngan dalēm sēkaton, anguyu-nguyu awisan, yen watēn gamēlan mungēl.*

*Punapa dening yen kangjēng sinuwun angērsakakēn sēmuan kitēr, bēdayan nayub, ringgit wayang, utawi bēbēksan, animbali abdi dalēm prajurit, utawi sēdaya, inggih awisan yen watēn agamēlan mungēl.*

*Kalih dēning abdi dalēm mantri jagakarya, abdi dalēm saragēni wirabraja brajanala, abdi da lēm suranata, ingkang sampun sami angsal wēwēnang dalēm ing angge prajuritan sawit. Yen malēbēt dhatēng nēgari surakarta, ingkang angge prajuritan sawit wau punika, inggih kalēbēt awisan ing surakarta, kajawi yen lampah baris mawi tambur gēndera.*

*kalih dening malih abdenipun putra sētana ingkang kalilan ngangge tunggak sēmi, abdenipun bēndara pangēran ngabehi, bēndara pangēran natakusuma, bēndara pangeran mangkudiningrat, bēndara pangēran mangkubumi, abdenipun bēndara pangeran sakawan punika ingkang kalilan ngangge tunggak sēmi, bēndara satunggilipun amalu kalebet kaum kalih ěmban.*

*Wondening abdenipun bēndara pangēran mangkukusuma sasami samnipun ingkang kalilan ngangge tunggak sēmi, bēndara satunggilipun anyēkawan kalēbēt kaum kalih ěmban.*

*Wondening rēncangipun raden Tumenggung Wiryawinata sasamenipun ingkang kalilan ngangge tunggak sēmi kawangenan angalih kalēbētmbanipun bēndara raden ayu.*

*Wondening rēncangipun adipati danureja ingkang kalilan ngangge tunggak sēmi, kawangenan alu kalēbēt kaum.*

*Yen dening rēncangipun abdi dalēm bupati ingkang sami anyēpēng parentah ingkang kalilan ngangge tunggak sēmi, kawangenan anyekawan kalēbēt kaum.*

*Pangandhapipun rěncangipun raden Riya Sindureja, pangěran Adinegara, raden tumenggung Jayawinata, ingkang kalilan ngangge tunggak sěmi kawangenan angalih.*

*Pěngandhapipun malih rěncangipun wědana prajurit titiga, kalih bupati ping gangsal atus alawan arus ingkang kalilan ngangge tunggak sěmi kawangenan anyatunggil.*

*Wondening rěncangipun dhusun yen kapacak tunggak sěmi, inggih kalilan yen angangge tetengre songsong lante, yen batěn mawi songsong lante inggih batěn kalilan.*

*Punika timbalan dalēm putra sěntana, abdi dalēm bupati mantri kalih sawěrnine, abdi dalēm ing Ngayogyakarta Hadiningrat sědaya, punapa dening abdi dalēm dhusun sami angentukena. Dhawahing timbalan dalēm punika sintěn ingkang anrajang ngangge awisan dalēm amasthi amanggih tatrapan. Patrapanipun punapa sakarsaning parentah dados.*

*Wondening abdi dalēm ingkang kapatedhan wěwěnan angawisi ingkang dados awisan dalēm wau punika abdi dalēm bupati mantri jawi lěbět gedhong, kaparak kiwa těngěn, abdi dalēm ngampil, punapa dene abdi dalēm lurah-lurah atusan, sakbebekelipun sědaya, abdi dalēm mantri lěbět pinilih, abdi dalēm nyutra adisura trunajaya, abdi dalēm katanggal, lurah bėbėkelipun wondening rěncanging bupati mantri batěn kalilan yen atumuta angawisi, abdi dalēm kadospaten inggih batěn kalilan yen tumuta angawisi awisan dalēm wau punika, kajawi rasukan larog pethak kalih ikět modang punika ingkang kalilan angawisi, kajawi saking punika batěn kalilan yen tumuta angawisi.*

*Wondening abdi dalēm kadospaten ingkang kapatědhan wěnan angawisi Kyai Tumenggung Wiraguna, la kancanipun lurah sěpuh sědaya lurah sebėkelipun.*

*Wondening abdi dalēm ingkang kapatědhan wěnan angawisi wau punika inggih kalilan tumuta angawisi rasukan larog ikět modang.*

*Abdi dalēm yen angawisi ingkang kalėbět ing awisan wau punika karisaka, sampune karisak kacaosna dhatěng lurah wědananipun lajěng kacaosna ing parentah lan sampun anyahak aměndhet ingkang dede awisan, kalih dening yen angawisi abdi dalēm ing surakarta yen sampun karisak panganggene ingkang kalėbět ing awisan wau nuten kasukakna dhatěng winisepuhipun lajěng raden adipati danureja. Yen watěn abdi dalēm angawisi batěn kacaosna ing parentah utawi aměndhet ingkang dede awisan kenging ing patrapan, patrapanipun punapa sakarsaning parentah dados.*

*Wondening abdi dalēm pangindhung utawi abdi dalēm dhusun inggih angamongna ingkang kalēbēt ing awisan kimawon, kapēndheta. Dening yen abdi dalēm bupati mantri abdi dalēm ingkang lumampah damēl sēdaya yen nērajang angangge awisan kapēndhet sarta kapatrapan dhēndha sajung sasēka, kalih dening yen kangjeng sinuwun miyos ing sitinggil, pagelaran alun-alun yen watēn abdi dalēm ingkang pirsā titiyang angangge awisan sēnajan abdi dalēm ingkang batēn angsal wēwēnang dalēm yen priksa inggih kalilan tumuta angawisi.*

*Punapa dening abdi dalēm kadospaten yen priksa tiyang ngangge awisan inggih kalilan tumuta angawisi, wondening tiyang ingkang kalēbēt ing awisan wau angamongna ingkang kalēbēt ing awisan kimawon, kapēndheta lajeng kacaosna ing parentah, wondening yen kanjēng sinuwun miyos pepara miyosa ing pundi-pundi sawarnine abdi dalēm ingkang sami dhēdherek yen meningi tiyang angangge awisan inggih kalilan sami angawisana, yen sampun karisak ingkang kalēbēt ing ngawisan wau inggih kacaosna ing parentah.*

*Dhawahing timbalan dalēm ing dintēn sēnin tanggal ping kawan likur sore wulan ramēlan ing tahun ehe angkaing warsa 1727.*

## Lampiran Terjemahan Teks Pemet Awisan Dalem

*Ini peringatan Kanjeng Raden Tumenggung Sumodiningrat, mengingatkan apapun yang menjadi awisan dalem semua, serta menjadi cap dalem. Milikilah (ini) oleh bupati lebet.*

*Ini penjelasan mengenai semua awisan dalem.*

*Kuluk berenda berdasar hitam geherusan, kuluk putih kabiren, berbagai bentuk kuluk jika tanpa nyamat, dilarang. Songkok berci lugas, meskipun menggunakan renda jika berci, dilarang, berbagai bentuk songkok jika songkok menggunakan pejetan, dilarang. Atau songkok bermahkota dengan garudha mungkur, dilarang. Meskipun bludru jika dengan mahkota garudha mungkur, dilarang.*

*Ukiran keris tunggal semi, dan pedang yang (memiliki) pegangan emas atau suwasa, dilarang. Kecuali bagi abdi dalem yang sudah mendapat izin dalem. Serta kěmalon merah, berwarangka kayu cendana, berwarangka hiasan sawat, berbahan kayu dilarang. Apapun bentuk warangka berhias yang berbahan kayu, dilarang.*

*Serta kandělan yang dilarang, kandělan bunton tatah sawat. Apapun bentuk tatahan sawat, dilarang. Kandělan tatahan berintan ukir, tatahan gadhung mėlathi, tatahan berěnggan panji wilaya rěsmi. Apapun bentuk tatahan kalau menggunakan intan, dilarang.*

*Serta uwěr yang dilarang, uwěr tulen, uwěr balitaran. Apapun bentuk uwěr kalau menggunakan intan, dilarang.*

*Serta gonja keris yang dilarang, tatahan pantu jatha, tatahan sěkar tanjung. Apapun bentuk gonja keris kalau menggunakan intan, dilarang. Begitu pula tombak, keris, pedang kalau menggunakan intan, dilarang.*

*Serta supe dalěm yang dilarang, supe intan ěmban suwaos, supe intan berěmban emas, atau suwaos atau perak, kalau menggunakan simbar dengan panitis. Meskipun tidak menggunakan panitis kalau menggunakan simbar juga dilarang. Serta apapun bentuk supe berěmban aběn manis, dilarang. Begitu pula supe berintan merah, atau berintan hijau, atau permata, yang berěmban emas, atau suwaos, atau perak kalau menggunakan simbar dan panitis, dilarang. Kalau berěmban reka sabrangan tidak dilarang, namun kalau menggunakan simbar tetap dilarang.*

*Serta kancing yang dilarang, kancing intan atau intan merah atau intan hijau. Apapun bentuknya kalau berĕmban dengan simbar dilarang.*

*Serta epek anggar keris, anggar pedang semua senjata besi, kalau menggunakan emas atau suwaos, apapun bentuknya kalau menggunakan intan, dilarang. Serta mĕthuk waos kalau menggunakan intan, dilarang. Serta gadhi sulam gringsing, meskipun pada pedang, dilarang.*

*Serta tunjung tosan menggunakan ĕmban atau suwaos, dilarang. Serta senjata kathok wĕrayang tosan kalau menggunakan emas, atau suwaos, dilarang, atau menggunakan intan juga dilarang. Serta keris dalĕm yang dilarang, keris corak panji sinom, corak panji pasopati, corak sapit abon.*

*Serta pamor yang dilarang, pamor sĕkar pala, kalau digunakan di keris atau pedang, dilarang, namun kalau digunakan di besi tidak dilarang. Meskipun digunakan di besi, kalau corak baru, corak palered, pamor sĕkar pala, dilarang. Serta bagaimanapun corak buatan baru, pamor sĕkar pala, dilarang.*

*Serta jenis jarik yang dilarang, yakni batik parang rusak, batik sĕmen, batik kawung lari, batik udan riris, batik cumĕng kirang, batik huk, batik sĕmbagen ombaking toya.*

*Serta udheng yang menjadi larangan, yakni batik sawat, sawat apapun larangan, batik sĕmen, batik huk, batik udan riris, batik cumĕng kirang. Apapun jenis batik apabila ditengah ada putihnya, dilarang. Serta kampuh yang dilarang, kampuh udan riris sidhangan, kampuh cumeng kirang. Apapun motif batik yang dikatakan di depan tersebut, dijadikan apapun tetap dilarang. Serta kampuh sĕkaran yang dilarang, kampuh bangun tulak, kampuh lisah tĕlĕng. Dalam bentuk apapun, motif bangun tulak dan lisah tĕlĕng tidak diperbolehkan. Adapun abdi dalem kaliwon ke atas diperbolehkan mengenakan udheng udan riris, sĕmen, modang, selain digunakan untuk udheng tidak diperbolehkan.*

*Serta rasukan yang dilarang, rasukan aleja pĕthak, rasukan baludru cĕmĕng sawit, (serta) apapun bentuk rasukan kĕling ngajawiya, apabila digunakan prajuritan (motif) sawit dilarang, Rasukan lurik ginggang kĕnthing, rasukan lurik dhasar cĕpyĕng dengan ngrĕ pĕthak tiga gangsal, rasukan kantul tani putih, rasukan pranakan putih, rasukan sikĕpan. Sikĕpan jenis apapun, kalau menggunakan kancing di lengannya dilarang.*

*Serta paningsēt kampuhan yang dilarang, paningsēt renda pita, paningsēt ukup buntun, cĕlana cindhe bunbunton.*

*Serta busana bedaya kalau (motif) sawit, dilarang.*

*Serta pajĕgan yang dilarang, pajĕgan cindhe sulaman bludru. Kalau dibuat sambungan cindhe dengan cindhe, bludru dengan bludru, sulaman dengan sulaman, dilarang. Apabila dibuat sĕlasanen bahan, tidak dilarang. Serta pajĕgan bangun tulak, dibuat bersambung dibuat terpisah, tetap dilarang.*

*Serta busana titihan dalĕm kuda, yang dilarang. Selimut bersulam bludru, apapun bentuk sulaman bludru, dilarang. Selimut apapun selimut kalau menggunakan tepi cindhe, dilarang. Selimut yang menggunakan rumbai, selimut apapun selimut berwarna dasar kuning, dilarang. Serta selimut yang menggunakan alas, gĕgandhik, sarung geleg disebut naga atau garuda, bunga merah muda, dengan puncak pelana bermotif sawat, motif modang, motif gadhung mĕlathi, motif cuwiri kathong, badhong cacarang, dilarang. Tumpukan alas dijahit emas, sabuk merah, kolongan besi (untuk memanjat ke kuda) dengan alas, dilarang.*

*Serta busana abdi dalem prajuritan yang dilarang, kampuh bathik tĕlacap, kampuh tĕlacap barong asepak, bathik tĕlacap wohing kĕbĕn, rasukan lurik berwarna dasar hitam. Busana abdi dalĕm mantri lĕbĕt terpilih, serta abdi dalĕm katanggĕl, rasukan lurik lurik putih, iket modang.*

*Serta gĕndhing gamelan yang dilarang, gajah tendra pirasa mĕta, lasem, laras ati, cumĕng kirang, gandrung winangun, 2 2 dhawah kĕtawang, bubar nyutra, bapang pikul, sĕkar lih, panji katawang, ron tawang, maskĕmambang. Adapun gĕndhing yang diperbolehkan untuk wayang kulit, gĕndhingan gonjang, liwung endhel rangu-rangu, sĕmang, namun apabila digunakan untuk nguyu-uyu atau lampah baris tidak diperbolehkan, serta (tidak diperbolehkan) di hari sabtu. Apabila kagĕngan dalĕm monggang berbunyi, dilarang ada gamelan bunyi. Apalagi kalau berbunyi saat sekaten, anguyu-uyu dilarang kalau ada gamelan bunyi. Apalagi kalau Kanjeng Sinuwun menginginkan pertemuan kitĕr, tayuban, wayang, atau bedaya, memanggil abdi dalem prajurit atau semua (abdi dalem), dilarang ada gamelan berbunyi.*

*Serta abdi dalem Mantri Jagakarya, Mantri Sarageni Wirabraja Brajanala, abdi dalem Suranata, yang sudah mendapat kewenangan menggunakan prajuritan sawit, kalau*

*masuk ke negari Surakarta, yang menggunakan prajuritan sawit tadi termasuk larangan di Surakarta, kecuali kalau lampah baris membawa genderang dan bendera.*

*Serta pengikut putra sentana yang diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi, pengikut Bendara Pangeran Ngabehi, Bendara Pangeran Natakusuma, Bendara Pangeran Mangkudiningrat, Bendara Pangeran Mangkubumi, pengikut keempat Bendara Pangeran tersebut diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi, Bendara termasuk kerabat dan pengasuh. Adapun pengikut Bendara Pangeran Mangkukusuma sama diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi, hanya empat, termasuk kerabat, dan pengasuh.*

*Adapun pembatunya Raden Tumenggung Wiryawinata dan sesamanya yang diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi hanya dua, termasuk pengasuh Bendara Raden Ayu*

*Adapun pembantunya Adipati Danureja yang diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi dengan terbatas termasuk kerabat.*

*Adapun pembantu abdi dalem Bupati yang sedang mendapat perintah, yang diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi, hanya empat termasuk kerabat.*

*Di bawahnya lagi, pembantu Raden Riya Sindureja, Pangeran Adinegara, raden Tumenggung Jayawinata, yang diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi hanya dua.*

*Di bawahnya lagi, pembantu Wedana Prajurit bertiga, serta Bupati sejumlah lima ratus yang pantas yang diperbolehkan menggunakan tunggak sēmi hanya satu. Adapun pembantu dusun kalau mengenakan tunggak sēmi juga diperbolehkan menggunakan tanda songsong lante, kalau tidak menggunakan songsong lante tidak diperbolehkan.*

*Ini perintah untuk putra sentana, abdi dalem bupati, mantri serta sesamanya, abdi dalem Ngayogyakarta Hadiningrat semua, termasuk untuk abdi dalem dusun. Isi perintah ini, siapa saja yang melanggar dengan menggunakan awisan dalem pastikan mendapat hukuman. Hukumannya seperti yang sudah diperintahkan.*

*Adapun abdi dalem yang mendapat wewenang angawisi yang menjadi awisan dalem tersebut, abdi dalem Bupati Mantri luar dan dalam gedhong kaparak kiwa tengen, abdi dalem Ngampil, juga ratusan abdi dalem lurah beserta bekel-nya, abdi dalem lēbēt*

*terpilih, abdi dalem Nyutra Adisura Trunajaya, abdi dalem katanggal, lurah dan bekel-bekelnya. Adapun pembantu Bupati Mantri tidak diperbolehkan ikut angawisi, abdi dalem Kadipaten juga tidak diperbolehkan ikut angawisi awisan dalem tersebut, kecuali rasukan larog putih serta iket modang. Itulah yang diperbolehkan angawisi, selain yang telah disebutkan tidak diperbolehkan ikut menghukum.*

*Adapun abdi dalem Kadipaten yang diberi wewenang angawisi yakni Kyai Tumenggung Wiraguna, beserta pembantunya para lurah sěpuh dan bekel-nya. Adapun abdi dalem yang diberi wewenang angawisi tadi juga diperbolehkan angawisi rasukan larog dan iket modang. Abdi dalem kalau angawisi, yang termasuk awisan tadi rusaklah, kalau sudah dirusak serahkan kepada lurah wedana-nya kemudian serahkan kepada (pemberi) perintah. Serta jangan sampai mengambil yang bukan termasuk awisan. Apabila angawisi abdi dalem di Surakarta kalau sudah dirusak busananya yang termasuk awisan tadi ikutilah, serahkanlah kepada sesepuh (wilayah) kemudian kepada Raden Adipati Danureja. Apabila ada abdi dalem angawisi dan tidak diberikan kepada (pemberi) perintah atau mengambil yang bukan termasuk awisan akan mendapat hukuman, hukumannya terserah yang memberi perintah.*

*Adapun abdi dalem pangindhung atau abdi dalem dusun juga hanya yang termasuk awisan saja, ambilah. Bagi abdi dalem Bupati, Mantri, abdi dalem yang sedang bekerja semua, kalau melanggar mengenakan awisan akan diambil dan dihukum denda sajung sasěka.*

*Apabila Kanjeng Sinuwun miyos ing sitinggil, pagelaran alun-alun, kalau ada abdi dalem yang melihat orang mengenakan awisan, meskipun abdi dalem tersebut bukan yang diberi wewenang, apabila melihat diperbolehkan ikut angawisi. Adapun abdi dalem Kadipaten kalau melihat orang yang menggunakan awisan juga diperbolehkan ikut angawisi orang yang melanggar awisan namun hanya yang termasuk awisan saja, ambilah kemudian serahkan kepada (pemberi) perintah. Apabila Kanjeng Sinuwun miyos termasuk miyos dimanapun, siapapun abdi dalem yang mengiring kalau melihat orang melanggar awisan diperbolehkan untuk angawisi, kalau sudah dirusak yang termasuk awisan tadi diberikan kepada (pemberi) perintah.*

*Turunnya perintah ini di hari Senin, tanggal 24 sore, bulan Ramadan, tahun Ehe berangka tahun 1727.*



### **SESI 3: Seni Pertunjukan**

Simposium Internasional Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta

# Sesi III: Seni Pertunjukan

## Pemakalah dan Moderator

Moderator



Pemakalah

### **Jeannie Park (Executive Director, Bagong Kussudiardja Foundation)**

Sejak 1996 menetap di Indonesia setelah bermigrasi dari USA, saat ini menjabat sebagai Executive Director di Bagong Kussudiardja Foundation, sebuah organisasi nirlaba yang fokus pada upaya pelestarian aset budaya benda maupun tak benda. Beliau juga pengajar tamu di Arts Management Studies, program pascasarjana di ISI Yogyakarta, dan masih aktif sebagai penari keraton Yogyakarta.



### **Dr. Jennifer Lindsay (Honorary Associate Professor, The Australian National University)**

Honorary Associate Profesor di School of Culture, History and Language di The Australian National University, Australia. Esais, Kolumnis, Penerjemah dari banyak karya sastra Indonesia, dan mantan Atase Kebudayaan di Kedutaan Besar Australia di Jakarta. Penerima Anugerah Budaya dari Sri Sultan Hamengku Buwono X pada tahun 2019 ini akan berbicara tentang “Berdandan: Gamelan dan Pakaian Pertunjukan” pada tanggal 10 Maret 2020 di Royal Ambarrukmo Hotel, Yogyakarta.

### **Dr. Theresia Suharti/ Nyi KRT Pujaningsih (KHP Kridhomardowo, Keraton Yogyakarta)**

Maestro Tari gaya klasik Yogyakarta, meraih gelar Doktor setelah menamatkan S3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di Universitas Gadjah Mada. Hingga memasuki masa pensiun pada Maret 2002, beliau aktif mengajar di ISI Yogyakarta. Namun beliau masih aktif hingga kini sebagai pengajar tari Keraton Yogyakarta di KHP Kridhamardawa.



### **Ilaria Meloni & Sietske Rijpkema**

Dr. Ilaria Meloni dari Italia adalah lulusan PhD dengan predikat Summa Cum Laude dari La Sapienza Universita, Roma. Saat ini sedang belajar di Pawiyatan Sindhen Muryawidyaswara di Pura Pakualaman.

Sementara Dr. Sietske Rijpkema berasal dari Belanda, sempat menempuh pendidikan S2 Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di Universitas Gadjah Mada dan melanjutkan studi PhD di Department of

Drama, Theatre and Dance di Royal Holloway University of London. Selain itu beliau juga menempuh pendidikan Pedhalangan di Habirandha, sekolah pedhalangan Kraton Yogyakarta.

### **Revianto Budi Santosa**

Doktor Arsitektur dari Fakultas Teknik Sipil dan Perencanaan Institut Sepuluh November Surabaya. Kelahiran Yogyakarta, beliau menempuh S1 Jurusan Teknik Arsitektur di Universitas Gadjah Mada, dan melanjutkan S2 di Department of Architecture McGill University. Beliau banyak melakukan kajian tentang arsitektur dan budaya jawa.



## Dressing Up: gamelan and performance attire

### Berdandan: gamelan dan pakaian pertunjukan

Jennifer Lindsay



NOT TO BE QUOTED OR CITED WITHOUT PERMISSION OF THE WRITER

**D**ress is never neutral. We follow conventions – demonstrating gender, for instance – and make statements – about social class, for instance – both deliberately and inadvertently.

'Javanese dress' is no different. We might ask: what is the 'Java' being shown? Whose 'Java'? When? What are the implications of that choice, if it is a choice? What power relations are being expressed by the wearer and the viewer? What image is being conveyed?

I want to discuss the attire of musicians performing Javanese gamelan, in Indonesia and abroad, by Indonesians and non-Indonesians. What is conveyed by the dress they wear; how, and why?

It is impossible to discuss 'Javanese dress' without revisiting the highly politicized situation of dress during Indonesia's colonial period. As we know, the Dutch colonial government enforced distinction between groups of people constructed as 'race'; Europeans; mixed race (Indo); Chinese; and natives (Inlander) at the bottom. These rigid distinctions affected every aspect of life. Rules about dress were a powerful visual way of enforcing those distinctions, and were particularly crucial in contexts where power was demonstrated; government bureaucracy; the courts (justice); education.

In the early nineteenth century, students at STOVIA (School tot Opleiding van Inlandsche Artsen), the School for the Education of Native Doctors in Batavia that had been established in 1898, were still required to wear their local 'native' dress, and had to be barefoot. Like OSVIA, the school for 'native officials', only the Dutch instructors wore 'European dress' (and shoes). By 1910, STOVIA

graduates of this school who were practising as 'dokter Jawa' were permitted to wear items of Western dress, like trousers and shoes, and by 1930, all students were permitted to wear European dress. Discarding 'local dress' and adopting 'European dress' was a sign of upward mobility – a mark of Western education, and a rise in social status.

Within the Javanese principalities – the Vorstenlanden – Javanese dress also expressed status. There were strict rules of dress: about who was permitted to wear which kind of headdress, or hairstyle, or batik pattern; whether chests (or for women, shoulders) were covered or bare. Differentiation became increasingly complex over the late nineteenth and early twentieth centuries, and one wonders whether the increasingly intricate rules developed in reaction to the colonial context of distinction through dress. The colonial rulers and the rulers in the Javanese principalities showed a common preoccupation; you must display who you are – and who you are not.

Within the courts, gamelan musicians had their dress code as court servants or abdi dalem. Previously bare-chested, in Yogyakarta in the reign of Hamengku Buwono VII (1877-1921), they began to wear peranakan-style jackets. It is important to point out that musicians did not hold high status in the court ranking system compared to literary figures (pujangga) or dancers. I have yet to find the highest rank held by a musician in the kraton before Indonesia's independence.

Dancers could attain high court status. In fact, in the Yogyakarta kraton it was often the other way around; princes and nobility could and did become dancers and performers. The Crown Prince himself, Adipati Anom Hamengku Negara, the son of HB VII, was a famous wayang wong dancer, photographed by Cephas in the role of Gathutkaca in 1899.

Within the courts, one's status of birth and of service were clearly stated visually. Gradations of rank were important. But even outside the courts, there were probably more gradations of status in 'Javanese' dress than there were in 'European' dress. For a Javanese to wear European dress was thus not only a sign

of Western education, but it was detachment from the whole hierarchical system of 'Javanese dress'.

It is not surprising, then, that the early Indonesian nationalists – so many of whom were Javanese, rejected 'Javanese dress'. They adopted European dress as a sign of modernity; as liberation both from being labeled ethnically in the colonial system, and from traditional 'feudal' hierarchy. Indonesian nationalists, like Soekarno, proudly wore European dress – unlike, say, nationalists in India. Indonesian nationalists did adopt a token non-European element of dress – the fez-like hat called a 'peci'.

Soon after Indonesia's independence was finally recognized internationally in 1949, the first state school for gamelan was established. In 1950, the Konservatori Karawitan – a music conservatory for gamelan – was established in Solo. The first graduates of Konser gave a performance in Jakarta in 1953. The musicians all wore white European-style suits – with bow ties and peci. They sat on chairs (not on the ground as gamelan musicians usually do) arranged in tiers so the audience could see all instruments, and they used music stands, as is the practice for Western concert music.

### **What was this dress and staging saying?**

First – it was saying that this is a music concert. It was not an uyon-uyon - gamelan musicians making music together whether an audience is present or not. Nor was it a performance of dance, with musicians as accompanists. The presentation demanded respect for the music-as-music, and demanded that the audience listen, as for a concert of Western classical music.

Secondly, the musicians' attire was emphatically taking them out of the Javanese hierarchy of dress. While musicians might be lowly abdi dalem in the courts and showed this in their dress, the Konser musicians were free of all that. Their European style dress had no association of Javanese hierarchy.

Thirdly, their European-style dress – with the peci – stressed the national aspect of their performance. While the Konservatori taught Javanese gamelan (and later, some Balinese and Sundanese), this was done as a contribution to 'kebudayaan

nasional', national culture. The graduates' European-style dress - dressed like nationalists (except for the bow ties!) - downplayed 'Java' and emphasized 'Indonesia'.

Wearing semi-formal Western dress for performance (trousers, white shirts and ties) remained the practice in Solo at the tertiary Akademi Seni Karawitan Indonesia through to the mid 1970s. (The peci were discarded along with the music stands).

## **JAVANESE GAMELAN TRAVELS ABROAD**

Javanese gamelan was taken abroad from the mid 19th century. Much has been written on this, including Terwen (2009) on gamelan in the 19th century Netherlands, and Sumarsam's *Gamelan and the West* (2013).

In 1879, a group of 15 gamelan musicians and dancers from the Mangkunegaran travelled to the Netherlands where they gave performances in Arnhem every day from July to October. Sumarsam comments on their dress:

'The musicians wore attire not commonly worn by today's musicians in Surakarta: European-style jackets, with openings at the front so that their white shirts were exposed. A few musicians wore traditional sampur (a scarf-like cloth worn around the neck) with a European vest; one musician wore a necktie. The European-style jackets made one reporter speculate whether this un-Javanese garment was meant to protect the musicians from cold weather, but in fact Javanese courts had adopted European attire by the second half of the eighteenth century, wearing them for formal occasions. ...'

For posed photos of individual instruments, the musicians wore kris and changed their blangkon headdress for the black kuluk fez-like court hat.

What is being conveyed here? An impression of nobility demanding a respectful response, but also a level of adaptation to European sensibilities of formal dress, marked by the bow tie, necktie, white shirts and brass-buttoned jackets. Two comments about this attire: This was at a time when Javanese rulers themselves

were adapting items of European dress – military-style brass buttons on fitting jackets, for instance. Secondly, we do not know how much agency the Mangkunegaran had in the costume of its musicians in the Netherlands. The white shirts and ties might have been suggestions of the Dutch presenters.

Prior to Indonesian independence, Javanese gamelan musicians toured abroad mainly to World Fairs and exhibitions, and much has been written about the performances at these events. The setting and staging of these performances was made by the presenters – who could be Dutch plantation owners, as was the case with the gamelan that performed in Paris in 1899, which came from West Java (and famously was heard by Debussy).

After independence, though, Indonesia decided for itself how it wanted to be seen and heard. For the National Cultural Missions during the Soekarno era, Javanese gamelan musicians wore Javanese dress – but not any specific court dress. A photograph of the second group of graduates from Konservatori Karawitan touring ‘East Pakistan’ (now Bangla Desh) in 1954 shows them in their Javanese costume which is not identifiable with any particular court: high-collared fitting lurik jackets, Solo style headdresses, a neutral batik pattern, and slip-on shoes.

### **Meanwhile...**

While Javanese musicians experimented with their performance attire for gamelan performances in Indonesia and abroad, foreigners were experimenting with performing gamelan themselves – and dressing up.

The first foreign gamelan group appeared in Holland during WW II, when Indonesia was still a Dutch colony under Japanese occupation. Maria Mendonça published a wonderful article on this in *Asian Music* (2011) which I draw on here. Until this time, Dutch study of Javanese gamelan had been musicological analysis – especially by the famous musicologist Jaap Kunst (1891-1960) (who also studied many other forms of music in the Indies). Jaap Kunst returned to Holland in 1936 and took up a position at the Tropenmuseum. In 1953, he began lecturing on Indonesia at the University of Amsterdam, and deposited his archive of Indonesian musical instruments, research notes and field recordings.

During WW II, Javanese sailors who were stranded in Amsterdam together with some resident Javanese students used to perform on Sunday afternoons on the Javanese gamelan set at the Tropen Museum. A young Dutch student, Bernard Ijzerdraat (1926-1986), then aged fifteen, heard them play and decided to study the music and build a set of gamelan instruments. Under Jaap Kunst's guidance, he and his teenage friends made a copy of the Tropen Museum gamelan out of bronze from a melted down cannon. He then established a new Dutch gamelan group in Haarlem, and named it Babar Laya. His new group studied gamelan through listening to recordings Jaap Kunst had made in Java (in the Mangkunegaran and Paku Alaman) in the 1930s, held in the Tropen Museum. The group gave public performances during the war and in the years afterwards before disbanding in 1956. Bernard Ijzerdraat emigrated to Indonesia and adopted the name Suryabrata.

For its performances, the Babar Laya group wore Javanese dress; Solo style blangkon, dark fitting jackets, batik, and Ijzerdraat even wearing a kris. The women wore kain and kebaya, but did not dress their hair in Javanese style. The musicians would also sometimes wear samir neck bands.

The impression they conveyed was emphatically royal. The performers dressed like the musicians on the recordings they studied. This seems remarkable looking back now. These young Dutch gamelan enthusiasts were dressing up as Javanese and performing gamelan at a time when back in the Indies - now Indonesia - the Dutch were fighting the Indonesian republic and rejecting Indonesia's proclamation of independence.

Seen another way, perhaps it was not so remarkable. After all, there was in pre-war Europe a tradition of European or 'mixed' performers - the Dutch dancer Mata Hari, for instance - creating exotic costumes and 'Eastern' identities (Matthew Cohen has written extensively on this). And fascination with the culture of the Javanese courts was certainly nothing new. Over in the NEI colony, there was long-held Dutch colonial fascination with the Javanese courts, performances and ceremonies. However, they did not dress up like them.

In the early 1950s, then, at exactly the same time that the young graduates of the first gamelan conservatory in Solo were dressing in European clothes to give public performances as they sat on chairs and used music stands, over in Holland the first non-Javanese gamelan group of Dutch youths were dressing up in Javanese clothes, and sitting cross-legged on the floor.

At the same time, an American graduate of Western music composition named Mantle Hood (1918-2005) came to Amsterdam to study gamelan with Jaap Kunst as part of his doctoral research. While there, he studied with Bernard Ijzeraat and regularly attended abar Layar performances. After returning to the United States in 1954, Mantle Hood went to Java for two years (1955-57) then returned to the United States where he joined the faculty at UCLA and in 1958 established America's first gamelan program. He invited a young musician he had met in Yogyakarta, Hardja Susilo, to come to UCLA as his assistant. He arrived in 1958.

Javanese gamelan performance now became part of a university academic program, and part of the push for World Music courses, extending musicology beyond its Western-music focus. However, when the UCLA students gave gamelan performances, they did not wear basic black, but dressed up in Javanese costume - Yogyakarta style costumes that Hardja Susilo had brought from Yogyakarta. It seems likely that Mantle Hood got the idea from his experience in Amsterdam with the Babar Layar ensemble. And Hardja Susilo liked the idea because of the visual impression it gave.

The model of students dressing up in Javanese dress to perform gamelan spread. Bob (Robert) Brown, a graduate of UCLA, moved to Wesleyan university in 1961 to study Indian music, then in 1964 started the Javanese gamelan program there. Bob was a firm fan of dressing up for gamelan concerts, which became frequent events when he started inviting visiting Javanese artists in the late 1960s. Bob then moved to California in 1970 and founded Cal Arts. In the same year, Hardja Susilo - now Professor - moved to Hawai'i to start the gamelan program there. By this time the model had been set: foreigners performing Javanese gamelan - even when taught within the framework of a music course - dressed up in

Javanese dress (and because of Hardja Susilo's influence, for a long time it was Yogyakarta style dress).

Since the 1960s, Javanese gamelan programs have flourished over the world. Many exist within universities, as part of academic courses (especially in the US). Others are community groups, sometimes associated with Indonesian Embassies. Many groups still dress up in Javanese dress to perform, continuing the tradition set in Holland in the mid 1940s and taken to the US in the 1950s. Others have loosened the link between Javanese dress and Javanese music, and if they wear anything distinctive at all, it is often some less gender-differentiated, less conspicuous and more comfortable item of attire as a sign of 'Indonesia', like a batik shirt.

Seventy-five years after Javanese gamelan was first performed abroad by non-Indonesians, the idea of foreigners dressing up as Javanese to perform gamelan is, these days, problematic for many. Some have even called it 'ethno-drag' (Averill, 2004)

### **Why dress up?**

So why did the dress-up phenomenon occur? What was being conveyed, and why? To answer this, we can ask some of the first cohort of students, (I thank Alex Dea, Alan Feinstein and Joan Suyenaga for their insights and reflections), and we have Hardja Susilo's own comments.

When gamelan programs began flourishing in the United States, it was the 1960s. This was the era of counter culture, hippie days, Vietnam War protest, the Civil Rights movement, exploration of new ways, new philosophies, new mind-bending substances, and enthusiasm for 'non-Western' performance, particularly for Indian music. When courses in World Music were established within university music departments in the US, Indian music was the first to be introduced. Indian music had been popularized by the sitar player Ravi Shankar who influenced many musicians, including the Beatles.

In the World Music programs, gamelan had to compete with other courses like Indian or Japanese music. They had to attract students and university funding. Impressions were important. Gamelan instruments already looked impressive with their shining bronze and gold-painted frames. Student performers wearing Javanese dress added to the overall visual impression, and this was something that the pioneer program directors – Mantle Hood and Bob Brown strongly encouraged. They had to create and maintain a sense of prestige for their programs. Even though gamelan was part of ‘world music’ courses, student performances were presented as not ‘just music’. Increasingly, a dance element came to be included in performances. Visiting Javanese dancers would perform with accompaniment from the student gamelan, adding to the visual impression.

The gamelan students were only too happy to comply. From their point of view, dressing in Javanese costume made them feel close to their teachers. They wanted to show them respect. It also gave them a sense of authenticity, making them feel closer to the music they were studying. It conveyed a sense of seriousness about their study. In this way, they too were saying ‘listen and show respect’ – like the Konser gamelan musicians wearing Western dress. But while the Konser performers were stressing ‘listen to gamelan as music’ and asking for respect by divorcing the music from Javanese dress that marked status, ceremony and protocol, the foreign gamelan students were saying the opposite; ‘this is not “just music”’ and demanding respect for the wider picture.

And after all, it was the times. The sixties. Dressing up. Trying new things. Having fun.

What about the Indonesian teachers and visiting artists? What did they think about all this? Especially when in the 1960s and early 1970s back in Java at ASKI and Konservatori Karawitan, students did not dress in Javanese costume for their end-of-year student performances, which were called ‘resital’.

Wowing audiences with visual effect could cover all manner of musical amateurism. Perhaps the visiting artists were bemused. After all, they knew the musical standard of student ensembles. The most astute comment I found is from the late Professor Hardja Susilo, America’s first visiting teacher in 1958, who was

part of the gamelan movement and spent the rest of his life in the United States, but never lost his sharp bifocal sense of awareness and humour. I use his words to close my presentation. In his address to the BEAT! International gamelan festival in Wellington, New Zealand, in 1999, he said:

'The introduction of gamelan in America has led to a new kind of gamelan concert, which is different from uyon-uyon in several ways. My first experience of a westernized gamelan concert was at UCLA under the direction of Professor Mantle Hood. That night the gamelan was arranged in tiers showing the shapes of the instruments more distinctly. The curtain was open when the audience arrived, and the house lights dim. Golden lighting gently illuminated the shiny bronze keys and gongs mounted on elegant frames, making them look like King Solomon's mines.

The audience gasped as they entered the house. The student musicians, ready in the wings, had donned formal Yogyanese palace official dress - batik wraparound, a blue high collar, long-sleeved pranakan top, a Samir neck cloth with golden fringes at the ends, and the Yogyanese blangkon, a ready-made batik headband. The ladies wore batik skirts, a long batik cloth was wrapped around their chest, with a Samir neck cloth. I made sure that each costume fitted well. They looked elegant. The lights of the house were gradually faded out, synchronized with the brightening of the stage lights. How we entered the stage was carefully choreographed, so that when signaled, we were all in place in less than a minute. The audience applauded wildly. We began. It didn't matter what we played or how we played it, we had already won over the audience.

I was impressed. What was strange to me, however, was that during and after the concert not one pot of tea was available to the performers.'...

## Busana *Bedhaya* Kraton Yogyakarta : HB I – HB X

Theresia Suharti

**B***edhaya* adalah salah satu bentuk kesenian *adiluhung* yang sampai sekarang tetap dilestarikan dan dikembangkan di Kraton Yogyakarta. Perkembangan *bedhaya* tidak dapat dilepaskan dari evolusi kehidupan budaya Keraton Yogyakarta yang diwarnai oleh budaya Hindhu, Islam dan bahkan juga budaya Barat. Pengaruh Hindhu dalam konsep filosofis kenegaraan tampak dalam penggambaran seorang raja sebagai wakil “dewa” di dunia ini. Pendiri Kraton Yogyakarta Sri Sultan Hamengku Buwana I bahkan digambarkan sebagai personifikasi Wisnu (*Wisnu angejawantah*). Dalam konsep raja-dewa tersebut, lingkungan kehidupan raja digambarkan sejajar dengan lingkungan *kadewatan*. *Bedhaya* yang selalu menjadi simbol ke-*agung binathara*-an seorang raja, merupakan personifikasi para bidadari yang selalu mendampingi raja. Lebih- lebih, *bedhaya* juga dimaknai sebagai *ritual* seorang raja yang sarat *laku* dan harapan suci kepada Sang Maha Esa. Untuk itu, *bedhaya* selalu mengenakan busana yang dianggap terbaik dan terindah yang mampu memperkuat penggambaran *widadari angejawantah* tersebut. Busana yang memenuhi kriteria tersebut adalah busana yang dikenakan oleh seorang putri raja saat pernikahannya, yaitu *kampuh* dan rias *paes ageng* yang menguatkan kesan anggun dan sakral seperti ditunjukkan pada Gambar 1.

Busana tari tidak dapat dilepaskan juga dari filosofi dan sejarah perkembangan tari itu sendiri. Suasana peperangan dan perjuangan Sri Sultan Hamengku Buwana I sangat mempengaruhi watak tarian di Kraton Yogyakarta (*Beksa Mataram*). *Beksa Mataram* memiliki watak sederhana, tegas, lurus, gagah dan maskulin, termasuk untuk tari putri. Pemilihan *kampuh* untuk busana *bedhaya* turut menguatkan sifat-sifat tari tersebut.

Busana *kampuh* dan rias *paes ageng* ini konon masih dipertahankan hingga masa Sri Sultan Hamengku Buwana VI. Namun demikian, setapak demi setapak busana ini mengalami perubahan sesuai dengan pola kehidupan yang berkembang pada jamannya.



Gambar 1. Bedhaya Semang pada waktu pentas di Bangsal Kencana Kraton Yogyakarta pada tanggal 7 Oktober 2002 (Dokumentasi Emir Faizal, 2002)

Awal berdirinya Keraton Yogyakarta sangat dikenal dipimpin oleh seorang raja yang berjiwa pejuang. Namun demikian, peningkatan interaksi dengan Bangsa Barat (Eropa) juga berpengaruh pada suasana kehidupan di keraton. Mulai kepemimpinan Sri Sultan Hamengku Buwana V, dengan adanya *bedhaya kakung*, maka *kampuhan* mulai diganti dengan penggunaan kain *seredan* dan *mekak* sebagai penutup bagian badan (Gambar 2). Perubahan ini sudah barang tentu mempermudah pemakaian busananya, meskipun rias *paes* dan *gelung bokor* masih digunakan. Busana model ini dikenal sampai dengan masa Sri Sultan Hamengku Buwana VII. Busana tersebut akhirnya dipergunakan untuk para penari putra yang memerankan tokoh putri dalam *wayang wong* di masa Sri Sultan Hamengku Buwana VIII seiring dengan ditiadakannya secara resmi *abdi dalem bedhaya kakung*.



Gambar 2. Busana *bedhaya* menggunakan kain *seredan* dan *mekak* (Dokumentasi pribadi)

Perubahan tata rias dan busana *bedhaya* terus terjadi. *Mekak* diganti dengan baju tanpa lengan (*rompi*) seperti pada Gambar 3, sehingga lebih praktis untuk dipakai. Bahkan lebih dari itu, pada masa Sri Sultan Hamengku Buwana VII dan VIII budaya Barat mulai berpengaruh. Pengaruh tersebut muncul dalam bentuk tata rias tanpa *paes* serta penggunaan *jamang*, dan *sinyong* untuk menggantikan *gelung bokor* agar penggunaannya lebih praktis lagi. Pada *jamang* yang dikenakan ditambahkan bulu-bulu dengan warna yang bisa disesuaikan dengan warna rompinya (Gambar 4). Warna budaya Barat sangat tampak di sini, meski baju yang dipakai merupakan pakaian yang biasa dipakai di kraton untuk para putra yang melakukan upacara khitanan. Nuansa Barat ini lebih diperkuat lagi dengan penggunaan *trompet*, dan *tambur* yang dimainkan bersama gamelan.



Gambar 3. Busana seredan dan rompi dengan rias paes ageng (Reproduksi dari J. Groneman, In den Kedaton te Jogjakarta: Oepatjara, Ampil, dan Toneel Dansen (1899) met fotogrammer van chepas, Foto Reproduksi Soedarso Sp., 2002).



Gambar 4. Busana bedhaya dengan jamang dan rompi (Dokumentasi Rachel Cooper, 1989).

Perkembangan tari dari Keraton Yogyakarta secara luas di luar kraton menyebabkan busana *bedhaya* yang dipengaruhi budaya Barat ini berkembang dengan baik hingga kini, terutama sejak masa Sri Sultan Hamengku Buwana IX. Karena kepraktisannya, busana *bedhaya* model ini menjadi acuan dan standar baru busana baik di dalam maupun di luar kraton. Namun demikian, saat Sri

Sultan Hamengku Buwana IX menciptakan *Bedhaya Manten*, busana *manten* kembali dipergunakan sesuai dengan tema *bedhaya* tersebut.



Gambar 5. Busana Bedhaya Sang Amurwabumi (Dokumentasi pribadi).

*Bedhaya Sang Amurwabumi* yang diciptakan oleh Sri Sultan Hamengku Buwana X menjadi tonggak kembalinya penggunaan tata rias *paes ageng* dan *kampuh ageng* (Gambar 5) dalam pementasan *bedhaya* di Kraton Yogyakarta. *Bedhaya* tersebut diciptakan sebagai penghormatan kepada ayahandanya, Sri Sultan Hamengku Buwana IX. Selanjutnya, *kampuh ageng* dan *paes ageng* selalu menjadi acuan dalam pertunjukan *bedhaya* terutama untuk suatu pertunjukan yang khusus dan spesifik, misalnya pementasan *Bedhaya Tirta Hayuningrat* di Bangsal Kencana pada Gambar 6. Meskipun demikian, penggunaannya di luar kraton sangat

tergantung ketersediaan biaya, karena busana *paes* dan *kampuh* memerlukan biaya yang cukup besar.



Gambar 6. Busana *bedhaya* *kampuh* dan *paes* ageng pada masa Sri Sultan Hamengku Buwana X (Dokumentasi RAY. Herning Susmayati, 2016).

Dari uraian di atas, dapat disimpulkan bahwa busana *bedhaya* di Kraton Yogyakarta telah mengalami modifikasi sesuai dengan kebutuhan jamannya. Modifikasi tersebut tidak berarti meniadakan busana sebelumnya, namun lebih bersifat memperkaya pilihan busana *bedhaya* sesuai dengan sifat pementasannya. Ada 4 model busana *bedhaya* yang terdapat di Kraton Yogyakarta, yaitu :

1. *Kampuh* ageng dengan *paes* ageng,
2. *Sered* dengan *mekak* dan *paes* ageng,
3. *Sered* dengan *bajurompidan* dan *paes* ageng, 4. *Sered* dengan *jamang* dan bulu-bulu.

---

## Daftar Pustaka

Antis Tri Cahyani. "Bedhaya Wiwaha Sangaskara : Transformasi Teks Upacara Perkawinan Adat Jawa ke dalam Teks Seni Pertunjukan". Skripsi S-1 Muda Seni Tari ISI Yogyakarta, 2004.

Djoko Dwiyanto. *Kraton Yogyakarta: Sejarah, Nasionalisme, dan Teladan Perjuangan*, Yogyakarta : Paradigma Indonesia, 2009.

Soedarsono, R.B. *Srimpi Kandha Keraton Yogyakarta: Sebuah Misteri Budaya Genealogi Dalam Kehidupan Kaum Ningrat*, Surakarta: ISI Press Yayasan Yusula, 2004.

Suharti, Theresia. "Bedhaya Semang Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat : Reaktualisasi Sebuah Tari Pusaka". Disertasi Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2012.

Suharto, Benedictus. "Dance Power: The Concept of Mataya in Yogyakarta Dance". Tesis sebagai persyaratan untuk mencapai gelar Master of Arts dalam bidang tari di Universitas California Los Angeles, Los Angeles. UCLA 1990.

Suharto, Ben., Erlina Pantja Sulistyanningtyas, Bernadetta Sri Hanjati. "Paes Agengdan Beksa Bedhaya: Sebuah Kajian Estetika dalam Makna yang Berlapis Ganda". Sebuah laporan penelitian di Jurusan Seni Tari, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 1997.

Supriyanti. "Pengaruh Barat Pada Tari Klasik di Keraton Yogyakarta", sebuah tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan untuk mencapai derajat Sarjana S-2 Program Pascasarjana UGM Yogyakarta, 1997.

# ***Bhūṣaṇa maneka warna:*** **How to Embody Refinement and Civilization in the Performing Arts of Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat**

Ilaria Meloni (La Sapienza University of Rome) & Sietske Rijpkema (Royal Holloway  
University of London)

## **INTRODUCTION**

«*Sri tinon ing paséwakan , busana manéka warna [...]*» (Suluk Pathêt Nêm Wêtah).

**I**n this paper we discuss how, within the context of Yogyanese *kraton*, the importance of the “attire” (*busana*) can’t be isolated from other verbal and non-verbal attributes of royalty and how it encloses deep implications and significance within the court social environment. We analyse the diverse meanings of *busana* when related to different concepts: embodiment of royal facets (such as *halus* or “refinement”), importance of social status (or role as an indicator of identity within a community) and “control” as fundamental parameter of “civilization”. Further, we discuss how “attire” contributes in a determinant way to the expression of values and identity through court performing arts, presenting two case studies: *wayang kulit* and *sindhèn*.

## **THEORETICAL FRAMEWORK**

In modern Javanese the term *busana* refers to “attire” but this meaning developed from Kawi, where it connotes “ornament” or “embellishment”. The etymology of the word is derived from the Sanskrit *bhūṣaṇa* (भूषण), meaning “ornamental quality” in attire but also to literature and arts. For example, when applied to character *bhūṣaṇa* connotes “endowments”. It is important to realize that specifically in the context of *kraton*, the aesthetic quality assigns value to a concept or object, but it is not a property of the concept or object itself; aesthetic judgment lies in the eyes of the beholder. The concept or the object are vehicles for meaning or symbols. Symbols, according to Geertz (1973: 91), function as a visible and concrete embodiment of ideas which influence psychological and sociological processes, which in turn shape public

behaviour. For example, a *keris* or a *batik* pattern doesn't only embody refinement in its exquisite craftsmanship and ornamental quality, but acknowledged refinement also enhances the status and indicates the rank of the person wearing it. Thus, it is important to not only discuss the timeless aesthetic of *bhūṣaṇa*, but to study each object as a symbol functioning in an institutional framework that works to influence psychological and social processes, thereby shaping behaviour.

What if we apply these concepts to the court and social context? Historically, when kingdoms are consolidated, the focus generally shifts from military power and visible political control to displays of prestige visible through elaborate court ceremonies and rituals, which has taken place in the Yogyakarta court as more intensely after the Java War. The aristocracy would distinguish themselves and thus their group identity by embodying refined or *halus* behaviour, which evolved into a more specific and codified rituals (*habitus*). This was named by Elias the 'civilization process'. As this continuing refinement was applied to all aspects of court, refinement in attire did not develop in isolation, but was developed in cooperation with other aspects such as court etiquette. Errington (1984) describes how in Javanese traditional society in a stratified master-servant social model, etiquette was used to mark social relations and contexts. He states: "To know one's place was not always to accept tacitly (and perhaps resentfully) a subservient role but to locate oneself appropriately in a pre-given social niche, enacting and celebrating the basis of elite courtly society" (1984:282).

The act of civilizing would probably be conscious and unconscious; conscious behaviour involving control, such as self-restraint and impulse control. This is a common theme in *piwulang* literature. Errington argues that: "In all interviews and "instructional literature" (*piwulang*), no theme appears more commonly than the importance of self-control; no kind of action is more strongly censured than that which lacks self-control " (1984: 284). Unconscious processes include mimicking observed behaviour. Individuals embedded in the community are not only actively influencing, specifying and developing conventions, but it also gives them a group identity and peer pressure to conform.

When considering performing arts, these processes can be observed in the continuing refinement and codification of present art forms or newly incorporated art forms in the court. However, performing arts are not only about codification, but involves a creative process with its goal an expression of beauty, where invoking emotion plays a role besides conventions. In fact, as Berndtson suggests: “Embodiment is thence a fusion between aesthetical form and internal emotion. Through the external form, the internal emotion can be shaped, an emerge and can be expressed in accordance with the aesthetical canons of the form” (1960: 51). In

other words, performance arts, specifically in court, are not only shaped by an individual exerting his emotions, but by an individual expressing emotions while embodying his/her role as an *abdi dalem* (courtier). Thereby, the individual creatively shape a form through inner emotions while staying within the external limits and restrictions by court etiquette. The formal/external means through which *abdi dalem* artists embody *kraton* values and their position, amongst other verbal and non-verbal attributes, is the attire. The process of embodiment takes place, specifically, by the key element of “control”, which is fundamental as well as a tool for verbal and non-verbal expressions. This theoretical assumption can be displayed in the diagram below:

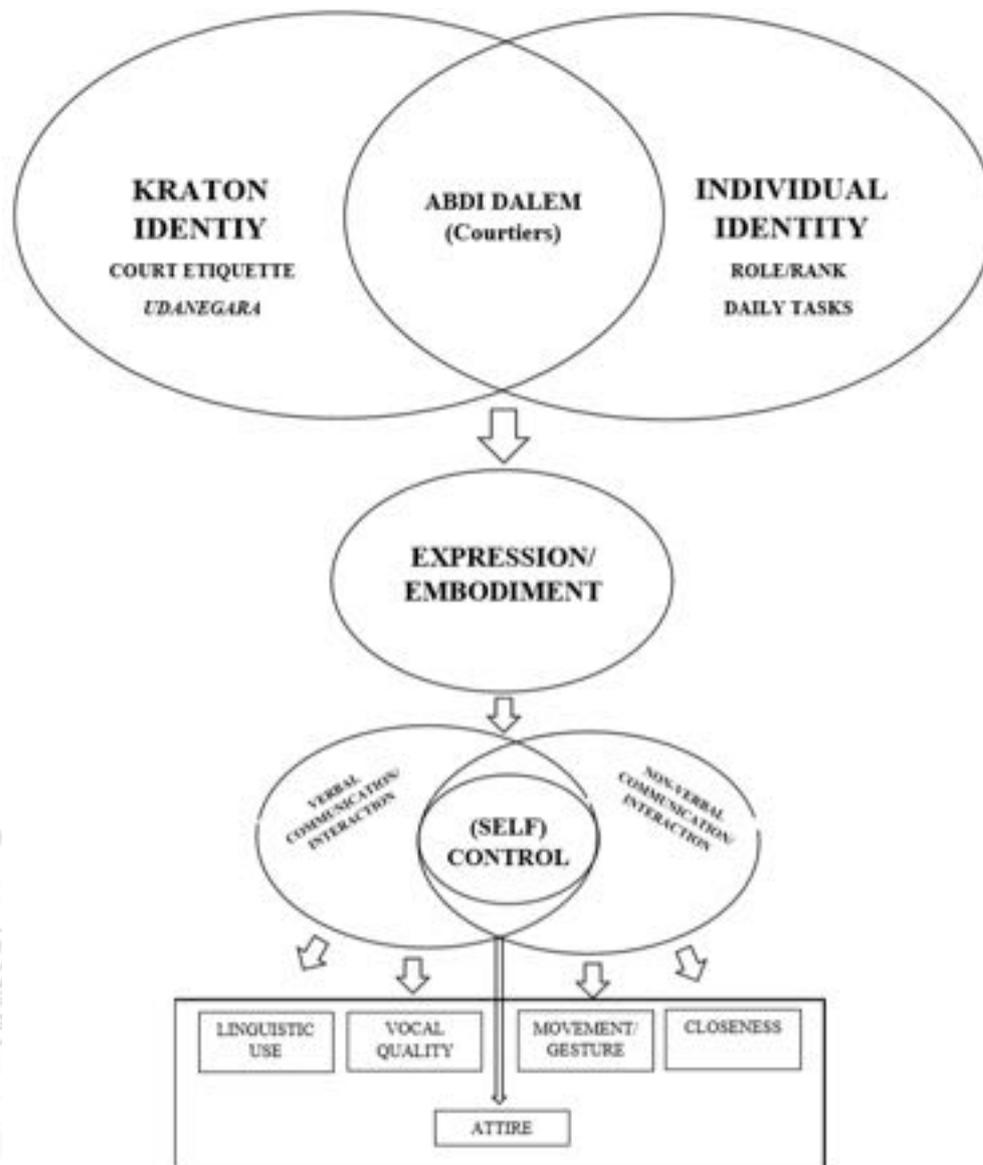


Diagram 1: Identity and Expression of *Abdi Dalem* through the Attire

The diagram sum up the arguments previously discussed. *Abdi dalem* (courtiers) are individuals expressing a duality: *kraton* identity on one hand (thence the etiquette, *udanegara*, and state protocol, index of refinement, power and civilization); their other roles inside other system ( as members of an ordered, hierarchical community in which each member has own rank and role) on the other. How do they express this double identity? Through control, endowment and reinterpretation, that is demonstrating their own value and personal creativity still showing ability to maintain (self-)control. The verbal and non-verbal communications/interactions through which they express/embody control can be several and mostly related to their daily tasks inside *kraton*, including performing arts. Within the diverse modalities to express their identity,

thence to manifest control, is the attire. Attire is an indicator of rank, role and values embedded in the community of belonging. Moreover, it is the most exterior and immediately recognizable as a status symbol, especially when highly codified in social framework.

In the following sections, we are going to analyse the implications of attire codification in performance arts, specifically in *wayang* and *sindhen* practices, and in which way it expresses *kraton* identity as a center of power, refinement and civilization.

## **FIRST CASE STUDY**

### ***Bhūṣaṇa*, Control and Refinement in Performing Arts: the Case of *Wayang Kulit***

In *wayang kulit purwa* several scenes take place in royal palaces, among these Ngastina, Ngamarta and Dwarawati. Their visual depiction is affected by practices and customs of both *wayang* and court tradition. There are however some differences between actual attire and the depiction of attire in the medium of *wayang*, which can be attributed to their function as performance equipment, as well as the possibilities and restriction of its material and techniques used by the *penatah* and *penyungging*.

*Wayang* puppets exist as performance equipment and are defined by their roles within performed narratives. Therefore, puppets are necessitated to be instantly recognizable as the characters of the epics they portray. As their highly stylized appearance suggests, identification of *wayang* characters is not based on (created) physical likeness with an individual person, not aims to 'capture the spirit' of an individual. As the majority of global portraiture, identification of *wayang* characters is based on emphasizing social identity of the body. Instead, it focuses on the character as embedded in a social structure, which includes their status and rank, achievements and corresponding personality. As a consequence, *wayang kulit* replicates the existing social situation they are embedded in, which is in this case the *kraton*, which they

establish and confirm this through enactments of palace scenes. Performing arts are means to express and promote cultural values, customs, beliefs and to

establish and confirm some dynamics of power essential to relate to the other members of the society. Thence, the importance of aesthetic canons goes beyond the mere appearance but they embed a full vision of 'the society'.



*Pictures 1,2,3: Paintings, Photographs of Royal Attire (King Wilhelm I, Kresna, Hamengkubuwana X)*

However, when compared to lifelike paintings or even photographs, as in *Pictures 1,2,3*, other sovereigns are depicted in ceremonial attire as well and are instantly identified with their social function. In what way, does the depiction of the stylized *wayang* puppet differ from lifelike depictions of kings and what is the function of attire on a *wayang* puppet? The depiction of characters in *wayang* has three main aspects; first their stylized physical appearance (which makes the puppet recognizable from afar), secondly, their attire indicating their social rank within the court. Thirdly, in certain cases the *wayang* puppets are accompanied by special attributes that belong specifically to them and is an indication of their endowments.

Firstly, depiction of individuals with attributes indicating their social status is not uncommon in portraiture. As aforementioned, lifelike portraits also incorporate attributes and attire expressing social status, therefore the most prominent difference exists specifically in the depicted physique or body. Borgatti (2008: 306) describes depicting as having: "A more generalizing aesthetic, and distinctive conventions for constructing and conveying personal identity." As Browne (1985: 31) states: "Anyone worthy of having his portrait painted was worthy of being given perfected form and features". In other words, the body of

*wayang* puppets follows specific conventions to depict what was considered perfect form and features according to the role of the character. The character of *wayang* puppets, whether they were *alus*, *gagah* or ogres, was expressed foremost in the size of the puppets and their facial features. In *wayang* these can be divided in *Buta*, *gagahan*, *katongan*, *bambangan*, *putren*, *dhagalan*, *setanan* (Sagio 2015). Their physique thus helps a quick identification of the *wayang* character and their degree of refinement. In smaller sets as well as early sets, as Cermo Sutejo states, it is possible for *dhalang* to pick their characters based on their physique.

Secondly, if the body expresses the character of the puppet, the attire of the *wayang* serves to express their social status within the palace structure, such as *raja*, *sentana*, *patih*, *pendhita*, *satriya*, *prajurit* and *punakawan*. The attire does not only include basic features specific for the medium of *wayang kulit*, but is also a reflection of actual royal attire. Sutejo mentions that *penatah* and *penyungging* started copying these conventions directly from the *kraton*, especially if they were working on *kraton* collections, but was adopted outside the *kraton* when its rules were available. However, not all attire on *wayang* puppets is directly copied from practices in the palace; there are also some specific kinds of attire which seem to follow older rules intrinsic to *wayang* as an art form. Examples of these are the *makutha* and the *praba*.

Thirdly, there is a depiction of personal attributes. These are however not mere personal belongings; the attributes need to be relevant for the narrative, in either the plot or as exposition. Borgatti argues in the case of portraiture, it can: "Celebrate an individual's achievements" (2008: 306). Specifically in *wayang*, this would include weapons or other attributes acquired through quests or battles. On the other hand, there are also personal attributes given by birth that will later have a function in the narrative. An example of these are those characters of the *pamijen* (brotherhood of Bayu') such as Bima and Hanuman, who have certain characteristics in common with the god Bathara Bayu and are depicted with *pancanaka* (long nails) and *jarik poleng*.

Attire depicted in *wayang* puppets does not merely replicate *jarik batik* in paint. The difference in material, namely hide, accounts for some changes between

actual attire and depicted attire on *wayang* puppets. Even though part of the attire can be depicted in the puppets with painting (*sungging*) *batik* motifs, the technique of *tatahan* (chiselling) also has determines the eventual form of *wayang* puppets. Especially in the period of Hamengkubuwana VII and Hamengkubuwana VIII, the *tatahan* became more refined and testify to exquisite craftsmanship. The possibilities for applying refined *tatahan* are limited in physical parts of the puppet, but in contrary can be expressed in attire, such as the *jarik*. Thence these parts of the *wayang* do not always copy the *batik* motifs, but are filled with refined *tatahan*, specifically the smaller puppets such as *bambangan* and *putren*. Secondly, as gravity or wearability do not

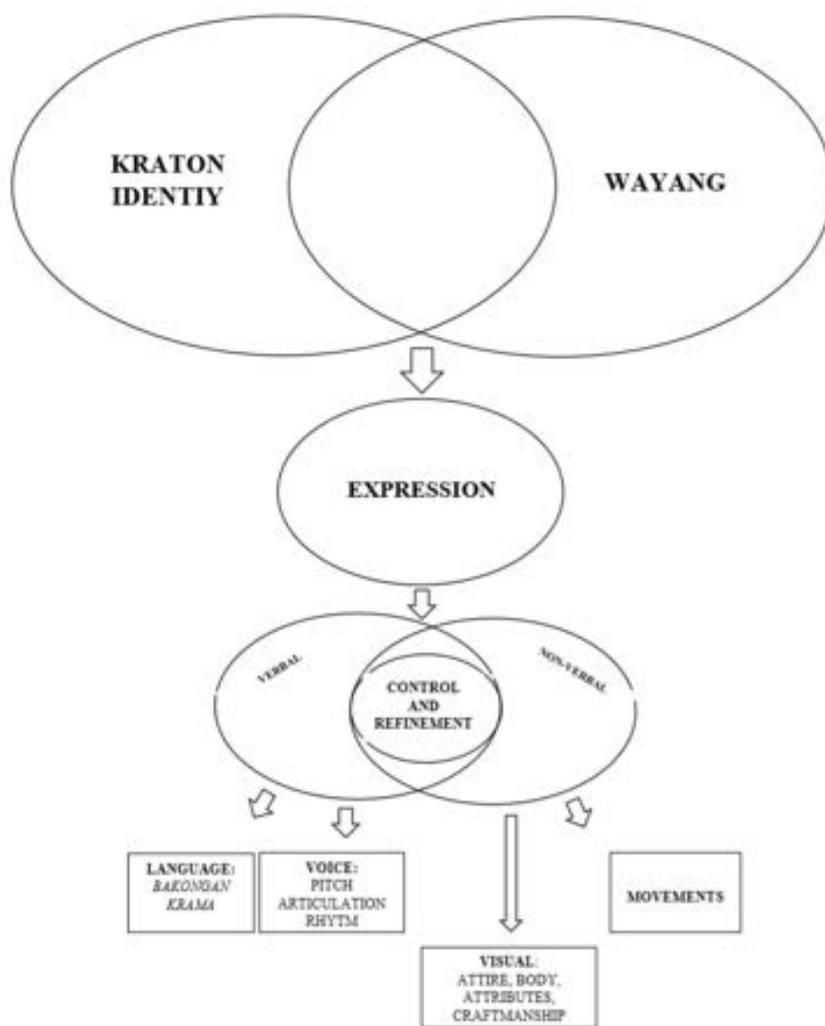
have to be considered in *wayang* puppets, it is possible for the *penatah* to depict forms which would not be possible with textiles or jewellery worn by people. This becomes especially clear in the depiction of *jarik* which have forms impossible for textile. The *jarik* is elaborately folded in the back (examples are *bokongan* or *manggaran*), balancing out the proportions of the puppets with elaborate headdresses.

As *wayang kulit* is a performance art, the visual features of *wayang* puppets are complemented, and are intrinsically connected with verbal aspects and movement as they appear in performance. The physical depiction does have consequences for the vocal qualities and movement as a *dhalang* has to embody the character (*manukma*) of the puppet. As aforementioned, characters are mainly distinguishable based on their physiognomy, thus categorized as *raksasa*, *gagahan*, *katongan* and *bambangan*. The characters are expressed in the solfege (*titi laras*) of their voice. The bigger the puppet, the lower the voice, which makes sense biologically as the pharynx and larynx of a bigger person are commonly larger and thus produce lower pitch. A lower pitch is also ascribed to character whose head a slightly tilted (*dungluk*) as opposed to the higher-pitched characters who look straight ahead (*dangah*).

However, besides the solfege based on the physiognomy and size of the puppets, characters also embody a degree of refinement through the intonation and articulation of the characters. Refinement can be expressed through control of the

vocal tract. The rhythm and tone of refined characters seems to be slower than those of more emotional characters. The attire does not have direct influence in embodying the voice or movement of the character. This serves a particular purpose; by disconnecting the voice from social status, it is possible to replicate the same hierarchy across different communities which vary in refinement, such as *raksasa* as opposed to humans, or between protagonist and antagonist groups. This is necessary as several kingdoms and court are involved in performed epics.

Applying the *Diagram 1* to the *wayang* case study, we can easily sum up what emerged from this brief treatise:



*Diagram 2: Expressing Control and Refinement through Wayang Puppets' Attire*

Concluding, the most important element is refinement. Refinement can refer to expressed behaviour and personality in characters. As Hatley describes it: "These

qualities are consonant with the Javanese aristocratic ideal of emotional quiescence within-reflected in exquisitely *alus* ("refined") outward behavior-and strict adherence to formal etiquette." A

second means to express refinement is through beautification of art forms, such as more elaborate *tatahan* and *sunggingan* (which needs extraordinary control of equipment) in fine arts or controlled vocal traits in performance. In arts, refinement thence not only refers to control of behaviour, control of the hand or vocal traits, but also creative instinct to beautify arts.

## SECOND CASE STUDY

### ***Bhūṣaṇa* of the *Abdi Dalem Sindhen* between Control and "Ornamental Quality"**

The case of *wayang* character isn't the only example of the application of verbal and non-verbal attributes (such as attire and vocal quality) to express or embody the *kraton* values through the key element of "control". As well as for *wayang* (and other courtly performing arts) we can apply the theoretical concept of embodiment (Berndtson 1960; Hughes-Freeland 2008) within court society (Elias 2006) to *sindhen* practice. Starting from attire (that we stated as the most external factor expressing status and etiquette), is it possible to analyse its connection other non-verbal and - specifically in this case - verbal ways of interactions that combine to shape the identity of the *abdi dalam* artists.

*Sindhen* (a word having various etymologies reconducting to a practice of "female solo singing") are female *gamelan* vocalists, whose practice developed in Central Javanese court centers between the 18th and 19th centuries (Sutton 1984) and consequently flourished in diverse performative arts inside and outside the palaces, becoming one of the most representative practices in the Javanese performing arts field. Although *sindhenan* appear to be a practice originated within the *kraton* context (supposedly in Surakarta and consequently in Yogyakarta, Sutton 1984) and supplemented *bedhaya* and *srimpi* dances. It has spread outside the palace walls during the 20th century, meeting with other realities and merging with various theatrical and danced genres, vocal practices and regional styles.

Nowadays, *sindhen* can be found in many performing arts - beside the court (*bedhaya* and *srimpi*, *uyon-uyon*, *wayang wong*, *wayang kulit purwa*, *wayang golek*) - across several areas of the Javanese territory: *wayang kulit* in different regional styles (from Banyumas to East Java); *gamelan* sessions (*klenengan*, *calungan* and *uyon-uyon*); *campursari* and other *seni rakyat* ("folk" or "popular" arts) like horse trance dances (*jathilan*, *ebèg*, *jaranan* etc.) and theatrical forms (*wayang orang*, *ketoprak*, *ludruk*). Hughes-Freeland, referring to the court dances, argues that the behaviour of the artists in the performances might changed accordingly, as they are: "Adjusting behaviour to circumstance" (2008: ). The same might be applied to the

vocal practice. But it's not only behavior that had to be "adjusted" to exterior circumstances. In fact, *sindhen* became not only the embodiment of the aesthetic canon (which in the Javanese art classification system could coincide with *halus* or *kasar* attribute) and a determinate model of femininity (see Cooper 2004), but also a vehicle to express a cultural and social identity.

Therefore, the function or role of the *sindhen* in different performing arts depends on the context. Their "musical" function (*ricikan*) can become more or less prominent as their "visual" function (*tontonan*) increases or decreases in importance. Of course there are many nuances within this classification but the two polarities can be represented as being on one scale, with on one side "popular arts" and, on the other side courtly arts.

Amongst the many interviews conducted with *sindhen* in the courtly centers (Yogyakarta and Surakarta) I have chosen to cite the words of to Peni Candrarini (*sindhen*, composer and vocal teacher at ISI Surakarta) as emblematic of the multifold identity of the *sindhen*:

«Our life, *gamelan* and *karawitan* is alive because there are two rival sides: the coastal region and the royal palace. Thus commoners and aristocrats or those who play the

*gamelan at the kraton. This makes the balance of life of nowadays gamelan still alive.*

*For us sindhen we only have to make a choice; where do we want to be?»<sup>1</sup>*

*(Interview of 15th May 2018).*

Thence, the different identities of the *sindhen* depend on several external factors and, viceversa, the value of a specific artistic framework can be expressed by the *sindhen* identity which acts as a medium. Again, the framework or context in which *sindhen* are involved is strictly connected with a specific identity, expressed through verbal and non-verbal modalities of interaction. Based on the previous diagrams (see *Diagram 1* and *Diagram 2*) it is possible to elaborate a second diagram specific for the *abdi dalem sindhen* or the *sindhen* who specifically rehearse and perform in the royal palace:



1 «Kehidupan kita, gamelan, karawitan itu hidup karena ada dua sisi: sisi pesisir dan sisi kraton. Sisi orang bawa dan sisi orang gamelan ningrat atau gamelan yang ada di kraton. Dan itu yang membuat balance kehidupan dan membuat gamelan sekarang tetap hidup. Dan itu tinggal pilihan kami kami atau kita sebagai pesindhen: mau menempatkan jadi kita dalam mrana mana»

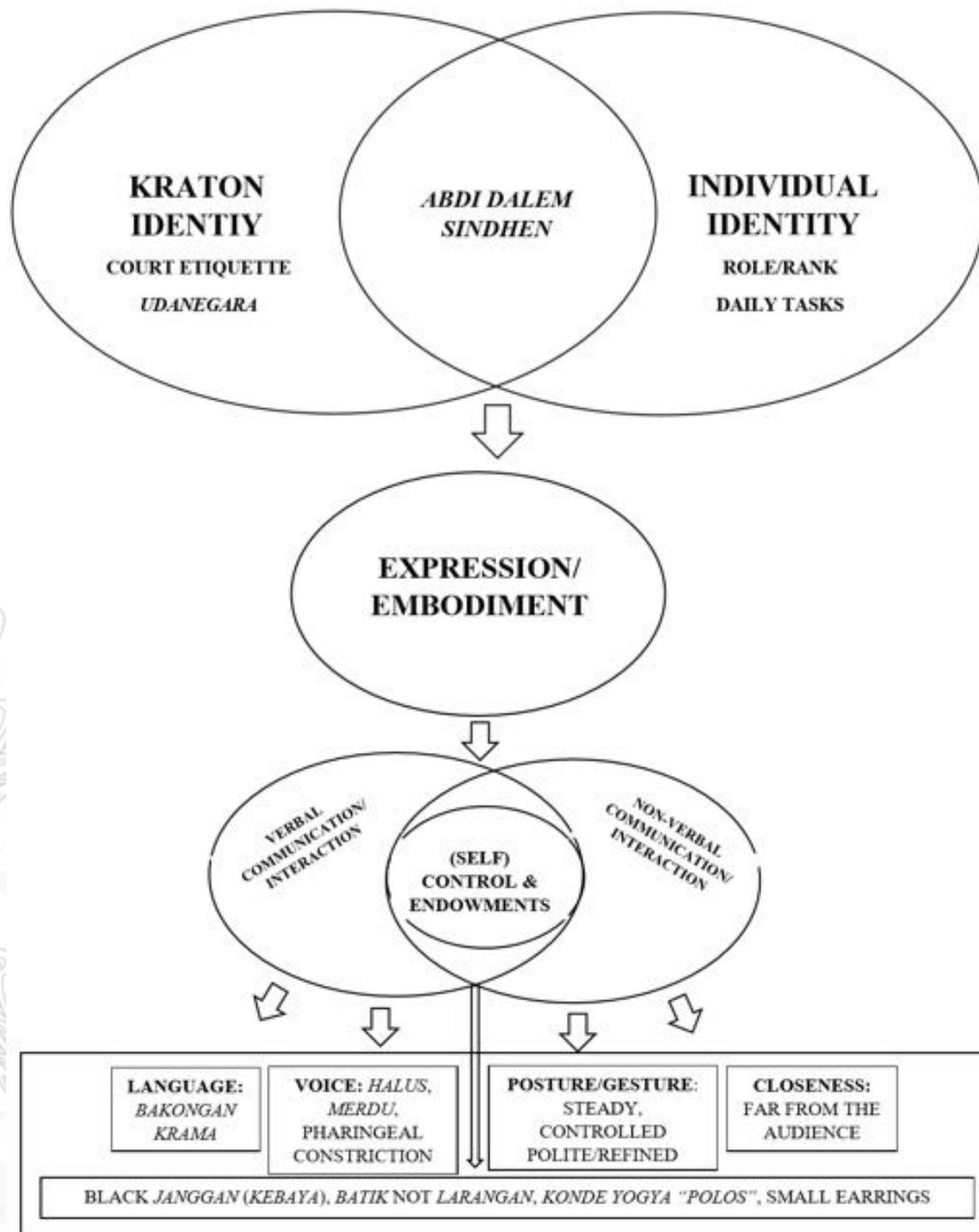


Diagram 3: Identity and Expression of Sindhen Abdi Dalem through the Attire

Again, the core of the self-expression, intertwined with *kraton* values/etiquette expression, lies in the importance of (self-) control. And again, the first factor manifesting and immediate impression of “control” is in the attire. Through the attire, not only they can directly identify in a status (*abdi dalem*), in a role (the one

of *sidhen* of royal *gamelan* ensemble) a comportamental model (*sopan santun*, “polite”) and even an aesthetic (*halus* or “refined”), but they can also “embody” the *kraton* identity (and all the expressions embedded in it) according to the strict relation between form and emotion explained by Berndtson (1960).

The attire is determinant for defining style, ethic, adherence to the feminine ideal, their belonging to a community and their relationship to the audience. Wearing *sindhén* specific costume means to behave as *sindhén* (gesture, movements, politeness), to speak as an *abdi dalem sindhén* (in *bahasa bakongan* or *krama*) and to adopt a specific modality of interaction (or non-interaction) with the audience and the other artists during the performances. Contrary to other contexts, where *sindhén* can choose their own *kebaya* and accessories - and compete with others in terms of beauty and “exterior embellishments” - in *kraton*, *sindhén* wear a *seragem* (“uniform”) which puts them visually on the same level while embodying politeness and control (thence civilization). The *seragem*, which is plain and modest, expresses *kraton* identity. But then how do they express their individual identity?

The hypothesis formulated in this paper recognizes the greatest opportunity for expression lies in their “vocal ornamentation” or *wiletan*. It has to be considered that they are limited in several aspects (dress, movements, speech), unlike other performative frameworks in court such as *wayang*, *jaranan* and other performative events outside the palace. The only way to express themselves as individuals is through *cengkok* (melodic patterns) elaboration. This way, they create “ornamental quality”, which relates to *bhūṣaṇa* (भूषण) in the Sanskrit connotation. *Kraton sindhén* or *abdi dalem sindhén* appear to be a pure musical ornamentation added to the heterophonic strata of *gamelan* music and less as a visual object. Their physical presence is de-personalised (they look all the same in their *janggan* and plain disadorn *sanggul*), all belonging to the same rank and carrying out the same role. They only become individuals when they elaborate their own vocal patterns, still strictly observing to *karawitan* norms but with a margin of creativity in the semi-improvisation.<sup>2</sup>

---

2 The technique called *sindhénan srambahan* (see Lindsay (1980), Kartomi (1985); Becker (1980; 1984; 1987); Sumarsam (1992).

On the contrary, *sindhen* performing in contexts like *wayang* or *campursari* - especially in the so called *jaman now* ("current century") - acts as "visual ornamentation" (*tontonan*) on a higher degree and their function as "musical ornamentation" is minor (they almost don't elaborate *cengkok* but sing genres like *langgam*, close to the song structure). In fact, even though the basic elements of the *sindhen* outfit remain a *kebaya*, *jarik* and *sanggul*, the *kebaya* models and *batik* patterns, together with the hairstyle can vary according to context and occasion. What specifically distinguishes the *sindhen* outfit in *wayang*, *gamelan* sessions and popular "arts" outside the *kraton* from the proper *kraton* costume is the simplicity of the textile, the absence of ornaments and specific non-prohibited *batik* patterns. Consequently, the *sindhen* do not only fit a specific role (the aforementioned "musical embellishment" other than the one of *abdi dalem*), but appear deprived of carnal sensuality and of the erotic power that she is supposed to incarnate on stage (Cooper 2004). They are not facetious and don't introduce themselves one by one as it happens on *wayang* stage. They don't stand up or *joget* like *campursari* singers. Therefore they properly embody their identity as courtiers, whose main asset is the ability to maintain (self-)control, self-restraint, inhibition, and avoid direct expressions of terrain impulses and instincts. The focus is directed not to their body but to their voice, their "endowment" is the vocal ability and their "ornamentation quality" is explicitated on the musical sphere (thence spiritual) not the physical/terrain one. Consequently, they are elevated to an higher sphere, a "refined" and "controlled" ambitus which is index of "civilization", the kind of microcosm which is enclosed between the palace walls.



Picture 4: Sindhen during a daily rehearsal session in kraton Ngayogyakarta Hadiningrat

The vocal quality itself is determined by control and constriction. This is a feature that can be true for *sindhen* in general, but which assumes a more strict direction in the case or palace *sindhen*. In the ongoing project that I am carrying out about *sindhen* vocal quality, I found interesting outcomes supporting this hypothesis.<sup>3</sup>

The control that they embody through their attire is reflected in the “control of voice quality”: the closure of epiglottis and the consequent pharynx restriction (Poedjosoedarmo 1988; Meloni 2018); the lips position that have to be not wide open (as it happens instead in other regional variants like “banyumasan”)<sup>4</sup>are two examples. We can find the “closed mouth” (*mulut salitan*) feature in *halus wayang* character as well (Sagio 2015: 133) evidencing correlation between two different art forms. *Sindhen* can be considered “human puppets” or wayang to a

<sup>3</sup> The ongoing research, entitled “A Phoniatrial Analysis of the Javanese Female Singing”, is part of a team project sponsored by La Sapienza University of Rome, in collaboration with ISI Yogyakarta. The aim is to detect some key features of the *sindhen* voice quality and vocal technique, with the help of a specialized phoniatician, in order to relate the *sindhen* vocal practice to social and historical issues strictly intertwined with Javanese cultural studies.

<sup>4</sup> For the discourse about “regional styles” see Sutton 1991.

certain extent; the *dhalang* cavorts with them and they are expected to impersonate a character, which is *halus*, polite, preferably rather submissive and iper-feminine one. Their voice reflect the character they impersonate or embody. In this sense, it can be stated that *sindhèn* are the voice of “civilization”.

As well as their voices, also their aspect never appears too outstanding or showy, but they perfectly merge among the musicians, not sparkling and shiny as they appear, for example, on a *wayang* stage. It's clear and sharp or composed (*rapi*). Again, limitation, self-restraint and control. They are part of a community in which they have a specific role, witnessed and immediately recognizable by their dress-code. If you spot a woman dressed in a black *kebaya* and a Yogyanese plain *konde*, without ornaments, walking on the burning sand of the *kraton* area in the morning hours, you can't probably say who she is but, for sure, you know what she is: she is the “voice of civilization”.

---

## REFERENCES

BERNDTSON, Arthur

(1960) “Beauty, Embodiment and Art”, in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XXI, N.1, pp. 50-61.

COOPER, Nancy I.

(2000) “Singing and Silences: Transformations of Power Through Javanese Seduction Scenarios”, in *American Ethnologist*, XXVII 3: 609-644.

ELIAS, Norbert

(2005) *Court Society*, College Dublin Pr.

ERRINGTON, Joseph J.

(1984) “Self and Self-Conduct among the Javanese ‘priyayi’ Elite”, in *American Ethnologist*, vol. 11 n. 2, pp. 275-290.

GEERTZ, Clifford

(1973) *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, USA.

HATLEY, Barbara

(1971) “Wayang and Ludruk: Polarities in Java”, in *Theatre in Asia*, Vol. 15 n. 2, pp. 88-101.

HUGHES-FREELAND, Felicia

(2008) *Embodied Communities. Dance Traditions and Change in Java*, Berghahn Books, New York-Oxford.

MELONI, Ilaria

(2018) "La Voce Cantata in una Prospettiva Interculturale, uno Sguardo da Giava", in *Au prisme de la voix. Hommage à Pierre Léon*, edited by Enrica Galazzi and Laura Santone, DoRiF Università, Roma.

PODJOSOEDARMO, Gloria R.

(1988) "A Phonetic Description of Voice Quality in Javanese Traditional Female Vocalists", in *Asian Music*, XIX 2: 93-126.

SAGIO and SAMUGI Ir.

(2015) *Wayang Kulit Gagrag Ngayogyakarta. Morfologi, Tatahan, Sunggingan dan Teknik Pembuatannya*, Yogyakarta.

SUTTON, Anderson R.

(1984) "Who is the Pesindhen? Notes on the Female Singing Tradition in Java", in *Indonesia*, XXXVII: 119-133.

(1991) *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*, Cambridge University Press, Cambridge.

## Busana *Wayang Wong*; Perubahan Visual Culture Di Awal Abad Ke-20

Revianto Budi Santosa

**K**ebudayaan memiliki perwujudan-perwujudan figuratifnya yang memungkinkan kita untuk menciptakan lambang, mengungkapkan gagasan dan mengembangkan langgam. Gambar ilustrasi, ukiran pada sarung keris, arsitektur monumen, dan beraneka busana adalah di antara budaya material yang memiliki wujud figuratif yang secara keseluruhan membentuk *visual culture* atau budaya visual. Visual culture dipahami sebagai dominasi wujud-wujud terutama yang bersifat figuratif terhadap ungkapan-ungkapan verbal tekstual (Homer, 1998).

Mengkaji berbagai bentuk budaya bendawi di Jawa sebelum abad ke-20, Behrend (2005) berargumen bahwa representasi figuratif di dalamnya sangat didominasi oleh sosok ikonik yang kuat yakni wayang. Dari relief candi di puncak bukit, ukiran kayu bersahaja di desa pesisir, jimat yang menjadi pusaka dan perangkat upacara, atau bahkan corat-coret di sela naskah beraksara Arab pegon, sosok manusia tidak pernah ditampilkan secara naturalistik melainkan berupa wayang yang berupa boneka pipih dengan postur dan busana yang khas. Figur wayang ini bahkan menjadi “cetakan” untuk sosok dan kepribadian manusia.

Dominasi figur wayang ini juga dijumpai tak terkecuali di wilayah kultural Yogyakarta. Di sini dijumpai keris dengan bentuk tokoh “semar”, kain batik bergambar tokoh “basudewa”, keris dengan sarung berukir “garuda”, atau tokoh “kamajaya” yang tampil pada ukiran di kulit kelapa gading sebagai kelengkapan mitoni maupun dalam lambang-lambang “pawukon” atau perhitungan penanggalan Jawa yang bersiklus 210 hari.

Terdapat fenomena menarik di Kraton Yogyakarta, yakni dengan popularitas figur wayang ini justru pentas wayang wong atau wayang orang pada mulanya tidak menggunakan busana sebagaimana lazim dijumpai pada figur wayang kulit.

Orang Jawa kebanyakan yang melihat boneka wayang berperawakan kecil wajah menunduk dengan rambut yang disanggul seperti bulan sabit (*gelung supit urang*) dengan mudah akan menyebutnya sebagai “Arjuna” atau satria Pandawa yang ketiga sedangkan kalau sanggulnya berbentuk bulat (*gelung keling*) maka mereka menyebutnya sebagai “Puntadewa” atau satria Pandawa tertua. Ikonografi ini sangat populer sehingga memungkinkan penonton awam untuk mengidentifikasi masing masing tokoh dan memahami alur cerita yang disajikan.

Wayang wong hingga masa awal pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VII (1877-1921) tampil dengan ragam busana yang sangat umum. Hanya ada tiga jenis hiasan kepala yang membedakan tokoh yang satu dengan yang lain, yakni songkok, dhestar tepen dan udheng gilig. Songkok dikenakan oleh para raja, dhestar tepen oleh para satria, sedangkan udheng gilig oleh raksasa. Busana yang general ini menjadikan sejumlah tokoh tampak identik. Dalam pentas pertama masa Sultan Hamengku Buwana I misalnya, yang menyajikan cerita Gandawardaya, maka empat tokoh utama, Gandawardaya, Gandakusuma, Arjuna dan Karna akan tampil dengan busana yang sama, yakni dhestar tepen.

Pengembangan busana wayang dengan merujuk pada ikonografi wayang kulit mulai dirintis pada masa akhir HB VII dan terwujud pada masa HB VIII (1921-1939). Dengan cepat, busana yang lebih memudahkan identifikasi tokoh wayang ini diposisikan sebagai rumusan klasik pementasan wayang. Sebagian besar upaya ini terlaksana berkat kreativitas KRT Jayadipura yang dikenal sebagai seniman multi-talenta dengan perhatian khusus pada budaya visual. Dalam ranah visual, Jayadipura merancang busana wayang dan properti pendukungnya, membuat karya ilustrasi kisah wayang, serta merancang sejumlah bangunan penting di Kraton.

Setelah mendapatkan figur ikonografisnya yang baru namun merujuk pada pola kuno wayang kulit, penyajian wayang wong dengan busana lama yang sederhana menjadi tak relevan lagi. Bahkan pada pentas untuk menampilkan kembali skenario lama, busana tersebut tak diterapkan. Dalam pentas wayang wong dengan lakon Gandawardaya pada tanggal 4-6 November 2019 yang ditujukan untuk menyajikan ulang pementasan masa HB I, semua pemain memakai busana “gaya baru” yang sejak awal abad ke-20 telah menjadi bagian dari atribut klasik wayang wong.

Selain prakarsa Sultan dan kreativitas individual Jayadipura, perubahan ini terjadi dalam suatu latar belakan sosio-kultural yang juga sedang bergerak. Tulisan ini berupaya untuk memahami perubahan secara mendasar busana wayang orang dengan memosisikannya sebagai bagian dari budaya visual yang berkembang dan makin mendominasi saat itu.

### **Akar-akar budaya visual di Yogyakarta**

Masyarakat seni di Yogyakarta memiliki kecenderungan yang kuat untuk memperkaya ungkapan budaya secara visual. Relief-relief candi yang dibangun di dataran tinggi Shiwa dan hamparan Prambanan adalah di antara ekspresi awal budaya visual ini. Wayang beber lakon Kiai Remeng Mangunjaya di Gunung Kidul, dan berbagai genre wayang lainnya tersebar meluas. Mengkaji ragam manuskrip, Behrend menengarai merebaknya wadana gapura atau wadana candi rengga yakni hiasan tepian naskah yang dibentuk serupa gapura atau candi hanya di wilayah Yogyakarta. Ranah ini juga kaya dengan naskah berilustrasi, seperti Serat Baratayuda Babon dari Kadipaten Pakulaman, Serat Kangjeng Kiai Baratayuda dari Kasultanan Yogyakarta dan Serat Damarwulan dari wilayah perdesaan.

### **Perubahan jelang Era Modern**

Awal abad ke-20 adalah momentum perubahan budaya secara meluas. Pergeseran basis ekonomi menuju kapitalisme global menjadikan sendi-sendi kehidupan masyarakat sebagaimana terungkap dalam budaya berubah secara komprehensif. Dalam interaksi global tersebut, Kraton bukanlah lembaga dan komunitas yang tertutup melainkan justru menjadi garda depan dalam menjalin hubungan, bernegosiasi dan mengembangkan adaptasi budaya.

Wayang wong, menjadi ungkapan ritualistik kerajaan sebagaimana ditekankan oleh Soedarsono (1984) tapi juga sarana menjalin hubungan interkultural dengan kalangan Eropa yang jumlahnya kian banyak setelah kebijakan liberalisasi ekonomi pada peralihan menuju abad ke-20.

### **Perluasan jumlah dan kalangan audiens**

Claire Holt (1967), ahli sejarah seni Indonesia yang hadir dalam pementasan di masa HB VIII, mencatat tentang kedudukan terhormat para tamu Eropa. Mereka duduk di sekitar Sultan dan kehadiran mereka diseling dengan perjamuan makan siang di Bangsal Manis. Tamu Eropa yang familiar dengan opera dan terutama kabaret yang disaksikan sambil bersantap.

Tetamu kehormatan ini tak terlalu akrab dengan deskripsi verbal untuk memaparkan tokoh yang tampil di atas panggung. Mereka memerlukan penyajian yang mudah dipahami dan dinikmati. Bukan hanya perbedaan busana tokoh, tapi warna-warni busana wayang wong baru ini juga lebih menghibur. Dengan demikian dimensi hiburan yang memikat makin dipentingkan mengingat panjangnya durasi pentas wayang. Lindsay (1991) menggaris bawahi tentang pergeseran pentas wayang wong Kraton dari dimensi verbal menjadi dimensi visual. Hughse-Freeland (2010) menyinggung tentang rujukan pentas Eropa dalam pengembangan busana pentas di Kraton Yogyakarta.

Lakon Suciptahening Mintaraga yang disajikan pada pentas wayang wong di Kraton tahun 1937 ditujukan untuk memeringati pernikahan Putri Juliana dan Pangeran Bernhard memberikan perluasan audiens yang jauh melampaui yang hadir saat itu. Aristokrat Belanda yang tak pernah berkunjung ke negeri jajahan mereka sekarang dibayangkan menjadi penonton utama yang hadir di tengah pentas. Pada saat yang hampir sama, Gusti Nurul, putri Mangkunagara VII dan cucu HB VII, tampil menari tunggal di Belanda untuk merayakan momen yang sama.

### **Representasi fotografis**

Representasi fotografis memungkinkan pentas wayang wong mendapatkan jangkauan penonton yang jauh lebih luas dan lebih banyak ketimbang yang dapat hadir di halaman Bangsal Kencana tempat pementasan tersebut

dilaksanakan. Akan tetapi, teknik ini menjadikan pentas yang semula meliputi dimensi gerak, vokal, auditif dan verbal menjadi sebatas visual.

Karakteristik fotografi ini menuntut kejelasan penampilan tokoh dan adegan. Busana yang memungkinkan identifikasi visual secara lebih mudah menjadi pilihan yang tepat. Karya-karya Kassian Cephas, fotografer yang mendokumentasikan pentas pada masa HB VII, menunjukkan bahwa adegan jejer Ngastina dalam pentas kisah Jaya Semadi tahun 1884 lebih mirip pisowanan Garebeg pada tahun 1888 yang juga didokumentasikannya dengan para ningrat berpakaian kebesaran yang mirip satu sama lain ketimbang adegan wayang sesudah busana baru dikenakan.

Keserupaan ini memicu keinginan untuk menegaskan perbedaan penampilan visual antar tokoh, yang melalui representasi fotografis akan dikenali tanpa bantuan narasi dari pemaos kandha dan ragam gerak tari yang membedakan masing-masing karakter.

### **Garuda: Hyper-classicism**

Fenomena adegan dan busana yang menarik terjadi pada tokoh raja burung atau garuda. Dengan sosok besar, berbentuk unik dengan warna-warni yang mencolok, garuda tampil sebagai figur memikat perhatian secara instan. Meskipun dalam repertoar wayang, garuda mengambil peran minor kecuali pada sebagian babak Ramayana, dalam pentas wayang wong busana baru, garuda tampil sangat sering. Para putri dari Amarta maupun negeri seberang seperti Srikandi dan Suradewati, dengan perkasa naik garuda dalam peperangan yang megah.

Garuda dijadikan pemanis pementasan yang menunjukkan bahwa dimensi budaya visual dalam wayang wong bukan hanya mensubstitusi narasi verbal yang semula mendominasi, tapi bahkan membentuk narasi visual baru yang semula tak ada. Dalam kisah klasik, raja burung ini adalah tunggangan dewa Wisnu, dalam tampilan baru ini garuda menjadi elemen hiper-klasik yang tampil otonom menjadi tunggangan siapa saja tanpa harus emrujuk sesumber klasiknya. Bahkan Wisnu dan para awataranya tak pernah ditampilkan dengan menunggang garuda dalam wayang wong.

## **Busana Wayang Wong dan pergeseran paradigma budaya visual**

Menikmati Serat Baratayuda yang dipusakakan di Kraton Yogyakarta dengan lebih dari seratus ilustrasi memikatnya, kita dapat menengarai akar budaya visual di Kraton Yogyakarta. Budaya visual wayang yang semula berupa pementasan boneka kulit pipih diterjemahkan di atas kertas dengan gubahan verbal yang tampil bersamaan dalam lembaran yang sama. Pada masa yang hampir sama, gambaran tersebut diterjemahkan di atas panggung dengan para penari sebagai pengganti boneka wayangnya.

Dimensi ritualistik wayang wong di Kraton menjadikan pementasan lebih mirip upacara kerajaan ketimbang gambaran pentas wayang kulit. Pengayaan aspek hiburan menjadikan penampilan seperti wayang kulit menjadi penting, bahkan dapat memiliki landasan gubahan estesisnya sendiri seperti burung garuda yang tidak bergantung pada kedudukan dalam kisah lama.

Wayang wong dengan busana seperti wayang kulit dengan demikian adalah baru sekaligus lama yang menjadikan pentas ini makin kaya.

---

### **Daftar Pustaka**

Behrend, T. E. (2005) "Frontispiece Architecture in Ngayogyakarta: Notes on Structure and Sources" *Archipel*, Volume I. pp. 39-60.

Holt, Claire (1967) *Arts in Indonesia: Continuity and Changes*. Ithaca: Cornell University Press.

Hughes-Freeland, F. (2008) *Komunitas yang Mewujud: Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Lindsay, J. (1991) *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah studi tentang seni pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Soedarsono, RM (1984) *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.



## **SESI 4: Sosial Budaya**

Simposium Internasional Busana dan Peradaban di Keraton Yogyakarta

# Sesi IV: Sosial Budaya

## Pemakalah dan Moderator

Moderator



Pemakalah

### **Dr. Maryono, MA/RW. Widyarumeksa Budaya (Staf pengajar ISI Yogyakarta)**

Abdi Dalem sekaligus staff pengajar di Jurusan Tari, Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Bersama dengan ISI Yogyakarta beliau terlibat dalam residensi kesenian untuk berkolaborasi bersama seniman Inggris mempersiapkan pertunjukan gamelan di Dublin dan London. Bersama KHP. Kridhomardowo, Keraton Yogyakarta, terlibat dalam misi kebudayaan ke Dubai dan Amerika Serikat.



### **Jiri Jakl, Ph.D (Heidelberg University, Germany)**

Lulusan Universitas Leiden dan Queensland, akademisi di Institute of Anthropology, Heidelberg, Jerman. Dia telah menerbitkan karya-karya tentang studi Jawa, khususnya tentang makanan dan tekstil berdasarkan naskah kuno.

### **Retno Purwandari, S.S, M.A. (Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta)**

Pemerhati linguistik, dosen Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta. Kelahiran Bantul, beliau menempuh pendidikan S1 jurusan Linguistik Fakultas Sastra Indonesia Universitas Gadjah Mada, dan melanjutkan S2 di bidang dan kampus yang sama.



### **Dr. Muhammad Sungaidi, MA. (UIN Syarif Hidayatullah, Jakarta)**

Dosen di UIN Syarif Hidayatullah Jakarta ini menempuh pendidikan S1 di IAIN Sunan Kalijaga Yogyakarta. Setelah menyelesaikan S2 di Universitas Muhammadiyah Jakarta, beliau menyelesaikan S3 di SPS UIN Syarif Hidayatullah

### **Dr. Ir. Indra Tjahyani, S.S, MLA, MMSI (Dosen & Pemerhati batik, Jakarta)**

Meraih gelar PhD di bidang Environmental Design (Culture Heritage) dari University of Canberra. Beliau menempuh pendidikan Master of Landscape Design Melbourne University dan Master of Management Information System di Universitas Budi Luhur



# Royal Attire in the Course of Time: From Hindu-Buddhist Kingdoms, through Kartasura, to Modern Yogyakarta

Jiri Jakl

Heidelberg University

To understand the full richness of the Javanese royal dress we must come back to the 8th and 9th century CE, to the fertile plains of Kedu in Central Java, where the prosperous Mataram kingdom established a long tradition of the Javanese kingship. Though we have a number of literary and visual sources to study the court dress, dressing practices of pre-Islamic Java still remain relatively poorly understood. Nowhere in Old Javanese literature we have a full, satisfying description of a royal dress of the king or queen; it is only in the *Deśawarnana*, a famous kakawin composed in 1365 CE by Mpu Prapañca, that we are privileged to have a brief description of a royal dress of Hayam Wuruk, who reigned between 1350 and 1389 CE. This lack of direct descriptions of Javanese royal dress is remedied by a rich corpus of Old Javanese court poetry, texts composed between the 9th and 15th century CE, which depict what can be called a 'hyper-reality' of pre-Islamic Javanese society. We are lucky to have a number of vignettes with detailed descriptions of a dress of epic male heroes and female heroines. The five Pāndawa brothers, for example, were considered in ancient Java to be mythical ancestors of Javanese royalty, and the dress they are said to wear is clearly based on the fashion current in the ancient Mataram and Kadiri kingdoms.

So we learn that kings wore very fine *kampuh* wrap-up lower garment, made from *lungsir*, a silk fabric imported from India or China. The *kampuh* was sometimes secured by a belt, called *hambalang* or *kəndhit* in Old Javanese, which was made from gold and silver segments for the kings and other high-ranking persons, and from base metals for soldiers. Royal women wore two layers of lower garment: the first layer consisted of *siñjang*, typically made of *randi* silk or very fine cotton, and an outer layer consisted of a wrap-up *tapih*, which was

made either from fine cotton, or – for special occasions of court ceremony and ritual – from very fine, almost paper-like, bark-cloth. Most exquisite tapih was decorated by gold leaves or painted by gold-paint; in the *Bhomāntaka* (21.2), for example, we hear about ‘the silk tapih painted in gold’ (*tapih randi tinulis ing mas*). As for the *daluwang*, in modern times we associate the beaten bark cloth mostly with the paper-like material used in *pesantren*, but in the past Javanese craftsmen were famous for making *daluwang* bark-cloth that came in an array of qualities, from the rough material used by hermits and ascetics, to very fine bark-cloth, called *dukūla*, which was used for the court ritual.

The use of textiles and dress has always been regulated in the court environment, and the dress worn by Javanese rulers, kings and queens, has always been special. At the court, and in pre-modern Java also among the village communities, the use of certain textiles, textile patterns and colour combinations was a distinct privilege awarded directly by the ruler or by one of his high-ranking officials. Old Javanese *Nawanatya*, a prose text of court etiquette composed in the late 14th century, informs us that one of the four highest Majapahit officials, called *Dəmung*, was responsible for the court dress-code. In the same text we also learn that *Dəmung* himself ‘may wear any attire and none shall forbid him’. There is, however, little evidence that dress regulation was associated with *Dəmung* prior to 1294 CE (Robson 1979: 302), and other officials, such as *tirip* in the Kadiri period, were entrusted with the supervision of the court dress-code. A number of passages in *kakawins* suggest that Old Javanese term for the court dress was *dadar*. Interestingly, *dadar* was distributed to courtiers, soldiers, and other court-based persons before important dates of the Javanese Hindu-Buddhist calendar. Particularly important was a provision of new dress at the month of *Kapat* (mid-September to October), which carried similar ritual associations as the month of *Kārttika* in India. At the onset of this month, the royal court regularly departed for a so-called ‘pleasure-trip’, visiting first the seacoast and then a number of sanctuaries in the mountains, where the royal couple worshipped *Kāma*, the god of love, and *Ratih*, his wife. A passage in *Bhomāntaka* (55.4), an anonymous *kakawin* composed in the late 12th century, and another passage in *Sumanasāntaka* (141.16), a *kakawin* composed around 1200 CE by Mpu Monaguna, suggest that painted, and, most importantly,

batiked textiles were freshly made by court ladies for members of the royal court before their departure for this regular outing.

Another important source of our knowledge about the Javanese royal dress before 1500 CE are visual depictions of 'virtual textiles' and dress the stone and bronze statuary that have been expertly analysed by Sandra Sardjono in her speech. Here I would like to briefly discuss the so-called 'portrait statues', Since the studies of Moens (1919), a number of statues depicting royal figures have been considered to be portrait statues of deceased kings and queens. The statues were always adorned with a crown, even though their paraphernalia are safely rooted in the Śaiwa or Waiśnawa iconography. Stutterheim (1923) compared their closed eyes and stiff appearance to those of mummies. Furthermore, Stutterheim has connected the lotus flower without stem they often hold in one hand with the *puspaśarīra* effigy of a liberated body, mentioned in *Deśawarnana* 67.2-3. The snail, which sometimes emerges from the conch-shell carried by Visnuite images, was thought to be another symbol of a liberated soul (Stutterheim 1931: 5). Slametmuljana (1976: plate 4) has identified the statue of Ganesa originating from Candi Singasari as a portrait statue of Gajah Mada, and Yamin (1986: plate 1) has associated the famous terracotta head as the portrait of Gajah Mada. After critical remarks by Bosch (1954), Klokke (1994) has refuted the view that the statues can be interpreted as realistic portraits of Javanese kings and queens. Arguing for the concept of 'spiritual portrait', Klokke (1994: 183) has accepted the notion that 'a large number of the portrait statues are connected with deified kings and queens': the iconography of the statues 'suits the images of kings and queens who were deified after death' (Klokke 1994: 191). In my view, 'virtual textiles' and dress worn by these royal figures marks and eases their transformation from the condition of human mortals to divine beings: textile patterns are carefully selected to identify the effigy as the second, sublime body to tap into the transformative power of human death. Important for our discussion here, the virtual dress certainly reflects the textiles and other elements of dress worn by the Javanese royalty before 1500 CE.

In her important study on the figure of Panji, Kieven (2013: 54) has discussed the dress of royal and princely figures depicted on East Javanese temple reliefs,

especially at Candi Jago and Candi Panataran. Kieven has noted that the royal figures are characterized by the 'elaborate and rich clothing, jewellery, and hairdo'.

Kieven (2013: 54) observes that while major heroes of Old Javanese epics are shown with the wayang-style, crab-claw-like *supit urang* headdress

Princely figures of Middle Javanese *kidung* literature, such as Panji and other *kidung* heroes of wayang and Middle Javanese literature wear caps. Typically, Panji would wear a long *kain* with a waistband, along with a cap-like headgear. Almost invariably, high-standing figures would also wear one or two bracelets, ornaments around the upper arms, and anklets. Large, round earrings are also worn by both male and female figures.

Royal females differ from their maid servants by wearing more jewellery, and more elaborate garments. Importantly, their breasts are covered by a *kemben*. Kieven (2013: 55) notes that 'Royal females as well as their maid servants often wear a second cloth beneath the outer one'. Generally, the older and more distinguished the woman, the more 'tamed' is the hair.

Important changes in the Javanese royal dress occurred with the introduction of Islam. It is important to note, however, that most dress elements typically associated with Islam were already known and worn by some social and religious groups in Java long before the introduction of Islam. Jackets, known in Old Javanese as *siping-siping*, and covering the upper part of male torso were known by the 9th century, when they were worn by warriors and by ritual specialists during the *sīma* ceremony. Veils covering the head of females were also known and used already in the Kadiri period in the 12th century: veils, called *kudung* in Old Javanese, are mentioned in the *Bhomāntaka* (25.4), and the *Krsnāyana* (21.7). Another article of dress typically associated with Islam, trousers, were also known already in pre-Islamic period. Trousers, called *calana* in Old Javanese, are first mentioned in the *Kakawin Rāmāyana*. What has changed with the introduction of Islam, was the symbolic and ritual meaning of elements of the dress, including of course the royal dress. In stanza 19 of *Suluk Garwa Kancana*, a text that can be traced to the rule of Sultan Agung, hence to

the first half of the 17th century, we find an interesting description of a royal garb, presented as part of a Sufi metaphor of the kingship:

*When you are consecrated as king, don your royal garb:*

*let khak (Reality) serve as your crown,*

*with tarekat (the mystical way) as its crest-jewel.*

*Struggle constantly, let sarengat (the law) serve as your lower garment.*

*This is the end of Garwa Kancana.*

By the early 18th century, with the increasing encroachment of the VOC company on Javanese economy and politics, elements of European style clothing were adopted by a growing segment of the Javanese society, especially aristocratic elites and some Javanese Christians, too. It is in the first quarter of the 18th century that the influences of European dress on the Javanese court attire became more prominent. Let me quote from a Dutch report on the dress of Pakubuwana II used during on September 16, 1739, when the king and his court departed on a three-week pleasure trip: 'He departed wearing Dutch garb of black velvet with gold braid, white leather gloves, hose and shoes, with a walking stick in hand. On his head wore 'a Malay cap with a massive golden crown'' (Ricklefs 1998: 232-33). It is reasonable to presume that this was the golden crown of Majapahit. Even though European dress became slowly more prominent, Javanese kings used for ritual occasions pusaka dress items. Pakubuwana II used the pusaka jacket Kyai Gundhil during a tiger-buffalo fight on September 28, 1737. But the Babad Sangkala informs us that 'he did so only briefly and only in the presence of Tumenggung Wiraraja, obviously to impress the man and to explore 'the spiritual power of the pusakas, now returned to the kraton after the absence of 32 years', as noted by Ricklefs (1998: 208).

The garb of royal females has undergone less substantial changes during its history from the Hindu-Buddhist kingdoms of Central and East Java, through

the Demak and Kartasura periods, to modern times. Already in pre-Islamic times, queens and princesses wore a layered wrap-up dress, characterized by the use of superfine, sometimes translucent material, such as *cawəli*. In Old Javanese, it is attested as *cawəli*, *cawli*, *cangwli*, and *cawəni* (Zoetmulder 1982: 317). In modern language, we encounter *caweni*, usually glossed as ‘a kind of white muslin’. The word also occurs as Balinese *caweli*, Sundanese *cawening*, and classical Malay *cuani*. Ultimately, all these forms go back to the toponym Chaul, which obtained the suffix *-i* to designate ‘something from Chaul’. This port city in present-day Maharashtra in India exported in the past the most fine quality of cotton cloth: the most exquisite of these fine cottons were reportedly so thin that they could have been passed through a finger ring (Ramaswamy 1985: 64). The finest grade of *cawəli* mentioned in Old Javanese kakawins consisted of the so-called ‘misty *cawəli*’ (*cawəli kukus*). It is tempting to speculate that these were the top-class Indian muslins sold in restricted quantities to Javanese royal and princely courts. This exquisite fabric features metaphorically in a paean on the beauty of the mountains in Old Javanese *Sumanasāntaka* (50.15):

*lāwan megha marantayan tura-turahnya sinirir ing angin pəgat-pəgat*

*mingsor minduhur anglayang kadi dinəmtwan aṅawəli kukus carik-carik*

*himpər siṅjang ing apsarī kasarakat ri laris ika sake pamaṅcangan*

*The clouds are in trails, their remains blown gently by the wind,*

*Rising and falling, they float across the sky, as if wafted by the wind, they resemble misty*

*cawəli in tatters;*

*They are like the underwear gown of divine nymphs left lying carelessly as they flee from the place of seduction.*

---

## BIBLIOGRAPHY

Klokke, Marijke. 1993. 'Zes Oostjavaanse paren', *Aziatische Kunst* 23(4): 2-9.

Klokke, Marijke. 1994. 'The so-called portrait statues', in: Marijke Klokke and Pauline Lunsingh Scheurleer (eds), *Ancient Indonesian Sculpture*. Leiden: KITLV Press, pp. 178-201.

Klokke, Marijke. 1998. 'Deified Couples and Meditation: On the Iconography of the So-Called Portrait Statues in Ancient Javanese Art', in: Pierre-Yves Manguin (ed.), *Southeast Asian Archaeology 1994. Proceedings of the Fifth International Conference of the European Association of Southeast Asian Archaeologists, Paris 24-28 October 1994*. University of Hull: Centre for Southeast Asian Studies 1998, vol. II: 171-79.

Moens, J.L. 1919. 'Hindu-Javaansche portreetbeelden: ÇaiwapratiStā en BoddhapratiStā', *Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde* 58: 493-527.

Pigeaud, Th.G.Th. 1960-1963. *Java in the 14th century: A study in cultural history: The Nāgarakertāgama by Rakawi Prapañca of Majapahit, 1365 A.D.* The Hague: Nijhoff. 5 vols.

Slametmuljana. 1976. *A story of Majapahit*. Singapore: Singapore University Press.

# Mengungkap Arti Penting Nama bagi Masyarakat Jawa melalui Penamaan Batik Semen Yogyakarta

Retno Purwandari, S.S, M.A.

## Abstract

**C**ontrary to a famous Shakespeare's saying 'What's in a name?', questioning a name is fascinating. Naming system is influenced by the features of the language in which it is produced. Because languages are arbitrary, names are arbitrary too. However, as a language keep information about its' speakers, names also hold information about both the entities to which they are attached to and the community who create them. Studying names means studying the culture of their creators, the language speakers. In Indonesia, Javanese is an interesting language to be examined due to its' big number of speakers. It is not only spoken in Java island but also in other islands of the archipelago in line with the spread of Javanese people. It is also challenging for Javanese is a language with complicated system. Javanese people display a very complex system if naming. They even give different names for the same animal, thing, etc. based on some consideration such as size, taste, age, and so on.

The same complex system of naming is also found in the naming of batik. Batik names are closely related to the visual appearance of the patterns. Javanese people will have a particular mental picture when they hear a certain batik name such as Parang, Sido Mukti, or Sido Luhur. This research focuses on answering a question whether or not visual design is the only consideration in naming a batik pattern. Batik Semen of Yogyakarta was chosen to be the object of study since it displayed various motifs depicting the whole universe. Semantic and ethnolinguistic approaches were applied to uncover the visual codes contained in batik Semen in order to reveal the Javanese people's belief system. The result of the study were the lingual forms used in pattern names of batik Semen, classifications of batik Semen patterns, lexical and symbolic meanings, factors influencing the naming, and points of view used by Javanese in naming batik Semen.

**Keywords:** naming, Yogyakarta Semen batik patterns, linguistic, ethnolinguistic, Javanese community

## Pendahuluan

Nama merupakan salah satu produk dari bahasa yang sifatnya arbitrer, sejalan dengan sifat bahasa yang juga arbitrer. Artinya, penutur bahasa pemilik nama memiliki kebebasan menamai sesuatu, asalkan ada kesepakatan antara penuturnya. Nama di sini sangat kompleks, apakah merujuk pada nama seseorang, nama binatang, nama tumbuhan, nama benda, nama aktivitas, nama peristiwa, nama kota, atau nama apapun yang tentunya terlalu banyak jika disebutkan satu per satu. Sebagai contoh, penutur bahasa Sunda menamai buah pepaya dengan sebutan *gedang*, sedangkan penutur bahasa Jawa mengatakan bahwa *gedhang* dipakai untuk menyebut pisang bukan pepaya. Hal ini tidak perlu diperdebatkan karena bahasa bersifat arbitrer, manasuka, asal ada kesepakatan dari penuturnya. Menariknya, apa yang melatarbelakangi kesepakatan menentukan nama. Jawaban pertanyaan tersebut menjadi misteri dari sebuah nama yang mampu mendeskripsikan segala hal yang berkaitan dengan penutur bahasa tersebut sebagai pelaku penamaan.

Hal itu tentu saja bertentangan dengan pernyataan “Apalah arti sebuah nama”. Nama memiliki makna penting. Bagaimana seorang keluarga harus berdiskusi untuk menentukan nama dari keturunannya, sehingga si empunya nama ketika ingin mengetahui arti dari namanya harus menanyakan kepada orang tua atau keluarga sebagai pelaku penamaan. Dari penamaan seseorang bisa diketahui apa yang diinginkan dari orang tua terhadap nama yang diberikan ke anaknya. Sebagian besar mengacu kepada doa dan harapan baik untuk anak di kemudian kelak. Dapat dipahami bahwa pola pikir dan karakter pelaku penamaan bisa diketahui dari nama yang diciptakannya. Dari nama, kita bisa mengetahui apa, siapa, dan bagaimana sesuatu yang diberi nama tersebut. Dari penamaan, kita bisa mengetahui banyak hal berkaitan dengan penutur bahasa pemilik nama tersebut.

Bahasa mampu mengungkap kebudayaan penuturnya. Konon, sistem bahasa menggambarkan karakter penutur bahasa tersebut. Salah satu bahasa yang menarik untuk ditelaah ialah bahasa Jawa, salah satu bahasa yang tersebar luas penggunaannya di seluruh Nusantara, sejalan dengan penyebaran penduduknya. Sistem bahasanya kompleks, terlihat pula dalam memanfaatkan

penamaan dalam kehidupan sehari-hari. Nama begitu penting untuk masyarakat Jawa, bahkan ukuran, varian dari jenis yang sama, rasa, atau pertimbangan lain membedakan penyebutan sebuah nama, seperti penamaan bunga dan penamaan anak binatang. Binatang yang berbeda akan memiliki nama anak yang berbeda, seperti *cindhil*, anak tikus; *bledug*, anak gajah; *pedhet*, anak sapi; atau *piyik*, anak dara. Oleh sebab itu, banyak istilah Jawa yang sulit diterjemahkan ke dalam bahasa lain.

Hal yang menarik perhatian ialah penamaan batik, salah satu seni tradisi karya seni rupa dengan latar belakang sejarah dan budaya yang kuat dalam perkembangan kebudayaan bangsa Indonesia. Sebagai benda peninggalan (warisan) leluhur / nenek moyang, batik sarat dengan nilai-nilai tradisi, nilai-nilai filosofis yang mencerminkan budaya bangsa adiluhung. Menurut karakter polanya, batik Jawa dibedakan menjadi dua kelompok, yaitu Batik Keraton (pedalaman Jawa) dan Batik Pesisiran. Batik Keraton, batik Solo-Yogya, adalah batik yang tumbuh dan berkembang di atas dasar filsafat kebudayaan Jawa yang berinduk pada alam pikiran dan aristokrasi Jawa.

Pembicaraan pola batik sangat berkaitan erat dengan nama pola dan bentuk visual dari pola batik itu sendiri. Ketika tersebutlah sebuah nama pola batik Truntum misalnya, yang terbayang di benak kita adalah gambaran pola batik berupa sekumpulan bunga kecil-kecil. Hal semacam ini akan terbersit oleh orang-orang yang setidaknya-tidaknya mengetahui nama pola batik dan bentuk visualnya. Bagi yang tidak memahaminya, mereka akan melontarkan beberapa pertanyaan ketika menemui visual pola tertentu atau mendengar nama pola batik tertentu. Beberapa pertanyaan itu, seperti "Gambaran seperti ini disebut pola apa?", "Pola batik Kawung itu yang seperti apa?", atau bahkan timbul pertanyaan yang lebih bersifat mendalam "Makna simbolis dari pola batik Truntum ini apa, kemudian apa kaitannya dengan pemanfaatannya di dalam upacara perkawinan Jawa?" Pertanyaan-pertanyaan tersebut sering kita dengar, bahkan kemungkinan kita sendiri pun pernah melontarkannya. Penelitian ini bermula dari berbagai pertanyaan-pertanyaan yang muncul, seperti yang tertera di atas, sehingga tertarik untuk mengetahui proses penamaan pola batik, yakni keterkaitan antara nama-nama pola batik, bentuk visualnya, dan makna nama-

nama pola batik tersebut. Apakah gambaran pola batik yang berupa kode-kode visual mengambil pengaruh cukup besar dalam proses penamaan pola batik?

Penelitian ini dititikberatkan pada pembahasan batik, khususnya tentang penamaan pola batik Semen Yogyakarta, karena kompleksnya nama-nama pola batik Jawa. Penelitian penamaan pola batik ini tidak terlepas dari unsur-unsurnya, berupa motif-motif penyusun, yang jika diuraikan lebih lanjut akan ditemukan gambar-gambar simbol, karena dirasa memiliki kaitan yang sangat erat. Kode-kode visual dari pola Semenlah -- berpola nongeometris dengan simbol utama alam, berbagai makhluk hidup yang ada di sekitar alam kehidupan manusia, seperti tumbuh-tumbuhan dan binatang-- yang menjadikan penelitian ini memilih pola Semen sebagai objek penelitian di antara pola-pola batik yang lain. Corak alam beserta isinya sangatlah dekat dengan kehidupan manusia, seperti tumbuh-tumbuhan, binatang, dan gunung, sehingga penulis memilihnya sebagai objek kajian di antara pola-pola batik yang lain. Pola Semen merupakan salah satu pola batik yang bisa menjadi dasar penciptaan pola-pola batik kreasi baru karena memiliki simbol-simbol penyusun yang beragam.

Selain alasan khusus di atas, ada beberapa alasan mengapa penulis tertarik dengan tema batik. Pertama, batik merupakan sebuah karya seni rupa warisan masa lampau yang memiliki nilai-nilai simbolis penuh kesakralan yang mencerminkan budaya bangsa adiluhung. Kedua, meskipun batik adalah karya seni masa lampau, batik mengalami perkembangan yang cukup pesat. Hal ini menunjukkan bahwa jenis identitas budaya nasional ini mampu bertahan hidup dan sanggup menjadi kode kultur yang patut diperhitungkan dalam komunitas nasional maupun internasional, meskipun terus-menerus diterpa arus globalisasi yang membawa serta liberalisme ekonomi dan persaingan bebas. Saat ini dunia internasional mengakui bahwa batik adalah milik Indonesia, karena hak cipta batik sudah tercatat dalam daftar internasional UNESCO, bersama dengan keris, wayang, dan angklung. Perkembangan batik juga terlihat dari kemajuan dunia *fashion* yang banyak memanfaatkannya, seperti penggunaan bahan batik untuk jaket, tas, sepatu, dan sandal. Ketiga, munculnya kesadaran masyarakat untuk melestarikan batik sebagai milik dari masing-masing individu. Hal ini terlihat dari penggunaan baju batik untuk murid-murid sekolah, karyawan perkantoran

dan perusahaan. Para remaja pun sudah terbiasa menggunakan batik di setiap kesempatan, bahkan pada suasana santai sekalipun. Keempat, dalam rangka melestarikan batik dengan berbagai usaha seperti yang telah dipaparkan di atas, penulis ingin mengajak masyarakat Indonesia untuk tidak hanya sekedar memakai batik, tetapi juga harus mengenal nama-nama pola batik, sekaligus memahami makna dari nama-nama pola tersebut, sehingga kita bisa lebih mencintainya. Alasan yang terakhir, kelima, penelitian ini dirasa sangat bermanfaat bagi kelestarian warisan budaya bangsa.

Penelitian ini bertujuan untuk: mendeskripsikan seputar pola batik Semen Yogyakarta; mendeskripsikan satuan lingual nama-nama pola batik Semen Yogyakarta dan mengetahui makna leksikalnya; mendeskripsikan medan dan komponen makna nama-nama pola-pola batik Semen Yogyakarta tanpa mengabaikan unsur-unsur polanya, sehingga diketahui proses penamaannya; dan mendeskripsikan makna simbolis dan fungsi nama-nama pola batik Semen Yogyakarta, sehingga sekaligus dapat diketahui proses penamaannya serta pandangan budaya masyarakat Jawa.

### **Pengklasifikasian Pola Batik Semen Yogyakarta**

Pola Semen berasal dari kata *semi*, yakni pola yang menggambarkan sulur-sulur tanaman (Wastraprema, 1990: 34). Menurut Jasper (1996: 167), *semi* berarti bertunas, bertunas muda, dari daun. Pola hias Semen adalah hiasan bunga dan daun yang berisi sebagai tanda pengenal (ciri khas, identitas).

Terciptanya pola batik *Semen* bermula pada saat pemerintahan Sunan Paku Buwono IV (1787-1816). Hal ini dilatarbelakangi dari proses diangkatnya putera mahkota untuk menggantikan kedudukannya. Bercermin dari ajaran *Hasta Brata*, yakni delapan wejangan yang diberikan Prabu Rama kepada Raden Gunawan Wibisana ketika akan dinobatkan menjadi raja, Sunan Paku Buwono IV pun memberikan delapan wejangan tersebut kepada putera mahkota yang ditampilkan dalam pola batik Semen, sehingga disebutlah dengan Semen Rama Solo (Soerjanto melalui Sekar Jagad, 2003: 11). Ajaran-ajaran keutamaan bagi seorang pemimpin yang dinamai *Hasta Brata* (*hasta* delapan, *brata* = keutamaan), yaitu: *Endra Brata*, yaitu pemberi kemakmuran dan pelindung dunia, dilambangkan dengan pohon hayat; *Yama Brata*, yaitu menghukum yang

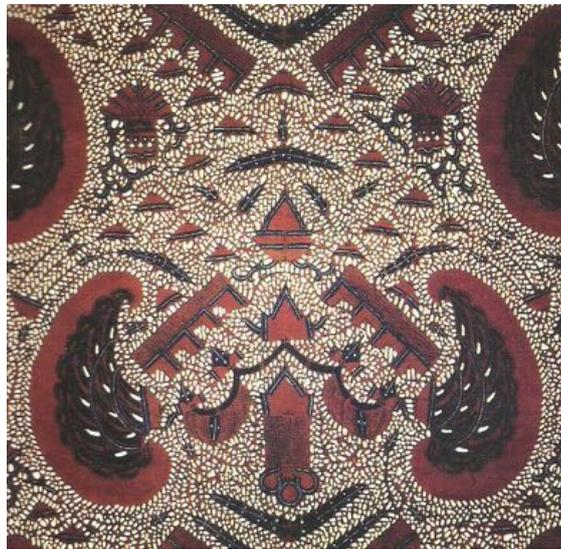
bersalah secara adil, dilambangkan dengan awan atau *meru* (gunung); *Surya Brata*, watak matahari yang bersifat tabah, dilambangkan dengan garuda; *Sasi brata*, yaitu watak rembulan yang bersifat menggembirakan dan memberi hadiah kepada yang berjasa, dilambangkan dengan simbol binatang; *Bayu Brata*, yaitu watak luhur, dilambangkan dengan simbol burung; *Dhanaba Brata* atau *Kuwera Brata*, yaitu watak sentosa dan memberi kesejahteraan pada bawahan, dilambangkan dengan simbol bintang / wahyu; *Pasa Brata*, yaitu berhati lapang, tetapi berbahaya bagi yang mengabaikan dilambangkan dengan kapal air; *Agni Brata*, yaitu kesaktian untuk memberantas musuh, dilambangkan dengan simbol lidah api.



Gambar 1. Pola Batik Semen Rama Solo

Dari sejarahnya, tampaklah jelas bahwa pola Semen merupakan salah satu pola batik yang mencerminkan pengaruh Hindu dan Budha. Kira-kira pada abad ke-17, zaman Kerajaan Mataram (masa pemerintahan Sultan Agung Hanyokrokusuma), peradaban di kerajaan tersebut masih mempertahankan tradisi Jawa yang dipengaruhi Hindu-Budha meskipun masyarakatnya sudah memeluk agama Islam. Hal ini terlihat jelas dalam penggambaran simbol-simbol makhluk hidup, seperti binatang, yang digambarkan secara samar atau stilir. Pengaruh tersebut tidak hanya terdapat pada unsur-unsur kesenian dan kesusasteraan saja, melainkan juga unsur-unsur yang terdapat dalam upacara adat dan keagamaan hingga saat ini. Menurut Kartini dkk. (1992) dalam Prasetyo (2010: 72), pola batik tradisional kebanyakan bersifat monumental dari alam sekelilingnya, imajinasi atau agama / kepercayaan dari senimannya yang biasanya anonim (sesuai dengan sifat bangsa Jawa / Indonesia) yang selalu tidak mau / tidak boleh menonjolkan diri / karyanya, dan bersikap *andhap asor*.

Pola batik Semen merupakan pola batik klasik yang tergolong muda dibandingkan dengan pola batik lain, seperti pola Parang dan Lereng. Pola Semen Rama sebagai pemula dari kelahiran pola Semen, memberi banyak pengaruh kepada pola-pola Semen yang lain yang lahir sesudahnya. Pengaruh tersebut terkandung di dalam motif-motif yang tersusun di dalam pola Semen. Motif-motif yang menyusun pola Semen Rama terkadang muncul baik satu unsur, sebagian, maupun keseluruhan di dalam pola-pola Semen yang lain. Oleh karena itu, pola batik Semen sangatlah mudah dikenali karena mempunyai simbol-simbol penyusun motif yang khas yang selalu hadir dalam pola-polanya.



Gambar 2. Pola Batik Semen Rama Yogyakarta

Menurut Susanto (1980: 213), berdasarkan susunan dan bentuk gambar / motif di dalam pola batik, pola batik *Semen* termasuk dalam golongan batik nongeometris. Gambar-gambar simbol penyusunnya tertata secara bebas, namun demikian bebas yang dimaksud ialah bebas terbatas, karena setelah jarak tertentu, pola atau susunan motif itu akan berulang kembali. Berdasarkan unsur-unsur pola batik, pola Semen menurut Susanto (1980: 213) tersusun dari simbol-simbol utama terdiri atas tumbuh-tumbuhan, gunung, burung, binatang berkaki empat dan lain-lain yang tersusun secara harmoni tidak menurut bidang geometris. Mengingat Semen berasal dari kata *semi*, yakni tumbuh subur (berkaitan dengan tanaman), sehingga banyak tunas tumbuhan yang muncul. Susunan pola batik Semen bercirikan tumbuh-tumbuhan, seperti pohon, daun, bunga, ranting, akar, tunas, dan semua bagian darinya. Jelaslah bahwa ciri khas pola batik Semen ialah tumbuh-tumbuhan.

Dari hasil analisis yang dilakukan, terutama dari analisis unsur-unsur pola batik Semen ternyata dapat diklasifikasikan menjadi sepuluh golongan. Di dalam beberapa uraian sudah sangat jelas dipaparkan bahwa garuda dan binatang bersayap merupakan dua simbol yang berbeda. Garuda bermacam jenisnya, kadang disebut *gurdha*, *sawat*, *mirong*, atau *lar*. Simbol garuda ini memiliki makna tersendiri sebagai binatang khayalan layaknya ular naga dan pohon hayat yang tidak bisa disamakan dengan binatang bersayap, seperti burung biasa atau kupu-kupu.

Berdasarkan analisis penguraian unsur-unsur pola batik *Semen* dan analisis komponensial makna, penelitian ini mengklasifikasi pola batik Semen menjadi sepuluh golongan. Kesepuluh golongan tersebut dilihat dari simbol-simbol pokok penyusunnya, yakni pola batik Semen yang tersusun atas simbol pokok: (1) Tumbuhan, seperti Semen Lung Pakis; (2) Tumbuhan dan Garuda, seperti Semen Tluki; (3) Tumbuhan, Garuda, dan Binatang Berkaki Empat, seperti Sida Luhur; (4) Tumbuhan, Garuda, dan Binatang Bersayap, seperti Bondhet; (5) Tumbuhan, Garuda, Binatang Berkaki Empat, dan Binatang Bersayap, seperti Semen Gunung; (6) Tumbuhan, Garuda, dan Binatang Air, seperti Semen Blenderan; (7) Tumbuhan, Garuda, dan Binatang Lain, seperti Semen Raja; (8) Tumbuhan, Garuda, Binatang Berkaki Empat, dan Binatang Air, seperti Semen Dirada Meta; (9) Tumbuhan, Garuda, Binatang Bersayap, dan Binatang Air, seperti Semen Sawunggaling; serta (10) Tanpa Garuda, seperti Semen Huk.

### **Satuan Lingual Nama-Nama Pola Batik Semen Yogyakarta**

Berdasarkan bentuk lingualnya, nama-nama pola batik Semen berwujud atas dua bentuk, yaitu berupa kata dan frase. Nama-nama pola batik Semen yang berupa kata dapat digolongkan menjadi dua, yakni kata yang terdiri atas satu morfem dan dua morfem. Untuk nama-nama pola batik Semen yang berupa frase terdiri atas frase simpleks dan frase kompleks.

#### **1. Nama-Nama Pola Batik Semen Yogyakarta Berupa Kata**

Nama-nama pola batik Semen yang berupa kata terdiri atas satu morfem dan ada yang dua morfem. Yang terdiri atas satu morfem, misalnya: Bondet, Basuto, dan Pringgondani. Kata *Bondet* terdiri atas satu bentuk dasar, yakni morfem

bebas *bondet*. *Bondet* = *araning gendhing* 'sebutan untuk nama *gendhing*' (Poerwadarminto, 1939: 57), *gendhing* = gamelan, bunyi-bunyian, lagu (Prawiroatmodjo, 1993: 139). *Bondhet* = nama sebuah *gending* Jawa (Partaatmadja, 1992: 37). *Bondhet*: nama *gendhing*, *bondhetan*: meminta kepada; berhubungan, bergandengan (Prawiroatmodjo, 1993: 44). Diartikan pula bahwa kata *bondhet* berasal dari kata *bundhet* atau *undhet-undhetan* yang artinya "saling berkaitan-kaitan sampai sulit untuk diurai kembali, yang biasanya dipakai untuk tali / benang". Hal ini dihubungkan dengan *bondhetan* yang berarti 'berhubungan, bergandengan' tentu saja untuk orang seperti layaknya benang *bundhet* sampai-sampai sulit untuk diceraiberaikan.

Nama-nama pola batik Semen yang berupa kata terdiri atas dua morfem, contohnya: Subakastawa, Branta Laras, Laras Kongas, Laras Driya, Sembung Gilang, Sri Katon, dan Wahyu Tumurun. *Subokastowo* termasuk sebagai kata turunan yang proses pembentukannya mengalami penggabungan dengan merangkai dua bentuk dasar, yakni *subo* sebagai morfem pangkal dan *kastowo* sebagai morfem asal. *Suba* sebagai morfem pangkal dapat kita temui dalam beberapa kata turunan yang lain, seperti kata *subasita* yang berarti sopan santun; tata susila.

*Subha* (Skt): cemerlang, kemilau, indah, menyenangkan, menyenangkan sekali, baik, berguna; menguntungkan, baik (dalam arti moral), saleh, jujur (Zoetmulder, 2000: 1128). *Suba*, *disuba-suba*: dihormati sepenuhnya dengan segala hidangan yang ada (Partaatmadja, 1992: 201). *Kastawa* (Kw): *pakoermatan*, *sembah*, *pangadji-adj* (Poerwadarminto, 1939: 191). *Kastawa* (Kw): penghormatan (Prawiroatmodjo, 1993: 212).

Di dalam kesusastraan Jawa, kata *subakastawa* termasuk sebagai kata *saroja*. *Saroja* berarti rangkap, jadi kata *saroja* berarti kata yang rangkap. Dua kata yang memiliki arti yang sama atau hampir sama dipakai secara bersamaan membentuk kata baru, disebutlah kata *saroja* (Padmosoekotjo, 1960: 37-38). *Subakastawa* dibentuk dari kata *suba* dan *kastawa* yang keduanya bermakna sama, yakni penghormatan.

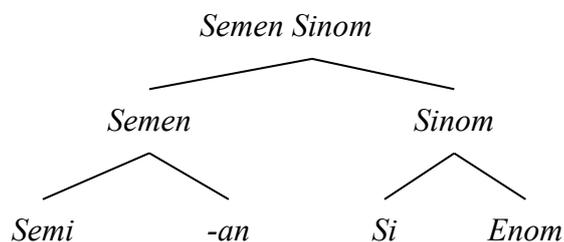


Gambar 3. Pola Batik Subakastawa

## 2. Nama-Nama Pola Batik Semen Yogyakarta Berupa Frase

Berdasarkan ada tidaknya perangkaian dua frase atau lebih, nama-nama pola batik Semen Yogyakarta yang berupa frase terdiri atas frase simpleks dan frase kompleks. Beberapa contoh frase simpleks adalah Kupu Gandrung, Semen Rama, Semen Ngreni, Semen Klewer, Semen Sinom, Sida Asih, dan Sida Luhur.

Semen Sinom misalnya, frase *semen sinom* terdiri atas kata *semen* dan kata *sinom*. Kata *semen* berperan sebagai inti frase dan kata *sinom* berperan sebagai modifikator. Kata *sinom* merupakan kata turunan yang terdiri atas partikel *si* + *enom* 'muda'. Secara morfologis, proses pembentukan kata *sinom* ini mengalami proses pemaduan. Pemaduan adalah proses pembentukan kata baru dengan cara memadukan dua penggalan kata tanpa mempertahankan makna unsur-unsurnya (Wedhawati, 2006: 43). Dalam kesusastraan Jawa, proses morfologis seperti ini disebut sebagai kata *garba*.



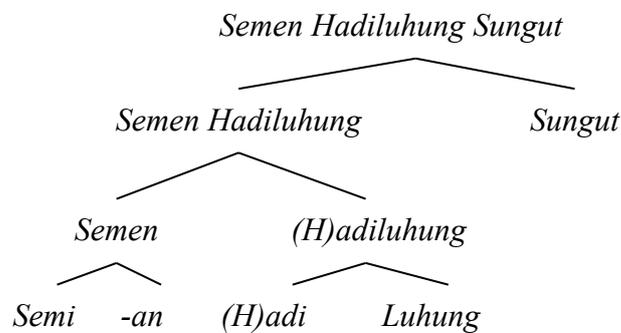
*Sinom*: anak rambut, daun asam muda; nama bentuk rumah; nama bentuk keris; nama tembang macapat. *Sinom* (Kw): daun muda (Prawiroatmodjo, 1994: 197).



Gambar 4. Pola Batik Semen Sinom

Nama-nama pola batik Semen Yogyakarta yang berupa frase kompleks, contohnya Naga Raja Huk, Wahyu Makutha Rama, Semen Dirada Meta, Semen Kacang Wose, Semen Peksi Naga Raja, Lar Sumping Latar Cemeng, dan Semen Kukila Langen Pita.

Pola batik Semen Hadiluhung Sungut misalnya, frase *semen hadiluhung sungut* merupakan frase kompleks terdiri atas dua bagian. Bagian pertama berupa frase *semen hadiluhung* yang berperan sebagai inti frase, sedang bagian kedua berupa kata *sungut* yang berperan sebagai modifikator. Frase *semen hadiluhung* sebagai bagian inti terdiri atas kata *semen* sebagai inti dan kata *hadiluhung* sebagai modifikator. Kata *hadiluhung* merupakan kata turunan, yang biasa disebut kata *saroja*, yang dibentuk dari gabungan kata *hadi* dan kata *luhung*.



*Adi* (Kw): indah, molek; nama windu (Prawiroatmodjo, 1993: 3). *Adi* (Kw): bagus; baik. *Luhung* (Kw): luhur, tinggi, mulia, remak, lebih (terlebih) baik (Prawiroatmodjo, 1993: 314). *Adiluhung*: sangat bagus; bernilai tinggi (Partaatmadja, 1992: 14). *Sungut*: nama bunga kacang; alat peraba serangga; sungut (Partaatmadja, 1992: 203). *Sungut*: sungut (jengkerik dsb.); tangkai benang sari dan sebagainya (bunga) pelopor barisan (Prawiroatmodjo, 1994: 220).

## Makna Simbolik Nama-Nama Pola Batik Semen Yogyakarta

Dari data pola batik Semen yang dimanfaatkan dalam penelitian ini, kesemuanya memiliki kesamaan kandungan makna, yakni berisi pengharapan dan doa. Berdasarkan pada makna leksikal unsur kebahasaan nama dan unsur-unsur visual gambaran pola batik, makna-makna simbolik yang terkandung pada pola-pola batik tersebut dapat digolongkan menjadi lima makna, yakni penggambaran (deskripsi), pengharapan baik, pengharapan untuk pemimpin, nasihat, serta penghargaan dan penghormatan.

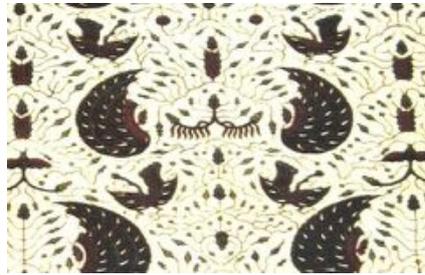
Pola batik bermakna **deskripsi** merupakan penggambaran dari simbol-simbol yang membentuk motif. Bukan berarti hanya sebatas cerita deskripsi saja, namun pola batik ini juga menyimpan harapan dan doa sesuai dengan motif-motif yang tergambar di dalam pola tersebut. Pola-pola batik yang bermakna deskripsi misalnya Semen Soka Rini dan Kupu Gandrung. Pola batik Semen Soka Rini bermakna penggambaran pohon bunga soka dengan bunga yang sedang bermekaran, sehingga terlihat sangat indah dan cantik. Makna ini mengandung harapan bahwa pemakainya pun akan terlihat cantik. Pola batik Kupu Gandrung menggambarkan sepasang kupu-kupu yang sedang bermesraan, sepasang kupu-kupu sedang dilanda asmara (*gandrung* = tergila-gila). Penggambaran ini melambangkan cinta yang sedang bersemi dengan harapan, cinta si pemakai kain batik berpola Kupu Gandrung ini akan terus bersemi.



Gambar 5. Pola Batik Semen Soka Rini

Pola batik yang bermakna **pengharapan baik bagi yang mengenakan dan kerabatnya**, misalnya Sida Mukti, Sida Asih, dan Sida Luhur. Pola batik Sida Mukti mengandung makna harapan hidup dalam kecukupan dan kebahagiaan lahir batin dunia akhirat. Pola batik Sida Asih mengandung makna harapan hidup bersama dalam rasa saling menyayangi, mengasihi di kala suka dan duka

dengan lambaran takwa kepada Tuhan YME, sedang pola batik Sida Luhur melambangkan harapan hidup menjadi luhur. Luhur dalam jabatan / kedudukan di masyarakat dan luhur dalam budi pekerti seperti dalam berperilaku.



Gambar 6. Pola Batik Sida Asih

Dari data penelitian ada beberapa pola batik yang maknanya **khusus ditujukan bagi pemimpin**, seperti pola batik Semen Rama dan Semen Ngreni. Pola batik Semen Rama merupakan nama semen yang diambil dari nama Prabu Ramawijaya, karena di dalam motif penyusun polanya memuat simbol delapan ajaran keutamaan yang diwejangkan Prabu Ramawijaya di saat penobatan Wibisono sebagai Raja Alengkadiraja dalam dunia pewayangan. Delapan ajaran keutamaan bagi seorang pemimpin tersebut dinamai *Asta Brata* (*hasta* = delapan, *brata* = keutamaan). Oleh karena itu, pola batik Semen Rama mengandung makna harapan bagi seorang pemimpin yang mengenakan akan mampu menjalankan delapan ajaran keutamaan supaya negara dapat selalu berjalan baik. Semen Ngreni disebut juga sebagai Semen Rama yang berlatar hitam. Ada yang mengartikan *Ngreni* berasal dari *Anggraeni*, nama seorang dewi dalam cerita Panji yang melambangkan cinta sejati. Semen Ngreni bermakna sama dengan Semen Rama, yakni harapan bagi pemimpin untuk menjalankan ajaran *Asta Brata* dengan dipenuhi rasa ikhlas dan penuh cinta dalam menjalankan tugas-tugasnya.

Ada juga nama pola batik Semen yang bermakna **nasihat**, yaitu Semen Gunung, Kapal Kandas, dan Purbondaru. Simbol pokok pola batik Semen Gunung adalah gunung. Gunung dengan segala potensi yang ada merupakan anugerah Tuhan YME yang wajib dipelihara dan dilestarikan untuk menjaga keseimbangan alam dan kemaslahatan umat-Nya. Pola batik ini mengandung makna nasihat supaya kita umat manusia harus bisa hidup berdampingan dengan alam, seperti menghargai keberadaannya supaya bisa mencapai keseimbangan hidup.

Makna yang terakhir untuk pola batik Semen adalah bermakna **penghargaan / penghormatan**, yakni pola batik Semen Raja dan Semen Kusumanegara. Makna pola batik Semen Raja merupakan persembahan yang diperuntukkan kepada raja sebagai rasa hormat, sekaligus juga sebagai penghargaan kepada seorang raja pemimpin rakyatnya, sedangkan pola batik Semen Kusumanegara merupakan pola semen ciptaan baru. Sesuai makna dari kata-kata penyusunnya, yakni *kusuma* 'bunga', *negara* 'negara', sehingga *kusumanegara* 'pahlawan bangsa'. Makna pola batik ini mengandung penghargaan dan penghormatan kepada pahlawan atas jasa pengabdianya kepada negara, berharap bisa dilanjutkan dan diwariskan ke generasi berikutnya.



Gambar 7. Semen Raja

### **Proses Penamaan Pola Batik Semen Yogyakarta**

Dari analisis penguraian unsur-unsur, analisis komponensial makna, serta makna-makna simbolik pola batik Semen Yogyakarta, akhirnya ditemukan beberapa proses penamaannya. Proses penamaan pola batik tersebut didasarkan atas: (1) Simbol Pokok; (2) Simbol Pengisi; (3) Deskripsi Simbol (Motif); (4) Kemiripan dengan Pola Batik Lain; (5) Nama Tokoh Cerita Rakyat / Pewayangan; (6) Makna Pengharapan dan Doa; (7) Deskripsi Simbolik; dan (8) Peminjaman Istilah.

Beberapa pola batik Semen yang proses penamaannya didasarkan atas **simbol pokoknya (khas)** adalah: Semen Gunung, Semen Huk, Semen Soka Rini, Semen Sekar Asem, Semen Peksi Raja, Semen Merak, Semen Sinom, Semen Klewer, Naga Raja Huk, Wahyu Makutha Rama, Semen Sawunggaling, Semen Peksi Naga Raja, dan Semen Kacang Wose. Nama-nama ketiga belas pola batik di atas diambil dari masing-masing simbol pokoknya, yaitu *gunung*, *huk*, *soka rini*, *sekar asem*, *peksi raja*, *merak*, *sinom*, *klewer*, *naga raja huk*, *wahyu makutha rama*, *sawunggaling*, *peksi naga raja*, dan *kacang wose*.

Selain simbol pokok yang dijadikan sebagai nama sebuah pola batik Semen, tidak menutup kemungkinan untuk memanfaatkan **simbol pengisi** untuk dijadikan sebagai nama. Hal ini terlihat pada proses penamaan pola batik Semen Tluki, karena bunga Tluki merupakan simbol pengisi dari pola batik ini.

Proses penamaan sebuah pola batik Semen tidak hanya sekedar mengambil nama dari simbol pokok penyusunnya, tetapi bisa dengan cara **mendeskripsikan simbol pokok penyusunnya** tersebut. Beberapa pola batik Semen yang proses penamaannya dengan cara ini adalah Kupu Gandrung, Kapal Kandas, Semen Babon Angrem, Semen Sawat Manak, Semen Naga Reraton, Semen Kukila Langen Pita, Lar Sumping Latar Cemeng, dan Semen Dirada Meta. Proses penamaan tidak hanya sekedar menyebut *kupu, kapal, babon, sawat, naga, kukila, lar, dan dirada*, tetapi dijelaskan atau diceritakan lebih rinci, sehingga menjadi kedelapan nama-nama pola batik Semen yang telah disebutkan di atas.

Selain proses-proses penamaan di atas, ada juga proses penamaan yang masih memanfaatkan simbol-simbol penyusunnya, namun mempertimbangkan **diperuntukkan bagi siapakah** pola batik Semen tersebut. Yang dimaksud siapa di sini adalah kain pola batik ini hanya akan dikenakan oleh raja dan kerabat keraton lainnya, sehingga dari nama yang digunakan sudah menandai bahwa pola batik tersebut merupakan pola batik *larangan*, yaitu hanya untuk kerabat keraton. Pola batik Semen yang menggunakan proses penamaan jenis ini, ialah pola batik: Semen Ageng, Semen Ageng Sawat Lar, dan Semen Ageng Sawat Gurdha. Kata *ageng* yang berarti besar, sudah merujuk pada raja dan kerabat, kemudian penambahan kata *sawat, lar, dan gurdha* diambil dari simbol-simbol yang menonjol pada masing-masing pola batik Semen tersebut.

Ada juga yang memberi nama sebuah pola batik Semen hanya didasarkan pada **kemiripan unsur-unsur penyusunnya dengan pola batik Semen** yang lain. Semisal ada sebuah pola batik Semen yang simbol-simbol penyusun motifnya memiliki kesamaan dengan pola batik Semen Ageng, sehingga disebut dengan pola batik Semen Blenderan. *Blenderan* artinya 'plesetan' atau 'tiruan' baik dari segi struktur bentuk maupun maknanya.

Ada beberapa pola batik *Semen* Yogyakarta yang diberi nama dengan cara menggunakan **nama tokoh seorang lakon sebuah cerita atau pewayangan**. Dari data nama pola batik *Semen*, didapatkan dua pola batik yang menggunakan proses penamaan dengan cara ini, yaitu *Semen Rama* dan *Semen Ngreni*. *Semen Rama* diambil dari nama Prabu Ramawijaya yang memberikan ajaran Hasta Brata kepada Prabu Wibisono, sedangkan nama *Semen Ngreni* dipercaya diambil dari nama Anggraeni, nama seorang dewi dalam cerita Panji yang melambangkan cinta sejati.

Makna **pengharapan dan doa** yang terkandung di setiap pola batik *Semen* Yogyakarta ternyata memberi andil yang cukup besar dalam proses pemberian sebuah nama pola batik tersebut. Beberapa nama pola batik *Semen* yang termasuk dalam golongan ini adalah Sida Mukti, Sida Asih, Sida Luhur, *Semen Reja*, Laras Driya, *Semen Hadiluhung* (Sungut), *Semen Purbondaru*, Branta Laras, Laras Kongas, dan Wahyu Tumurun.

Dari data nama-nama pola batik *Semen* ditemukan beberapa nama yang diambil dari deskripsi gambaran simbol-simbol pembentuk motif dalam pola batik tersebut, namun deskripsi yang dimaksud dilihat secara **simbolik yang dianalogikan dengan hal lain**. Nama-nama pola batik ini di antaranya: *Semen Sri Kuncara*, *Semen Sri Katon*, dan *Semen Candra*. *Semen Sri Kuncara* dan *Semen Sri Katon* bermakna raja. Hal ini ditunjukkan dengan simbol singgasana yang terdapat pada motifnya dan juga dilihat dari perpaduan warna dari masing-masing pola. Pola batik *Semen Sri Kuncara* terlihat lebih terang, sehingga menunjukkan terpancarnya singgasana, sedangkan pola batik *Semen Sri Katon* tergambar singgasana yang diapit *lar* terlihat penuh wibawa, sehingga menandakan posisi seorang raja yang memiliki kekuasaan.

Makna **penghargaan dan penghormatan** pada sebuah pola batik *Semen* ternyata menginspirasi dalam proses pemberian nama. Hal ini terlihat cukup jelas pada nama pola batik *Semen Raja* dan *Semen Kusumanegara*. Penciptaan pola batik *Semen Raja* memang dipersembahkan untuk seorang raja, sehingga diberilah nama pola batik tersebut menjadi *Semen Raja*. Begitu pula pola batik *Semen Kusumanegara*, yang dari segi usia termasuk pola batik baru, diciptakan untuk menghormati, menghargai, dan mengenang para pahlawan bangsa,

sehingga dinamailah dengan Semen Kusumanegara. Kusumanegara merupakan nama lain dari pahlawan.

Proses penamaan yang terakhir adalah dengan cara **meminjam istilah lain dari bagian lain dari budaya Jawa dengan cara menyamakan atau menganalogikan dengan menggunakan *rasa***. *Rasa* yang dimaksud tidak hanya sekedar rasa yang bisa kita rasakan dengan pancaindra manusia (dilihat, didengar, dibau, dicecap, atau diraba), tetapi rasa yang didapatkan dengan penuh penghayatan dan perasaan. Istilah-istilah yang dipinjam untuk menamai sebuah pola batik Semen ini bisa diambil dari nama-nama tempat di dalam pewayangan atau bisa juga nama-nama gending Jawa. Peminjaman ini dilakukan karena dirasa dengan melihat sebuah gambaran visual pola batik Semen ternyata bisa memiliki rasa yang sama ketika mendengarkan sebuah gending tertentu karena keduanya menyimpan makna dan pesan yang sama, misalnya keduanya sama-sama memberi efek menenangkan yang melihat, mendengar, dan mengenakan. Ada dua nama pola batik Semen yang menggunakan tempat dalam kisah pewayangan, yaitu Candi Brangta dan Pringgondani. Selain itu ada beberapa nama pola batik Semen yang meminjam nama-nama gending Jawa, namun entah siapakah yang meminjam karena kurang begitu jelas manakah yang lebih dulu tercipta, namun yang jelas keduanya memiliki kesamaan *rasa*. Nama-nama pola batik Semen tersebut adalah Bondet, Subakastawa, Sembung Gilang, dan Basuto.

### **Penamaan Pola Batik Semen Yogyakarta sebagai Cerminan Pandangan dan Pola Pikir Masyarakat Jawa**

Dari keseluruhan hasil analisis penelitian ini, dapat diketahui bahwa penamaan pola batik Semen menggambarkan pandangan dan pola pikir masyarakat Jawa. Beberapa hal yang berkaitan dengan itu adalah: (1) **Simbolisme merupakan media budaya Jawa**. Budaya Jawa yang *edipeni* dan *adiluhung* telah terbina berabad-abad lamanya, dalam penyampaianya mempergunakan simbol-simbol budaya tersebut, termasuk salah satunya nama dan sekaligus gambaran pola batik Semen yang telah dibahas dalam penelitian ini. Untuk itu, tidaklah berlebihan jika dikatakan bahwa begitu eratnya kebudayaan manusia itu dengan simbol-simbol, sehingga manusia dapat pula disebut sebagai makhluk

bersymbol, dapat dikatakan pula bahwa dunia kebudayaan adalah dunia penuh simbol. Contoh nyata adalah masyarakat Jawa beserta budayanya. Dengan mempelajari simbol-simbol ini artinya memahami pesan yang disampaikan para leluhur, karena simbol atau lambang menitipkan pesan atau nasihat bagi bangsanya. Penggunaan simbol ini bisa diterapkan dalam segala hal kehidupan masyarakat Jawa, salah satunya busana. Kain batik Jawa yang dikenakan oleh masyarakat Jawa merupakan salah satu media penyimpan simbol-simbol penuh makna, sehingga nama pola batik Jawa beserta motifnya berpengaruh besar terhadap makna simbolis dari sebuah batik yang dikenakan seseorang (Herusatoto, 2008: 1-2).

**(2) Masyarakat Jawa adalah masyarakat yang cenderung berpikir kompleks.**

Masyarakat Jawa terlihat detail, seperti struktur kebahasaan nama-nama pola batik Semen yang tidak hanya berupa kata, tetapi juga frase. Frase pun tidak hanya berupa frase simpleks, tetapi banyak yang tersusun dari frase kompleks yang begitu detail, terlihat dari penggunaan unsur frase modifikatornya. Bahkan perbedaan jenis, ukuran, kesan, rasa, dan lainnya menimbulkan penamaan yang berbeda. Penamaan pola batik Semen menggunakan teknik kebahasaan kesusastraan Jawa, seperti *saroja*, yakni menggunakan dua kata atau lebih yang masing-masing bermakna sama. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Jawa cenderung melebih-lebihkan sesuatu untuk menciptakan kesan tersendiri. Pemikiran kompleks juga terlihat dari kecenderungan masyarakat Jawa dalam mengait-ngaitkan suatu hal dengan hal lain yang berbeda. Mereka menunjukkan kecenderungan berpikir analogis.

**(3) Pengharapan dan doa menjadi bagian penting dalam siklus hidup.** Hal ini terlihat pada berbagai bentuk *slametan* yang ada di Jawa. Bentuk-bentuk *slametan* untuk menuju keselamatan hidup ini pun tidak hanya terlihat dari upacara-upacara adatnya saja namun piranti-piranti adat, salah satunya adalah pola batik Semen Yogyakarta yang sarat makna simbolik. Oleh karena itu, pola batik Semen ini banyak difungsikan dalam berbagai upacara adat, seperti upacara perkawinan dan *mitoni*.

**(4) Penghargaan yang besar terhadap alam seisinya dan penghormatan yang tinggi terhadap Tuhan, pencipta alam semesta.** Pola batik Semen Yogyakarta

merupakan salah satu bukti bahwa budaya Jawa sangat menghargai bahkan menganjurkan umat manusia untuk menganggap alam beserta makhluk hidup lainnya sebagai teman, sehingga kehidupan di alam semesta ini bisa terjadi keseimbangan dan keharmonisan. Gambaran alam raya beserta isinya di dalam pola batik Semen Yogyakarta mengingatkan kepada umat manusia bahwa dunia ini cukup indah dengan kehadiran makhluk hidup lain selain manusia, apalagi jika manusia bisa menjaga bumi dan seluruh isinya dengan cukup baik.

(5) **Perasaan atau intuisi memegang peranan.** Hal ini terlihat dalam proses pemberian nama pada pola batik Semen Yogyakarta, yang tentu saja medianya ialah bahasa Jawa. Beberapa di antaranya, mereka mengandalkan *rasa* dengan cara menyamakan apa yang mereka lihat dengan apa yang bisa mereka rasakan pada suasana lain, seperti misalnya menyamakan gambaran visual pola batik dengan alunan gending Jawa.

(6) **Pemegang ajaran leluhur.** Salah satu ajaran yang dimaksud ialah *Hasta Brata*. *Hasta Brata* sebagai pedoman kepemimpinan Jawa pengaruh agama Hindu masih dipercaya kebaikan ajarannya. Ajaran *Hasta Brata* ini sebenarnya merupakan cikal bakal dari pola batik Semen Rama. Padahal pola batik Semen Rama ini dipercaya sebagai induk, awal mulanya pola batik Semen. Untuk itu, tidaklah mengherankan jika ajaran ini yang diambil dari cerita pewayangan sebagai kegemaran masyarakat Jawa, selalu terselip di dalam setiap makna dari masing-masing pola batik Semen Yogyakarta.

(7) **Peran penting seorang pemimpin.** Pemimpin atau raja diyakini sebagai pembawa pesan dari Tuhan yang bertugas mengayomi rakyat, sehingga banyak ajaran-ajaran yang diperuntukkan untuknya, seperti ajaran *Hasta Brata*. Namun demikian, pemimpin yang dimaksud adalah bahwa setiap orang memiliki peran sebagai seorang pemimpin, minimal pemimpin bagi diri sendiri. Pemimpin bisa diartikan sebagai pemimpin terhadap diri, keluarga, kelompok, instansi, perusahaan, masyarakat, bahkan negara. Pemimpin Jawa harus berfungsi sebagai: komandan, pelopor, bapak, ibu, guru, pendita, sahabat, dan satria (Hadiatmaja, 2009: 84-85).

## Penutup

Penelitian ini bermula dari permasalahan sederhana, yakni rasa keingintahuan yang dalam terhadap nama-nama pola batik khususnya pola batik Semen khas Yogyakarta. Benarkah pemberian nama terhadap sebuah gambaran visual batik yang berisi gambaran alam semesta yang biasa disebut Semen ini didasarkan atas gambar simbol atau gambar motif semata yang mendominasi pola batik tersebut.

Dugaan bahwa penamaan pola batik Semen Yogyakarta didasarkan atas gambaran visual batik benar adanya, tetapi tidak seluruhnya, ada faktor-faktor lain yang memengaruhi penamaan pola batik Semen. Bisa disimpulkan bahwa proses penamaan pola batik didasarkan atas: simbol pokok, simbol pengisi, deskripsi simbol, kemiripan dengan pola batik lain, nama tokoh cerita rakyat/pewayangan, makna pengharapan dan doa bagi pemakainya, deskripsi simbolik, dan peminjaman istilah.

Setelah diketahui unsur linguistik nama-nama pola batik Semen, makna leksikalnya, unsur-unsur visualnya, dan makna simboliknya dapat diketahui pola pikir dan cara pandang masyarakat Jawa sebagai pelaku penamaan. Masyarakat Jawa memiliki kekhasan dalam cara pandangnya, yakni: memanfaatkan media simbol dalam kehidupannya, berpikir kompleks, mengedepankan doa dan pengharapan dalam siklus hidupnya, penghargaan besar terhadap alam semesta dan Tuhan, perasaan dan intuisi memegang peran, pemegang ajaran leluhur, dan mementingkan peran seorang pemimpin.

Penelitian yang melingkupi beberapa bidang: linguistik, antropologi, dan seni rupa, tentunya tidak luput dari berbagai kelemahan dan kekurangan, sehingga masukan dan kritikan sangatlah diharapkan. Adanya keterbatasan waktu merupakan salah satu kendala dalam pelaksanaan penelitian, mengingat penelitian ini tidak hanya mengandalkan data pustaka, namun banyak melakukan penggalian-penggalian informasi di lapangan. Untuk itu, setelah adanya penyajian hasil akhir penelitian ini dipaparkan, penulis menyarankan supaya penelitian ini bisa dilanjutkan ke arah yang lebih dalam atau mengerucut.

---

## Daftar Pustaka

- Balai Besar Penelitian dan Pengembangan Industri Kerajinan dan Batik Yogyakarta. 1986. "Sejarah Industri Batik Indonesia". Departemen Perindustrian Badan Penelitian dan Pengembangan Industri Kerajinan dan Batik Yogyakarta.
- Departemen Perindustrian Daerah Istimewa Yogyakarta. 1996. *Katalog Batik Khas Yogyakarta*. Proyek Pengembangan Industri Kecil dan Menengah Daerah Istimewa Yogyakarta.
- Djoemena, Nian S. 1986. *Ungkapan Sehelai Batik Its Mystery and Meaning*. Jakarta: Djambatan.
- Hadiatmaja, Sarjana & Kuswa Endah. 2009. *Pranata Sosial dalam Masyarakat Jawa*. Yogyakarta: Grafika Indah.
- Halliday, M.A.K. & Ruqaiya Hasan. 1994. *Bahasa, Konteks, dan Teks: Aspek-Aspek Bahasa dalam Pandangan Semiotik Sosial* (Penerjemah: Asrudin Barori Tou & Penyunting: M. Ramlan). Yogyakarta: UGM Press.
- Herusatoto, Budiono. 2008. *Symbolisme Jawa*. Yogyakarta: Ombak.
- Jasper, J.E. dan Mas Pringadie. 1996. *Seni Batik* (Terjemahan dari *De Batik-Kunst III* oleh S. Hertini Adiwoso). Museum Nasional Jakarta.
- Mangunsuwito, S.A. 2009. *Kamus Lengkap Bahasa Jawa*. Bandung: Widya Yama.
- MH, Yana. 2010. *Falsafah dan Pandangan Hidup Orang Jawa*. Yogyakarta: Absolut.
- Ogden, C.K. & I.A. Richards. 1946. *The Meaning of Meaning*. New York & London: A Harvest HBJ Book.
- Paguyuban Pecinta Batik Indonesia Sekar Jagad. 2003. *Batik Ragam Hias Semen*. Yogyakarta: Paguyuban Pecinta Batik Indonesia Sekar Jagad.
- Prasetyo, Anindito. 2010. *Batik Karya Agung Warisan Budaya Dunia*. Yogyakarta: Pura Pustaka.
- Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional. 2002. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Ramlan, M. 1996. *Sintaksis*. Yogyakarta: Karyono.
- , 2001. *Morfologi Suatu Tinjauan Deskriptif*. Yogyakarta: Karyono.
- Saussure, Ferdinand de. 1993. *Pengantar Linguistik Umum*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Susanto, Sewan. 1973. *Tinjauan Motif Batik Berbagai Daerah*. Balai Penelitian Batik dan Kerajinan Gabungan Koperasi Batik Indonesia.

-----, 1980. *Seni Kerajinan Batik Indonesia*. Balai Penelitian Batik dan Kerajinan, Lembaga Penelitian dan Pendidikan Industri, Departemen Perindustrian RI.

Suratno, Pardi. 2004. *Kamus Praktis Jawa-Indonesia*. Yogyakarta: IQ Wacana.



# Dinamika Modern Dalam Tradisi Pakaian Keraton Yogyakarta

Dr. Muhammad Sungaidi, MA.

UIN Syarif Hidayatullah Jakarta

## ABSTRAK

**M**odernisasi merupakan salah satu bentuk perubahan sosial masyarakat dari masyarakat tradisional menuju masyarakat yang maju mengikuti perkembangan masyarakat lainnya yang dianggap lebih dahulu maju. Pakaian Keraton Yogyakarta merupakan salah satu contoh hasil modernisasi. Hal ini tercermin dalam perubahan larangan berpakaian batik dengan motif yang hanya boleh dipakai oleh raja, permaisuri, dan keturunannya. Pakaian sendiri menggambarkan dua aspek besar, yaitu etika dan estetika. Etika berarti kesopanan, keramahan, dan kesantunan. Sedangkan estetika berarti corak keindahan dalam pakaian sesuai dengan dinamika budaya. Makna dan filosofi pakaian keraton, yakni sebagai simbol identitas, profesi, status sosial, situasi, dan kondisi yang melatarbelakanginya.

Tradisi dan modernisasi seyogyanya berjalan seiring tanpa saling menggerus dan bahkan menghasilkan transformasi yang lebih baik dan sempurna. Karakteristik manusia modern berupa berorientasi terhadap masa depan, melakukan perencanaan dan pengorganisasian, dapat belajar pada batas tertentu, menguasai teknologi baru untuk mencapai tujuan, membuka peluang dalam pemecahan masalah, dan menerima hal-hal baru yang inovatif telah tergambar dalam perubahan aturan berpakaian di lingkungan Keraton Yogyakarta. Pada hakikatnya tidak ada kebudayaan yang statis. Kebudayaan memiliki dinamika dan mobilitas yang tak lain merupakan gerak dari manusia yang hidup dalam masyarakat tersebut. Melalui transformasi terciptalah kreativitas dan inovasi yang mencerminkan ketinggian peradaban dan keunggulan sebuah komunitas yang dinamis.

Kata Kunci: keraton, pakaian, modernisasi, tradisi, peradaban

## Pendahuluan

Keraton Yogyakarta-Hadingrat merupakan contoh pengembangan budaya Jawa yang utuh, menarik dan eksotik. Dari keraton inilah budaya Jawa dipelajari dan dikembangkan di dalam kehidupan masyarakat umum. Beberapa hal telah dan akan menjadi rujukan keraton merupakan rujukan yang paling utama dari masyarakat Jawa (Moedjanto, 1987).

Kehidupan keraton, Dinamika Modern dalam Tradisi Busana Keraton Yogyakarta diharapkan dapat merepresentasikan perubahan budaya Jawa secara komprehensif-energi tradisi dan modernisasi secara utuh dan tingginya dan peradaban keraton kasultanan Yogyakarta maupun bangsa Indonesia.

Ketika Hamengku Buwono VII naik tahta pada tahun 1877, harus tunduk pada ketentuan Gubernur terkait dengan beberapa hal: di bidang keamanan, infrastruktur jalan, maupun sistem kerja di bidang agrarian, pemerintahan kolonial dan kekuasaan untuk mengatur keuangan keraton. Kondisi ini mulai berubah ketika Hamengku Buwono VIII naik tahta. Keraton diberikan keleluasaan untuk mengatur keuangan di dalam lingkup istana, sekalipun keuangan yang ia pergunakan berasal dari sumber yang sama, yaitu dari pemerintahan kolonial (Poerwokoesoemo, 1985: 38).

Perhatian Hamengku Buwono VIII terhadap pengembangan budaya Jawa dilakukan melalui berbagai cara. Pada tanggal 6 November 1935, misalnya, Sultan mengizinkan didirikannya Museum Sana Budaya milik Java Instituut di sekitar keraton. Museum ini didirikan untuk dapat mengembangkan kesenian dan bacaan buku-buku tentang keraton. Selain mendirikan museum, dalam periode ini juga dibuka sekolah seni kerajinan (Kunstambachtschool) beserta asramanya pada tahun 1939. Sekolah ini didirikan untuk mendidik serta menyempurnakan keahlian orang-orang dewasa yang telah bekerja dan kursus adalah 2 tahun dengan membekali siswa belajar pertukangan emas, perak, dan kayu (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1997: 186).

Pada 1925 Sultan mendirikan kursus dalang bernama Habiranda yang merupakan *singkatan dari hamurwani biwara rancangan dalang*. Sultan juga merupakan inisiator kursus ini (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1997:

196). Hamengku Buwono VIII, IX dan X telah dan akan terus mengembangkan budaya Jawa. HB IX dalam penopatannya berpidato:

*"Al heb ik een uitgesproken Westerse opvoeding gehad, toch ben en blijf ik in de allereeste plaats Javaan."* (Walau saya telah mengenyam pendidikan Barat, toh pertamanya saya adalah tetap orang Jawa).

Dalam konteks kepemimpinan, pemimpin yang demokratis Hamengku Buwono IX-X mampu menjaga keanekaragaman dan menjamin sebuah harmonisasi di tengah keberagaman yang ada di masyarakat karena tetap mampu menjaga dan mengembangkan ke-Jawaannya di tengah-tengah pendidikan modern. Tokoh penengah yang adil di tengah masyarakat yang selalu berubah. Meskipun sultan dikenal sebagai keturunan feodal, kiprah sultan di kancah nasional membuat citra sultan menjadi positif dan demokratis.

### **Dinamika Yogyakarta-Eropa**

Pada akhir abad ke-19 hingga awal abad ke-20 Hindia Belanda sedang mengalami masa transisi menuju modernisasi dalam berbagai bidang khususnya pendidikan bagi bumiputra. Hal itu terjadi pula di Yogyakarta, pada masa kepemimpinan Sultan Hamengku Buwono VII. Meskipun Sultan sebagai penguasa, tetapi Sultan harus tunduk pada Belanda, sehingga berbagai kebijakan mengenai pendidikan yang dikeluarkan Sultan mendapat pengaruh dari kebijakan pusat dan telah mendapat persetujuan pemerintah kolonial. Sumber yang digunakan berupa arsip Keraton Yogyakarta yang masih menggunakan aksara Jawa, buku-buku, majalah, artikel dan wawancara. Pada masa Sultan HB VII keraton mulai menerapkan pendidikan modern dengan didirikannya Sekolah Sri Manganti yang diperuntukkan bagi keluarga dan abdi dalem. Keterbukaan keraton terhadap pendidikan kemudian juga membawa semangat kebangsaan di Yogyakarta dan juga Hindia Belanda.

Hamengku Buwono (HB) VII mulai tumbuh dan mendidik beberapa putranya ke Eropa. Sultan, yang naik tahta seiring dengan menguatnya pemerintahan kolonial melakukan strategi untuk menghadapi situasi lokal-global kondisi yang terus berubah cepat. HB VII mengirim putra mahkotanya untuk menempuh pendidikan formal di negeri Belanda. Melalui pendidikan, berinteraksi dengan

budaya Eropa untuk menghadapi modernisasi secara lebih baik. Semangat masyarakat Yogyakarta yang tinggi untuk melakukan perubahan kehidupan didukung sepenuhnya oleh Sultan (Kartodirdjo, 1999; Ricklefs, 2005; Ingleson, 1983).

Strategi yang dilakukan oleh Hamengku Buwono VII kemudian dilanjutkan oleh Hamengku Buwono VIII yang memilih pendidikan formal sebagai satu cara untuk menghadapi modernisasi. Menurut Residen, pendidikan yang ada di Yogyakarta dan dikelola oleh keraton ketika itu tidak cocok lagi bagi putra-putra raja dalam menghadapi modernisasi yang sedang berjalan. Residen mengusulkan agar raja mendatangkan guru khusus, tetapi tidak menggunakan bahasa Belanda. Residen pun menyampaikan pertanggung jawabannya untuk mengawasi jalannya pendidikan mereka, terutama terkait dengan uang jajan yang digunakan oleh para putra raja (Wal, 1963: 35).

Beberapa faktor yang kemudian membuat Keraton Kasultanan Yogyakarta mengeluarkan berbagai kebijakan atau keputusan yang bersifat demokratis semasa menjadi raja sekaligus Gubernur di Yogyakarta.<sup>1</sup> Sultan masih memegang teguh keluhuran budi sebagai seorang raja. HB IX-X telah memperlihatkan bahwa tidak selamanya sebuah kerajaan menerapkan sistem yang monarki, tetapi justru bisa menjadi inspirasi bagi pelaksanaan demokrasi di wilayah lainnya.

Fenomena tersebut secara tidak langsung menunjukkan bahwa sultan sebagai seorang raja yang modern tidak hanya memiliki keluhuran budi semata, tetapi juga memiliki kecerdasan dalam berpolitik. Setidaknya ada beberapa hal yang mencerminkan sikap demokratis Sri Sultan Hamengku Buwono IX. Beberapa kebijakan demokratis (bentuk demokrasi prosedural) yang dikeluarkan oleh Sri Sultan Hamengku Buwono IX di luar keraton yaitu merintis terbentuknya Badan Pekerja Komite Nasional Daerah (BP-KNID) Yogyakarta yang pada akhirnya merupakan cikal bakal badan legislatif di tingkat provinsi, memberikan ide

---

<sup>1</sup> Semasa menjalankankewenangannyasebagaiseorangraja, Sri Sultan HBIX memegangprinsip sufistik yaitu sumarah mawipasrahSuwungpamrih tebih ajrih-Langgeng tan ana susah lan bungah-Antengmeneng sugeng jeneng yang mengandung maksud bahwa dirinya berserah diri kepada Allah SWT tanpa pamrih apapun, jauh dari rasa takut, dalam kehidupan tidak ada kesedihan dan kegembiraan, tetapi yang ada hanyalah kedamaian demi menjaga nama dan kehormatan.

otonomi daerah yang bertumpu pada daerah swantara tingkat kota atau kabupaten, dan membentuk demokrasi pada tingkat kelurahan (membentuk lembaga legislatif kelurahan).

Sri Sultan Hamengku Buwono IX bersama Paku Alam VIII pada saat itu mengeluarkan beberapa Maklumat yang mengatur tentang DPR Desa, Lurah Desa beserta perangkatnya, dan Majelis Permusyawaratan Desa. Dewan Desa pada saat itu dipilih langsung oleh rakyat desa dan memiliki wewenang untuk membuat peraturan desa yang nantinya dilaksanakan oleh pamong desa dan pegawainya.

### **Tradisi Pakaian Keraton Yogyakarta**

Condronegoro, (1995: 3-4), menyatakan bahwa busana adat yang dipergunakan untuk upacara-upacara kerajaan dapat dilihat sebagai satu simbol identitas, yang terkait dengan hak dan kewajiban pemakainya. Pakaian dan busana kebesaran di Yogyakarta tetap dipertahankan untuk memperlihatkan wibawa serta keunggulan pemakaian. Apalagi jika busana itu dilengkapi dengan sejumlah barang mewah, mahal, serta langka yang dimiliki oleh beberapa orang saja. Kenyataan tersebut pada dasarnya memperlihatkan superioritas seseorang dalam strata social masyarakat. Pigeaud (dalam Condronegoro, 1995: 3) menyebut bahwa perbedaan-perbedaan kecil yang terdapat pada busana adat seperti lebar ornamen pada baju atau lebar garis pada dodot akan menunjukkan derajat yang berbeda bagi pemakainya.

Busana sebagai atribut kebangsawanan dapat dibedakan menjadi dua golongan, yaitu busana kegiatan sehari-hari atau kegiatan non formal dan busana untuk sesuatu kegiatan yang dianggap lebih formal atau resmi. Busana resmi terbagi menjadi busana untuk menghadiri upacara alit dan busana untuk upacara ageng dan klasifikasi menjadi busana anak-anak, remaja, dan orang tua (Condronegoro, 1995: 21). Selanjutnya, dalam khasanah busana adat Jawa, dibagi menjadi dua corak busana tradisi, yaitu corak Yogyakarta dan Surakarta.

Sri Sultan HB IX- X memegang prinsip *sumarah mawi pasrah*,. *Suwung pamrih tebih ajrih-Langgeng tan ana susah lan bungah-Anteng meneng sugeng jeneng* yang mengandung maksud bahwa dirinya berserah diri kepada Allah SWT tanpa

pamrih apapun, jauh dari rasa takut, dalam kehidupan tidak ada kesedihan dan kegembiraan, tetapi yang ada hanyalah kedamaian demi menjaga nama dan kehormatan.

HB IX-X memegang teguh keluhuran budi sebagai seorang raja. HB IX-X memperlihatkan bahwa tidak selamanya sebuah kerajaan menerapkan sistem yang monarki, tetapi justru bisa menjadi inspirasi bagi pelaksanaan demokrasi di wilayah lainnya. Fenomena tersebut secara tidak langsung menunjukkan bahwa sultan sebagai seorang raja yang modern tidak hanya memiliki keluhuran budi semata, tetapi juga memiliki kecerdasan dalam berpolitik.

Dalam kehidupan masyarakat Jawa terdapat istilah tata krama atau disebut juga unggah-ungguh. Tata krama digunakan dalam kehidupan sehari-hari dimulai dari bangun tidur hingga tidur lagi memiliki aturan, pedoman dan tata karma.

Dalam bahasa Jawa ada istilah<sup>2</sup> "*ajining raga saka busana*".

Sebagai manusia sebaiknya mengenakan pakaian yang sopan dan sesuai situasi dan kondisi. Contohnya, apabila sedang menghadiri takziah sebaiknya tidak mengenakan pakaian yang berwarna cerah atau dengan motif yang ceria, seperti warna merah bermotif bunga atau yang lainnya, sebab warna merah dapat diartikan warna yang menunjukkan keceriaan. Lalu ketika menghadiri upacara pernikahan, sebaiknya memakai busana yang ceria. Busana sebagai alat untuk menunjukkan identitas, juga berfungsi sebagai pelindung tubuh dari bahaya yang menyerang seperti penyakit, luka dan lain sebagainya.

Harga diri seseorang itu ditentukan oleh pakaian atau busana yang dipakai. Dalam hal ini pakaian yang haruslah sopan, baik dan tidak harus mahal atau wah. Busana adat adalah harta kultural yang dimiliki suatu bangsa. Seiring dengan perkembangan zaman, busana adat mengalami kemunduran dalam hal pemakaian. Hal itu akan mengancam kelestariannya. Di beberapa wilayah Jawa Tengah dan DIY busana adat mulai diperhatikan untuk dilestarikan pemakaiannya. Salah satu pakem yang dapat digunakan untuk merunut dan menjadi acuan adalah manuskrip.

---

2 *ajining raga saka busana* (Harga badan bagaimana cara berbusana), *ajining dhiri saka lathi* (Harga badan bagaimanacaraberkata), *ajiningawaksakatumindak* (Hargadiri bagaimanacarabertindak, pen.)

Berdasarkan deskripsi naskah di atas, maka naskah ini adalah naskah tahun 1788- 1820. Terkait dengan penulis manuskrip ini, Pakubuwana IV adalah seorang tokoh penguasa Jawa yang kontroversial dalam pemikiran-pemikiran progresifnya. Berkaitan dengan kebijakan- kebijakan yang diambil sebagai penguasa Kasunanan Surakarta sering menimbulkan reaksi keras, baik yang mendukung maupun yang menolak di kalangan raja-raja Jawa. Demikian pula di kalangan abdi dalem maupun di pihak kompeni (Muslich KS, 2002: 131). Pakubuwana IV dinobatkan menjadi penguasa Kasunanan Surakarta tahun 1788. Pakubuwana IV merupakan putra dari Pakubuwana II dari perkawinannya dengan Kanjeng Ratu Kencana dan merupakan putra yang ketujuhbelas.

Nama kecilnya adalah BRM. Gusti Subadyo atau Sunan Bagus. Diangkat menjadi raja tanggal 29 September 1788 dan wafat tanggal 29 Oktober 1820 (Muslich KS, 2002: 133). Pakubuwana IV, sebagai putra mahkota sudah dipersiapkan sejak muda menjadi pemimpin. Pada awal tahun 1789 Pakubuwana IV menunjukkan ketaatan yang saat kuat terhadap masalah keagamaan, yang kemudian diekspresikan dalam kebijakan-kebijakan yang sangat kuat dalam pemerintahannya. Pakubuwana IV membangun masjid yang merupakan masjid tiruan dari masjid Demak. Dengan berdirinya masjid agung di lingkungan keraton maka secara lahiriah dapat dikatakan sebagai sebuah kerajaan yang bercirikan Islam (Muslich KS, 2002: 149). Di samping itu, Pakubuwana IV juga merupakan pujangga yang menulis serat Wulangreh, Cipta Waskitha, serat suluk Haspiya, Serat Cebolek, dan serat Centhini (Muslich KS, 2002: 169).

Serat Tatakrama Kedaton menceritakan tentang tatacara para abdi dalem dalam berbusana dan berhubungan dengan masyarakat keraton. Adapun tata cara diperuntukkan untuk para abdidalem yang sudah mempunyai pangkat maupun yang belum. Tatacara ini disebut tatapara. Busana adat tidak begitu banyak dikenal oleh masyarakat luas, bahkan busana untuk sehari-hari masyarakat Jawa masa lalu pun sudah tidak banyak diketahui. Namun demikian, seiring dengan menguatnya bahasa Jawa sebagai mata pelajaran muatan lokal bahasa Jawa dan kesadaran masyarakat terhadap budaya lokal maka diberbagai daerah di DIY dan Jawa Tengah diberlakukan pemakaian busana adat pada hari-hari tertentu. Sebagai contoh pada hari jadi kota Yogyakarta, hari keistimewaan Daerah

Istimewa Yogyakarta, dan hari berdirinya Keraton Yogyakarta untuk seluruh pegawai di lingkungan pemda memakai busana adat berupa kebaya dan kain model kutu baru maupun kartini untuk wanita. Sementara, untuk laki-laki memakai surjan berbahan lurik atau katun dengan kain batik. Hal ini berlaku pula pada institusi-institusi yang lebih kecil di wilayah Daerah Istimewa Yogyakarta maupun Jawa Tengah.

Rekam jejak budaya tradisi termasuk busana adat dapat ditemukan dalam naskah atau manuskrip. Manuskrip adalah warisan budaya nenek moyang yang berupa tulisan tangan yang ditulis dengan aksara lokal, bahan untuk menulis juga bahan-bahan lokal, seperti kulit kayu, lontar, daluwang maupun kertas. Manuskrip-manuskrip Jawa berisi tentang berbagai bidang misalnya sejarah, silsilah, hukum dan peraturan, wayang, sastra wayang, sastra piwulang dan suluk, agama Islam, primbon dan pawukon, bahasa, musik, tari-tarian, dan adat-istiadat (Behrend, 1990: V). Manuskrip merupakan salah satu objek filologi. Selama ini penelitian-penelitian filologi lebih banyak mengarah pada pengungkapan isi dan perkembangan teori. Sementara itu, isi yang diungkap lebih banyak tentang ajaran dan piwulang.

Salah satu manuskrip Jawa yang ditulis dengan huruf Jawa berisi tentang busana adat adalah Serat Tatakrama Kedhaton. Manuskrip Serat Tatakrama Kedhaton mempunyai kode PBA.258 nomer buku MSB/ Piw.32. Penulis teks adalah Pakubuwana IV. Adapun bahasa yang digunakan adalah bahasa ragam krama alus, kondisi manuskrip baik hanya terdapat sobekan pada kertas halaman 61.

Dalam kitab Babad Giyanti karangan pujangga Kyai Yasadipura I., Pangeran Mangkubumi atau HB I terkenal sebagai seorang seniman. Banyak seni yang diciptakan meliputi seni Tari, seni bangunan, musik dan seni tata busana. Keraton sebagai suatu pusat institusi dan tata pemerintahan, merupakan lembaga resmi yang dipimpin oleh seorang raja dan para kerabatnya yang disebut pegawai istana atau abdidalem. Mereka terdiri dari golongan-golongan sesuai dengan fungsi dan jabatannya yang secara visual ditandai pula oleh cara dan bentuk pakaian.

Pakaian adat tradisional kraton Yogyakarta yang sempat dikenal di kalangan masyarakat luar banyak dikenakan oleh masyarakat biasa dan dikenal sebagai pakaian adat tradisional yang resmi dan khas Yogyakarta. Yang dalam perkembangannya hingga kini diterima oleh kalangan masyarakat sebagai budaya Jawa bagi orang Jawa yang tinggal di Yogyakarta, sebagai miliknya sendiri, dan pemberi identitas. Pakaian adat tradisional Kraton Yogyakarta muncul kembali dalam suatu upacara adat yang meriah dan banyak menarik perhatian kalangan masyarakat umum, dan pada upacara-upacara adat.

Upacara adat yang meriah itu seperti; Gerebeg Maulud, Pisowanan dan upacara perkawinan misalnya, pakaian khusus itu akan muncul secara menarik, dan berwujudnya. Demikianlah secara keseluruhan, pakaian adat itu tidak pernah musnah, tetapi dipelihara dan muncul pada saat-saat penting seperti itu. Pakaian adat tradisional kraton sebagai pakaian adat masyarakat Yogyakarta, terdiri dari seperangkat pakaian yang memiliki unsur-unsurnya yang satu tidak dapat dipisahkan dengan lainnya sebagai satu keseluruhan, sebab kelengkapan berpakaian tersebut merupakan ciri khusus pemberi identitas si pemakai yang meliputi fungsi dan peranannya.

Di samping itu perkembangan mode dan pendidikan yang pesat yang mengharuskan anak harus bersekolah. Padahal di sekolah mereka harus mengenakan pakaian rok, bukan setelah kain batik dan baju kebaya. Hal itu juga mempengaruhi dan mendorong anak perempuan remaja di desa untuk terbiasa mengenakan rok.

Perkembangan mode pakaian konveksi saat ini menjadi siap pakai dan bebas memilih untuk segala macam model dan ukuran. Bahkan, desa sekarang sudah tidak asing dengan ukuran L (long), M (medium) dan S (short). Dengan adanya kode-kode seperti itu sebagai standard ukuran dan ditambah dengan motif pakaian yang banyak variasinya dan murah, maka masyarakat muda, khususnya anak-anak tidak sulit untuk membelinya. Lebih-lebih sekarang ini kualitas motif untuk baik kain yang mahal maupun kain yang murah hampir tak berbeda.

Menurut orang Jawa cara berpakaian yang sopan seperti itu akan menunjukkan watak dan perilaku seseorang. Berpakaian sopan berarti menghargai diri sendiri dan menghormati orang lain, terutama mereka yang diajak bicara. Dengan demikian mereka yang diajak berbicara akan berusaha menghormatinya. Itulah sebabnya mengapa para remaja di daerah Yogyakarta, khususnya di daerah Kraton lebih suka berpakaian rapi dan sopan lebih-lebih bagi mereka yang berpendidikan.

Cara berpakaian sopan seperti itu dari sejak dulu sudah ditanamkan oleh nenek moyang masyarakat Kraton. Di samping itu mungkin hal itu disebabkan pengaruh lingkungan dimana di daerah Kraton banyak masyarakat priyayi yang masih ada hubungannya dengan kerabat Sultan yang sangat memperhatikan cara berpakaian yang baik. Yang dimaksudkan pakaian bepergian untuk anak dan remaja adalah pakaian yang dikenakan pada waktu bepergian ke luar rumah untuk kepentingan pribadi dan kepentingan keluarga. Pakaian ini tidak berbeda banyak dengan pakaian yang dikenakan sehari-hari. Anak-anak remaja bila bepergian mengenakan pakaian setelan celana panjang dan baju dengan warna dan potongan bervariasi.

## **Batik**

Kain batik yang menakjubkan banyak orang sebagai bahan pakaian adat tradisional, yang berlatar gelap atau terang dengan warna motif yang coklat dan hitam sangat cocok untuk segala macam warna baju kebaya, entah itu berwarna hijau, merah, kuning, putih, hitam dan sebagainya. Di sinilah letak nilai seni batik yang tinggi dan yang memiliki ratusan motif yang setiap motif (kelompok motif) memiliki arti simbolis dan saat pemakaiannya yang tepat.

Dari segi motif, baik flora maupun fauna, atau motif campuran, kadang-kadang terpengaruh dengan lingkungan dan budaya kelompok pembuatannya. Sebagai gambaran dapat dikemukakan di sini misalnya, kelompok etnis, Belanda, Arab, Cina dan Jawa. Kain batik yang dibuat oleh kelompok Belanda, yaitu yang berlokasi di daerah pesisir Utara seperti Semarang, Pekalongan, Tegal, yang bukan etnis Cina misalnya Tuban, Lasem, Juwana, yang berbudaya etnis Arab Pati, Jepara, Kudus dan yang masih dikatakan didominasi budaya Jawa adalah Jawa Tengah bagian selatan, yaitu di Surakarta dan Daerah Istimewa

Yogyakarta. Coretan motif banyak berubah, tetapi masih kelihatan coretan motif bersifat musim Baik warna maupun namanya menggambarkan karakter Jawa. (Darmasugita, 1962: 16).

Batik yang kita kenai sekarang sebenarnya cara pembuatannya sudah dikenal sejak lama, yaitu di Asia Tenggara, India, Eropa dan Afrika. Tetapi batik Jawa mutunya sangat tinggi dan sukar ditandingi kualitas seninya. Konon batik yang terdapat di Jawa berasal dari Turki atau Mesir ke negara Persia (Iran) dibawa pedagang India terus ke Indonesia. Sementara pendapat mengatakan, bahwa di negara-negara di mana batik itu berasal, tak terdapat jenis teknik yang disebut batik, yang ada hanyalah pembuatan dengan lukisan lilin dan tanpa suatu bentuk ornamen yang ditetapkan sebagai ornamen batik. Pendapat mengenai asal usul batik banyak dibicarakan oleh para ahli. Misalnya G.P. Rouffaer (1900) menyatakan batik berasal dari India, dan Van der Hoop (1949) bertahan pada pendiriannya, bahwa batik adalah hasil budaya masyarakat Indonesia, hanya saja dalam perkembangannya terdapat pengaruh Hindia, Cina dan Eropa (Kartika, 2007: 60).

Kata batik berasal dari kata Jawa, dan cara mengerjakan batik adalah apa yang disebut cecek atau titik-titik yang mengisi bidang motif. Kata titik-titik itulah kemudian berubah menjadi tik dan cara melukiskannya dengan lilin disebut *mbatik*. Setiap pola dan motif batik memiliki arti simbolis sendiri-sendiri. Hal itu disebabkan karena batik memiliki fungsi untuk pakaian sehari-hari dan upacara. Batik menunjukkan kesan kepada kita bahwa si pemakai batik dapat diketahui identitasnya lebih-lebih dalam beberapa upacara yang melibatkan mereka. Misalnya dulu orang yang mengenakan kain batik pola "semen" biasanya si pemakai masih keuarga raja berpangkat pangeran atau masih merupakan putri raja.

Pola "tumbal" dipakai oleh mereka yang berasal dari golongan agamawan atau cendekiawan. Arti simbolik ini bersifat subyektif, artinya arti simbolik yang terkandung di dalamnya diciptakan oleh si penciptanya sendiri. Bahkan sementara pendapat menyatakan, bahwa mereka yang ahli dalam memberi arti simbolik itu di Yogyakarta, adalah mereka yang tergolong para ahli agama dan keluarga Kraton. Sekalipun pembuat batik, mulai memola sampai finishing

dikerjakan oleh orang biasa, tetapi pola itu sendiri sudah direncana oleh ahli pola dengan arti simbolik juga. Itulah sebabnya biasanya pembatik sebagai pelaksana ban yak yang tidak paham arti simbolik yang terkandung di dalamnya. Bentuk geometris merupakan pola yang tertua dalam pelbagai ragam hias di negara kita, juga dalam pola batik.

Pola geometris ini memiliki arti simbolik yang menyangkut filsafat Jawa dan tata pemerintahan pada saat dulu. Komposisinya yang rapi dan seimbang itu memiliki pusat yang diinterpretasikan sebagai raja atau pusat pemerintahan atau kekuasaan. Motif kain batik kawung misalnya, berupa bulatan-bulatan yang menyerupai buah kawung, (yaitu sejenis kelapa) yang ditata secara geometris.

Garis-garis yang menyerupai palang merupakan stilisasi dari buah kawung. Dalam filsafah orang Jawa, biji memiliki arti simbolik tersendiri, yaitu sebagai lambang kesuburan. Di samping itu pola kawung juga merupakan stilisasi bunga lotus atau teratai dengan keempat daun bunganya yang tengah merekah. Bunga lotus dalam arti simbolik banyak diketahui sebagai lambang kesucian. Dalam kenyataannya memang pohon lotus walaupun hidup di air yang keruh, tetapi bunganya tetap putih bersih dan indah.

Corak yang lain adalah kain batik ceplok yang sebenarnya perkembangan dari pola kawung. Perubahan terjadi pada bulatannya yang dirubah menjadi segi empat berbentuk menyerupai bintang yang masih di atas secara geometris. Masih memiliki arti simbolik yang berhubungan dengan filsafat Jawa mengenai konsep kekuasaan dalam alam semesta jagad raya dan kekuasaan di antara manusia.

Pada dasarnya, baik pola kawung maupun ceplok terkandung arti simbolik mengenai manifestasi saja sebagai penguasa di bumi, atau sebagai dewa yang mengejawantah yang merupakan pelindung yang lemah dan yang benar dalam mengejawantah berhubungan erat dengan paham dewa raja atau theofani, di sini Tuhan mengenakan wujud insani, turun dari surga dan mengenakan wujud insani. Dari padanya seluruh masyarakat (kawula) menerima berkah. Dalam pandangan menguasai konsep dewa yang mengejawantah dalam diri seorang raja disebut sebagai "angsha, miyos sini waka" adalah apotheose sementara

seorang raja. Raja berpartisipasi dalam kekuasaan ilahi pada upacara besar. (Bakker, 1976: 76).

Pusat kekuasaan itu dikelilingi oleh empat bulatan, segi empat atau bintang-bintang. Selanjutnya segi empat atau bintang-bintang diasosiasikan sebagai raja yang dikelilingi para pembantu-pembantunya yaitu para bupati itu diwujudkan dalam gambaran empat bulan segi empat atau bintang. Keempat bentuk yang mengelilingi pusat itu merupakan sumber tenaga alam semesta. Keempat pusat itu ialah timur, terbitnya matahari, melambangkan kehidupan dan sumber energi, barat, terbenamnya matahari, melambangkan ketidak beruntungan dan kekilapan yang menurun, selatan (zenith) melambangkan segalanya, utara melambangkan kematian.

Konsep pusat yang dikelilingi oleh tempat sumbu itu disebut juga konsep moncopat yang juga digunakan dalam tata politik dan tata pemerintahan. Dalam struktur kerajaan Jawa yang terkenal itu, konsep moncopat (dan mencolimo) yang juga merupakan konsep tata pemerintahan kerajaan Jawa digambarkan sebagai empat lingkaran yang memiliki pusat, yaitu yang disebut empat lingkaran konsentris kerajaan Jawa, Keraton, negara (ibukota), nagaragung atau nagara agung (ibukota yang besar), manca nagara (negeri asing). Dalam Keraton yang dikepalai Sultan sebagai pusatnya (Soemardjan, 1981: 28- 29).

## **Kesimpulan**

HB IX dan X mampu menguatkan budaya Jawa yang memang harus terus dikembangkan di dalam lingkungan keraton. Sri Sultan HB IX- X sebagai tokoh yang memiliki otoritas tradisi yang adiluhung masih memegang gagasan, tidak menolak munculnya gagasan tentang, dinamika Modern dalam Tradisi Pakaian Keraton Yogyakarta memiliki dan memberikan cermin ketinggian peradaban keraton Yogyakarta.

Sultan memiliki amanat yang tak kecil, dan hal itu tercantum jelas pada gelarnya yang panjang dan sarat makna: Ngarso Dalem Sampeyan Dalem Ingkang Sinuwun Sri Sultan Hamengku Bawono Ingkang Jumeneng Kaping X, Suryaning Mataram, Senopati Sing Ngalogo, Langgenging Bawono Langgeng, Langgenging Tata

Panotogomo (Sultan mengemban tugas sebagai penjaga kebudayaan sekaligus pemimpin spiritual).

Tradisi seperti Sekaten, Gerebeg Maulud, Labuhan, dan Siraman Pusaka digelar reguler oleh Keraton. Masing-masing ritual memiliki makna tersendiri. Sekaten misalnya, menjadi momen bagi keraton bersama masyarakat untuk membersihkan diri pada perayaan Maulid Nabi Muhammad. Momen itu mewujud dengan pesta rakyat selama satu bulan, ditutup dengan parade gunung. Namun, bagi Keraton, tradisi itu tidak boleh hanya mengendap menjadi seremoni belaka. Sebab napas budaya mestinya mampu mewujud dalam setiap kebijakan.

Ilmu pengetahuan dan teknologi, sesuai tantangan zamannya, otomatis mengalir ke Keraton dan akan bertanggung jawab berat menjaga tradisi yang kerap berhadapan dengan globalisasi. Globalisasi dan modernisasi berkelindan dengan ancaman tergerusnya tradisi. Modernisasi dan kebaruan ini menciptakan perubahan masyarakat. Keraton Yogyakarta bersama masyarakat secara aktif berinteraksi dengan dunia. Keraton berharap tradisi dan modernisasi berjalan seiring tanpa saling menggerus. Tidak sekadar dialog budaya, tapi ada transformasi dan akulturasi budaya.

Perubahan budaya dalam pola pikir, pola hidup mampu melihat tantangan dan peluang dan perubahan nuansa. Pemahaman tradisi dengan pengertian harmoni, senergi dan memberikan kontribusi. Adat berbusana akan menduduki tempat yang utama dan tingginya peradaban Keraton yang kaya akan tradisi dan literasi.

---

## DAFTAR PUSTAKA

Behrend, 1990. Katalog Induk Naskah-naskah Nusantara Jilid 1 Museum Sanabudaya. Jakarta: Djambatan.

Condrongoro, M. S., 1995. Busana adat Kraton Yogyakarta, 1877-1937: Makna dan fungsi dalam berbagai upacara. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara.

Darmasugita, 1962. *Serat Pepali Ki Ageng Sela, mawi wewahan pepalènipun Dewi Sri, Kiageng Tarub, Panembahan Senapati, Sultan Agung Anjakrakusuma, Paku Buwana I, Prabu Mangkurat, H.B. I, Sultan Djimbun, Sunan Kudus, Kalidjaga, Adipati Madiun, Madura, Wiratama II, Panembahan*. Malang : Djojobojo.

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1997. *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.

Ingleson, 1983. *Jalan ke Pengasingan; Pergerakan Nasionalis Indonesia Tahun 1927-1934*. Jakarta : LP3ES.

Kartika, S., 2007. *Ragam Kain Tradisional Indonesia Tenun Ikat*. Jakarta: PT. Gramedia. Kartodirdjo, 1999. *Ideologi Bangsa dan Pendidikan Sejarah*. Jakarta: MSI dan Arsip Nasional RI.

Moedjanto, G., 1987. *Konsep Kekuasaan Jawa Penerapannya oleh Raja-raja*. Yogyakarta: Kanisius.

Muslich, K., 2002. *Moral Islam dalam serat Piwulang Pakubuwana IV*. Yogyakarta: Global Pustaka Utama.

Poerwokoesoemo, 1985. *Kadipaten Pakualaman*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Ricklefs, M. C., 2005. *Sejarah Indonesia Modern*. Yogyakarta: Gadjah Mada University.

Soemarjan, S., 1981. *Perubahan Sosial di Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Wal, v. d., 1963. *Het onderwijsbeleid in nederlands-indie 1900-1940*. Groningen: J. B. Wolters.

# The Journey of Preserving the Fashion of Ancestral Heritage (Perjalanan Melestarikan Busana Warisan Leluhur)

Dr. Ir. Indra Tjahjani, Ss. Mla. Mmsi\*)

**M**engamati perkembangan wanita Indonesia dalam berbusana saat ini, dirasa perlu dilakukan Gerakan Pelestarian Budaya dalam ber-Busana.

Untuk hal tersebut dilakukan pengamatan dan dan mempelajari busana-busana wanita Indonesia dari waktu ke waktu.

Busana wanita Jawa mengalami banyak perubahan, dalam penulisan ini akan dibahas berdasarkan pengalaman dan dokumentasi yang ada. Dokumentasi didapat dari berbagai sumber.

Melihat perbedaan busana keluarga keraton dari tahun ketahun, baik Keraton Kesultanan Yogyakarta dan Pakualaman maupun Kesunanan Surakarta dan Mangkunegaran kemudian bagaimana busana putri berkembang higgsa saat ini.

Perkembangan kebaya 'Kartini' kemudian berubah menjadi kebaya 'ber-khutu batu', berubah menjadi kebaya 'berbordir Tasik' menjadi kebaya 'modern Anne Avanthie' dan banyak yang mencintai kebaya 'Encim' dan saat ini bias disebut kebaya 'millennial'.

Adakah pakem yang tetap harus dipertahankan disaat gempuran 'fashion' dunia.

Program pelaksanaan mengajak berbusana memanglah tidak mudah, dilakukan berulang-ulang dan perlu kesabaran dan juga memberikan contoh nyata.

Diawali tahun 2000 terjadi kekuatiran bahwa generasi penerus atau generasi muda saat itu lebih menyukai bahkan tergila-gila budaya luar, dan kelihatannya generasi ini kurang bangga memakai busana tradisional Indonesiaia, bahkan

merasa malu apabila memakai Batik, mereka menyebutnya 'kok seperti seragam pegawai negeri' atau kalau berkain kebaya 'kaya jaman nenek gue'.

Mulai tahun 2000 inilah hingga saat ini saya mengajak putra putri saya untuk menjalankan misi Selamatkan Warisan Budaya kita (Save Indonesia Cultural Heritage).

Dengan cara mengadakan berbagai workshop diantaranya memperkenalkan proses membuat Batik yang benar atau yang betul-betul dilakukan oleh para pembatik, berbagi tentang filosofi dibalik ragam hias batik, belajar memakai kain tanpa jahitan, dan lain-lainnya yang berhubungan dengan budaya.

Memang tidak mudah memperoleh peserta, namun setidaknya kami mencoba memperkenalkan mencitai budaya sendiri.

Penulisan ini dibuat berdasarkan berbagai sumber dokumentasi dan dilakukan pengamatan dengan mengumpulkan informasi serta mempelajari berbagai foto-foto yang diperoleh dari berbagai sumber di internet; biasanya sudah hasil 'copy-paste', kadang sulit ditelusuri sumber awalnya. Kemudian melihat perubahan 'trend fashion' yang terjadi pada Putri-putri Raja di Jawa dan masyarakat umum di Indonesia.

Pada pengamatan ini, sengaja dipilih putri-putri tidak dari satu Keraton saja namun dari beberapa Keraton dan juga putri-putri dari pejabat-pejabat daerah lainnya dari yang lahir antara tahun 1750 dan masih ada hingga 2019.

Kemudian dilakukan pengamatan perjalanan Model Kebaya Kartini, Kuthubaru, kebaya bordir Tasikan (berasal dari kota Tasikmalaya), kebaya Anne Avantie yang seingat saya saat baru diluncurkan dianggap merubah pakem kebaya (pada saat itu jadi bahan perbincangan dan banyak ditentang), sehingga disebut kebaya modern, dan saat ini banyak model blouse 'kebaya' dipadupadankan dengan jarit (kain panjang 'batik'); Remaja sekarang atau ibu-ibu muda saat memakaikain tidak memakai selop tetapi memakai 'sneakers' (sepatu olah raga) yang disukai anak muda saat ini.

Berikut garis waktu (*timeline*) perubahan pemakaian kebaya.

### Garis waktu : Menengok Sekilas Busana Putri2 Keraton di Jawa

(sumber : dari berbagai sumber)



BRA Mangkuyudo  
1750 - 1828



Gusti Kanjeng  
Ratu Timur  
1780-1859



RA Supiah,  
RA Mursilah  
& RA Saripah  
1855 -1877



RA Kartini - RA Roekmini &  
RA. Kardinah  
1879 - 1904



Gusti Kanjeng Ratu Mas  
Surakarta 1920



GRA Siti Nurul Kamaril  
1921 -2015



Dalam pengamatan ini lebih difokuskan dalam 'fashion' kebaya yang dipakai oleh para putri Jawa, dimulai dengan pengamatan pada BRA Mangkuyudo (1750-1828) kemudian kebaya yang dikenakan Gusti Kanjeng Ratu Timur (1780 - 1859), selanjutnya memperhatikan busana RA Supiah, RA Mursilah dan RA Saripah (1855-1877) dan berlanjut ke busana yang dikenalan oleh RA Kartini, RA Roekmini, dan saudarinya RA Kardinah.

Jika diperhatikan semua kebaya yang dikenakan beliau-beliau selalu menutup hingga leher dan menggunakan 'peniti renteng'

Menurut pengamatan dalam budaya Jawa saat itu para putri 'mungkin' tidak diperkenankan memakai busana yg terbuka hingga kedada. Selain dianggap kurang sopan, mungkin juga ada hubungannya dengan agama Islam yg dianut.

Saat itu memang kaum Muslimah tidak memakai busana seperti pakaian dari negara Timur Tengah, dari pengamatan wanita Muslimah saat itu hanyalah berkerudung transparan seperti ibu Fatmawati Soekarno dibawah ini.



Ibu Fatmawati Soekarno

sumber : keputakaan-presiden,perpusnas.go.id - diunduh feb 2020

Kaum Muhammadiyah jaman dulu pun berbusana seperti foto berikut. Ibu Hj.Sinta Nuriyah Wahidpun sampai saat ini berkerudung seperti yang terlihat pada gambar.



Kaum Muslimah dahulu  
Sumber : alif.id- diunduh februari 2020



Ibu Hj. Sinta Nuriyah  
Sumber : lokadata.id - diunduh feb 2020

Dokumentasi berikutnya adalah Gusti Kanjeng Ratu Mas dari Surakarta (1920), kemudian GRA Siti Nurul Kamaril atau lebih dikenal sebagai Gusti Nurul, yang terkenal kecantikannya.

Gusti Nurul sudah memulai memakai kebaya dengan bukaan yang agak menurun, kemudian mulai terlihat memakai kebaya 'kuthu baru' (sayangnya saat ini banyak orang yang tahu, mana yg disebut kebaya ber-'kuthu baru'; kuthubaru adalah kain kecil berbentuk persegi panjang penutup dada).



Surakarta 1939- Raden Ajeng Katidja (kiri) -Goesti Raden Adjeng Noeroel Koesoemowardani (tengah) dan Goesti Raden Adjeng Poetri Toeti (kanan) - sumber [twiyywer.com/brap1/status/1095878493722664960](https://twiyywer.com/brap1/status/1095878493722664960)-februari 2020

Pada fo-foto diatas terlihat perubahan 'fashion' kebaya dari tahun-tahun sebelumnya.

Berikut ini kita perbandingkan kebaya dari berbagai etnis di Indonesia.

**Waktu Perjalanan Berbusana Masyarakat biasa dari berbagai etnis sejak dahulu hingga kini.**



Perempuan2 pertama di Parlemen Bandung , sumber : kurio.id



Peserta Konggres Wanita Indonesia

### Fashion Dalam Keluarga Keraton Yogyakarta

Cara berbusana keluarga Keraton Yogyakarta sangatlah menarik untuk disimak, dimana mencoba mengenal kain-kain Batik 'Larangan' yang dikenakan.



Sultan Hamengku Buwono X Bersama keluarga



Putri - putri Hamengku Buwono X - 2015



Putri - putri Hamengku Buwono X - 2019

### Era Kebaya Modern

Dalam pengamatan saya sejak 1989. Anne Avantie mulai memperkenalkan pemakaian kebaya yang diluar pakem atau berbeda dengan kebaya-kebaya sebelumnya, dan disaat itu banyak terjadi penolakan, Namun dalam perjalanannya generasi muda sangatlah menyukai desain kebaya Anne Avantie.



Anne Avantie

Berikut beberapa desain Kebaya Anne Avantie :



### Berbagai Kebaya

KEBAYA Putri2 Raja – Kebaya Kartini – Kebaya Kuthubaru – Kebaya Bordir Tasik – Kebaya Anne Avanti – Blouse Kebayamasa kini.





## Gerakan Pelestarian Busana Negeri Sendiri

Saya bersama putra putri saya sejak tahun 2000 membuat dan gerakan Lestarikan Warisan Budaya melalui membatik dan mengenal Filosofi dibalik Ragam Hias Batik

Termasuk memakai Jarit atau Kain tanpa Jahitan. Pakem vs Jaman Now

Kegiatan kami dapat terlihat pada websit berikut :

← → ↻ 📄 mbatikyuuuk.com/tag/jaritan-yuuuk/

### JARITAN YUUUK : PAKEM vs JAMAN NOW untuk WANITA & PRIA 6 JULI 2019 di JAKARTA CREATIVE HUB

June 25, 2019  
Admin

MARI KEMBALI ber-BUSANA NUSANTARA - pasti kereeen JARITAN YUUUK : PAKEM vs JAMAN NOW 6 JULI 2019 di JAKARTA CREATIVE HUB bagi WANITA & PRIA

---

### JARITAN YUUUK @ EMMETROPIA COFFEE GADING SERPONG. 18 APRIL 2018

April 11, 2018  
Admin

JARITAN YUUUK @ EMMETROPIA COFFEE GADING SERPONG. 18 APRIL 2018 - start at 9 AM DR.Ir. Indra Tjahjani love to share about BATIK HISTORY & BATIK PHILOSOPHY before the JARITAN (Hipwrap) WORKSHOP Please register to Ms Yoshie 0811 187 854 limited seat You DO NOT have to worry about the BATIK, we will provide it.

**LET'S LEARN ABOUT PHILOSOPHY IN BATIK & HOW TO WRAP TO YOUR BODY - JARITAN YUUUK**



Workshop belajar memakai kain batik atau jarit tanpa jahitan



Workshop memakai jarit atau kain panjang



Memperkenalkan Batik sejak usia dini termasuk membaritahu bahwa 'jumpatan' bukanlah batik dan diperlihatkan contohnya.



Memperkenalkan busana nasional sejak usia dini, pada anak-anak taman kanak-kanak.

### Dapat disimpulkan :

Didalam menjalankan misi berbusana nasional atau memakai kain panjang batik, setiap hari, perlu diberikan contoh. Berikut adalah dokumentasi penulis memakai kain kebaya setiap hari didalam berkegiatan.

### BERKAIN KEBAYA SETIAP HARI SEJAK 2004



<http://mbatikyuuuk.com>

---

## DAFTAR SUMBER DOKUMENTASI:

1. Grid.id
2. ID RODOVID.org
3. Kratonyogya.id
4. old-indische.blogspot.com
5. Pictwitter.com
6. Kaskus.co.id
7. Wowkeren.com
8. KerajaanNusantara.com
9. SWA.com
10. TEPAS TANDHA YEKTI
11. Journalkotaku.com
12. Collectie Tropen Museum
13. Brilio.com
14. Hitsbanget.com
15. SurabayaTribunNews.com
16. grosirkebaya.net
17. ID Pinterest.com
18. Kompasiana 2019
19. Mbatikyuuuk.com
20. IDN Times.com
21. stylo.grid.id
22. CNNIndonesia.com
23. alif.id
24. lokadata.id
25. kurio.id