DISERTASI

Eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka Melalui Kajian Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

RETNA AYU PUSPATARINI
NRP. 3207301006

DOSEN PEMBIMBING
Prof. Dr. Ir. Josef Prijotomo, M. Arch.
Ir. Purwanita Setijanti, MSc. PhD

PROGRAM DOKTOR
JURUSAN ARSITEKTUR
FAKULTAS TEKNIK SIPIL DAN PERENCANAAN
INSTITUT TEKNOLOGI SEPULUH NOPEMBER
SURABAYA
2015

DISERTATION

The Existence of Pendhapa Ageng Sasana Sewaka through the Study Relation of Pendhapa Ageng Sasana Sewaka and Bedhaya Ketawang

RETNA AYU PUSPATARINI
3207301006

SUPERVISOR : Prof. Dr. Ir. Josef Prijotomo, M. Arch.
CO-SUPERVISOR: Ir. Purwanita Setijanti, MSc. PhD

DOCTORAL PROGRAMME
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE
FACULTY OF CIVIL ENGINEERING AND PLANNING
INSTITUT TEKNOLOGI SEPULUH NOPEMBER
SURABAYA
2015

ABSTRAK

EKSISTENSI PENDHAPA AGENG SASANA SEWAKA MELALUI KAJIAN HUBUNGAN PENDHAPA AGENG SASANA SEWAKA DAN BEDHAYA KETAWANG

Nama Mahasiswa: Retna Ayu Puspatarini
NRP : 3207301006
Pembimbing : Prof. Dr. Ir. Josef Prijotomo, M. Arch.
Co-Pembimbing : Ir. Purwanita Setijanti, MSc. PhD

Keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang yang dipentaskan setiap *Tingalan Jumenengan Dalem* (Peringatan Naik Tahta) Raja Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat menunjukkan hubungan yang erat antara bangunan dan tarian (*content—container*). Penelitian terhadap eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sebagai produk arsitektur dan tari Bedhaya Ketawang sebagai produk seni, menegaskan adanya hubungan yang saling melengkapi sebagai fenomena wadah dan isi sebagai kesatuan yang tidak dapat dipisahkan dari filosofi budaya masyarakat Jawa. Kebersatuan tersebut memberikan kehidupan bagi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menunjukkan bahwa arsitektur tidak hanya sebatas bentuk fisik bangunan namun juga memiliki jiwa sehingga menandakan eksistensi bangunan merupakan kehidupan (jiwa) bangunan.

Penelusuran eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menggunakan metode fenomenologi. Adapun pendekatannya digunakan pendekatan yang mengelaborasikan pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Dua pendekatan tersebut dilakukan dengan mengeksplorasi *rasa pangrasa*, *rasa rumangsa*, *rasa sejati*, dan *rasa sejatining rasa* penari Bedhaya Ketawang saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Penelitian tersebut menghasilkan konsep *pusat di pusat*, *pusat terpusat*, dan *pusat memusat* yang menghasilkan *ruang sakra*l di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. *Ruang sakral* berada *di area saka guru* terbentuk akibat jalinan tari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan bahwa dalam arsitektur Jawa ruang sakral tidak hanya terbentuk secara fisik namun juga terbentuk melalui kegiatan pengguna bangunan di bangunan yang digunakannya.

Kata Kunci:, Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Bedhaya Ketawang, Fenomenologi, *Being-in-the-world*, *Ngudi Kasampurnan*, Rasa Pangrasa, Rasa Rumangsa, Rasa Sejati, Rasa Sejatining Rasa, Pusat di Pusat, Pusat Terpusat, Pusat Memusat, Ruang Sakral.

ABSTRACT

THE EXISTENCE OF PENDHAPA AGENG SASANA SEWAKA THROUGH THE STUDY RELATION OF PENDHAPA AGENG SASANA SEWAKA AND BEDHAYA KETAWANG

Student Name : Retna Ayu Puspatarini
NRP : 3207301006
Supervisor : Prof. Dr. Ir. Josef Prijotomo, M. Arch.
Co-Supervisor : Ir. Purwanita Setijanti, MSc. PhD

The existence of Pendhapa Ageng Sasana Sewaka and Bedhaya Ketawang dance is staged every *Tingalan Jumenengan Dalem* (King's Corronation Day) King of Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat shows strong relation between building and dance (*content—container*). The research of the existence of Pendhapa Ageng Sasana Sewaka as architecture product and Bedhaya Ketawang dance as art product, affirms complimentary one another as a phenomenon of content and container as a unity that is inseparable with Javanese social culture philosophy. This unity gives life to the building of Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. It shows that architectures is not only limited to physical appearance but it also has soul which marks the building existence as the soul of the building.

The search of Pendhapa Ageng Sasana Sewaka existence is done through phenomenology method. The approach to this method is using the theory of *being-in-the-world* and *ngudi kasampurnan*. In capable reading the approach is explored through the feeling (*rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* and *rasa sejatining rasa)* of Bedhaya Ketawang dancers while dancing Bedhaya Ketawang in Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

This reseach results several concepts which are *center in center, centralized center,* and *converging center* resulting sacred space in Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. *Sacred space* locates in *the area of saka guru* shaped as relation between Bedhaya Ketawang dance and Pendhapa Ageng Sasana Sewaka building. It shows that in Javanese architecture sacred space is not shaped physically but it is also shaped through user's activity in the building where user is occupying in.

Keywords:, Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Bedhaya Ketawang, Fenomenologi, *Being-in-the-world*, *Ngudi Kasampurnan*, Rasa Pangrasa, Rasa Rumangsa, Rasa Sejati, Rasa Sejatining Rasa, Center in Center, Centralized Center, Converging Center, Sacred Space.

LEMBAR PENGESAHAN

Disertasi disusun untuk memenuhi salah satu syarat memperoleh gelar
Doktor (Dr.)

di
Institut Teknologi Sepuluh Nopember, Surabaya

Oleh
Retna Ayu Puspatarini
NRP : 3207301006

Tanggal Ujian : 15 Agustus 2014
Periode Wisuda

Disetujui oleh:

Pembimbing I
Prof. Dr Ir. Josef Prijotomo, M.Arch.
NIP. 19480312 197703 1 001 .....

Pembimbing II
Ir. Purwanita Setijanti, MSc. PhD
NIP. 19590427 198503 2 001 .....

Penguji
Dr. Ir. Murni Rachmawati, MT
NIP. 19620608 198701 2 001 .....

Penguji
Prof. Dr. Ir. Sekartedjo, MSc
NIP 19500402 197901 1 001 .....

Penguji
Prof. Ir. Titien Saraswati, M. Arch., Ph.D.
NIP. 19540101 198303 2 001 .....

Direktur Program Pasca Sarjana

Prof. Dr. Ir. Adi Soeprijanto, MT
NIP. 19640105 199002 1 001

KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis panjatkan kehadapan Tuhan Yang Maha Esa, karena atas izin-Nya penulis dapat menyelesaikan disertasi dengan judul Eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka Melalui Kajian Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Disertasi ini mengungkap fenomena hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang. Fenomena ini menarik untuk diteliti karena fenomena ini berbeda dengan pemahaman yang ada di ilmu pengetahuan tari. Dalam pemahaman tari, khususnya tari Jawa, tidak mengharuskan tarian terikat oleh bangunan tertentu. Namun kenyataannya pementasan tari Bedhaya Ketawang harus dipentaskan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga terkesan tidak ada bangunan lain yang bisa digunakan untuk menarikan tari Bedhaya Ketawang. Karena itulah penelitian ini dilakukan untuk menelusuri eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui kajian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Hal ini dilakukan untuk mengetahui jawaban dari fenomena hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang yang penelusurannya didasarkan pada ilmu pengetahuan arsitektur.

Penulis menyadari disertasi ini melibatkan berbagai pihak yang memberikan kontribusi dalam penyelesaian disertasi ini. Untuk itu dalam kesempatan ini penulis mengucapkan terima kasih kepada:

1. Bapak Prof. Dr. Ir. Josef Prijotomo, M. Arch., dan Ibu Ir. Purwanita Setijanti, MSc. PhD., selaku pembimbing, atas arahan dan bimbingannya untuk menyelesaikan disertasi ini.
2. Ibu Prof. Prof. Ir. Titien Saraswati, M. Arch., Ph.D., Bapak Prof. Dr.Ir Sekartedjo, MSc, dan Ibu Dr. Ir. Murni Rachmawati, MT, selaku penguji, atas kritikan dan saran yang berarti untuk memperbaiki disertasi ini.
3. Ibu Dr. Ir. Murni Rahmawati, MT., selaku Koordinator Prodi Pascasarjana Arsitektur ITS dan segenap dosen dan karyawan, yang telah memberikan bantuan dan kemudahan selama masa studi.

4. Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat, khususnya KGPH Puger dan KMAT Prabawati Arumingtyas, dan kerabat keraton lainnya yang telah menyediakan waktunya sebagai narasumber bagi penelitian ini.
5. Library of National University of Singapore, Library of South East Asian Studies, Singapore National Library, Perpustakaan Universitas Indonesia, dan Perpustakaan Universitas Tarumanagara, yang telah memberikan akses pada peneliti untuk memperoleh data literatur yang mendukung penelitian ini.
6. Rekan-rekan program doktor di Institut Teknologi Sepuluh Nopember Surabaya yang telah memberikan masukan dan semangat pada peneliti untuk berjuang menyelesaikan disertasi ini.
7. Rekan-rekan sejawat dari berbagai pihak baik dari Universitas Tarumanagara, Universitas Parahyangan, Universitas Negeri Sebelas Maret, Universitas Indonesia, National University of Singapore, Institut Seni Indonesia Surakarta, Institut Kesenian Jakarta, dan pihak lainnya yang tidak bisa peneliti sebutkan satu per satu, yang telah memberikan waktunya untuk melakukan diskusi terhadap disertasi ini.
8. Teristimewa kepada kedua orang tua, Ir. Rifai Ilham, IPU dan Dra. Salmah Gosse, M.Hum., yang telah sabar memberikan doa dan kasih sayangnya untuk mendukung peneliti menyelesaikan disertasi ini. Peneliti juga ucapkan terima kasih pada kedua adikku, Bagus Bhirawa Putra, S.T, M.T dan Bagas Dwipantara Putra, M.T, atas dukungannya. Dan juga terima kasih pada keluarga besar dari kedua orang tua peneliti yang telah memberikan bantuan dan semangatnya untuk peneliti menyelesaikan disertasi ini.

Peneliti menyadari bahwa disertasi ini belum sempurna dan masih dapat disempurnakan melalui penelitian selanjutnya. Peneliti berharap semoga dilakukan penelitian lanjutan bagi para peneliti yang memiliki minat menelusuri fenomena dalam arsitektur. Akhir kata, semoga penelitian ini memberikan manfaat bagi bidang arsitektur maupun bidang tari.

Surabaya, 13 Februari 2015

Penulis – Retna Ayu Puspatarini

DAFTAR ISI

Judul Disertasi…… i

Lembar Pengesahan……... iii

Surat Pernyataan Keaslian Disertasi…….. v

Kata Pengantar……... vii

Abstrak……... ix

Daftar Isi…… xi

Daftar Tabel…..……... xvii

Daftar Diagram…….…... xix

Daftar Gambar…… xxi

BAB 1 PENDAHULUAN…… 1

1.1 Latar Belakang…… 1

1.2 Permasalahan……... 12

1.3 Tujuan Penelitian……. 14

1.4 Manfaat Penelitian……... 15

1.5 Alur Berfikir Penelitian…… 15

BAB 2 KAJIAN PUSTAKA……. 19

2.1 Eksistensi……... 20

2.1.1 Penelusuran Eksistensi dalam Pemahaman Non-Jawa…… 20

2.1.2 Penelusuran Eksistensi Dalam Pemahaman Jawa…….. 30

2.2 Kosmologi……... 37

2.3 Arsitektur…… 43

2.3.1 Penelusuran Arsitektur Secara Umum……... 43

2.3.2 Penelusuran Arsitektur Jawa…….. 54

2.3.2.1 Penelusuran Aspek *Tangible* (Terukur) Rumah Jawa… 55

2.3.2.2 Penelusuran Aspek *Intangible*

(Tak Teraba/Tak Terukur) Rumah Jawa……. 58

2.3.3 Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……... 64

2.4 Tari……... 68
2.4.1 Penelusuran Tari Secara Umum……. 68
2.4.2 Tari Jawa…… 74
2.4.3 Tari Bedhaya Ketawang..... 78
2.5 Kesimpulan Kajian Pustaka…… 83

BAB 3 METODE PENELITIAN……... 87
3.1 Rancangan Penelitian……. 87
3.2 Lokasi Penelitian…… 90
3.3 Jenis dan Sumber Data……... 90
3.4 Teknik Pemilihan Informan…… 91
3.5 Instrumen Penelitian……... 91
3.6 Teknik Pengumpulan Data…… 92
3.7 Metode Analisis Data…… 95
3.8 Teknik Analisis Data……. 97
3.9 Kesimpulan Metode Penelitian……. 99

BAB 4 PENELUSURAN HUBUNGAN PENDHAPA AGENG SASANA SEWAKA DAN BEDHAYA KETAWANG……..... 101
4.1 Penelusuran Eksistensi dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……..... 101
4.2 Arsitektur dalam Hubungannya dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……... 105
4.3 Tari dalam Hubungannya dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…….... 110
4.4 Fenomenologi dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……..…… 118
4.5 Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……..…. 129
4.5.1 *Rasa Pangrasa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……..…..... 132

4.5.1.1 *Rasa Pangrasa* Berdasarkan Pengalaman
Mpu Tari……..…... 142
4.5.1.1.1 *Rasa Pangrasa* Mpu Tari Saat Berada
di *Parasedya*……...……..…... 142
4.5.1.1.2 *Rasa Pangrasa* Mpu Tari Saat Berada
di *Paningrat*……...…… 146
4.5.1.1.3 *Rasa Pangrasa* Mpu Tari Saat Berada
di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…….. 148
4.5.1.2 *Rasa Pangrasa* Berdasarkan Pengalaman Penari
Bedhaya Ketawang Tahun 2012……..……. 161
4.5.1.2.1 *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang
Tahun 2012 Saat Berada di *Parasedya*….. 162
4.5.1.2.2 *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang
Tahun 2012 Saat Berada di *Paningrat*…….. 165
4.5.1.2.3 *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang
Tahun 2012 Saat Berada di
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……..…… 168
4.5.1.3 *Rasa Pangrasa* Berdasarkan Pengalaman Penari
Bedhaya Ketawang Tahun 2013……...……... 188
4.5.1.4 Kesimpulan *Rasa Pangrasa* Para Responden dalam
Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
dan Bedhaya Ketawang…….... 192
4.5.2 *Rasa Rumangsa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…….. 196
4.5.2.1 *Rasa Rumangsa* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari…….. 197
4.5.2.1.1 *Rasa Rumangsa* Mpu Tari Saat Berada
di *Parasedya*……...…… 198
4.5.2.1.2 *Rasa Rumangsa* Mpu Tari Saat Berada
di *Paningrat*……... 200

4.5.2.1.3 *Rasa Rumangsa* Mpu Tari Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 201
4.5.2.2 *Rasa Rumangsa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya KetawaTahun 2012……...…… 212
4.5.2.2.1 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di *Parasedya*…….. 213
4.5.2.2.2 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di *Paningrat*……..... 214
4.5.2.2.3 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…….…….... 215
4.5.2.3 *Rasa Rumangsa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013……. 227
4.5.2.3.1 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 Saat Berada di *Parasedya*……. 228
4.5.2.3.2 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 Saat Berada di *Paningrat*…….. 229
4.5.2.3.3 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…….... 231
4.5.2.4 Kesimpulan *Rasa Rumangsa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…… 232
4.5.3 *Rasa Sejati* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……. 238
4.5.3.1 *Rasa Sejati* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari……... 239
4.5.3.2 *Rasa Sejati* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012…… 265
4.5.3.3 *Rasa Sejati* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013…… 280

4.5.3.4 Kesimpulan *Rasa Sejati* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……. 290
4.5.4 *Rasa Sejatining Rasa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…….. 297
4.5.4.1 *Rasa Sejatining Rasa* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari.. 298
4.5.4.2 *Rasa Sejatining Rasa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012…….. 304
4.5.4.3 *Rasa Sejatining Rasa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013……. 309
4.5.4.4 Kesimpulan *Rasa Sejati*ning *Rasa* Para Responden dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……. 312
4.6 Kesimpulan Penelusuran Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…… 316

BAB 5 DISKUSI…… 319
5.1 Kehidupan Pada Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang……. 319
5.2 Sentralitas Bagi Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…….. 323
5.3 Penguatan Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang Melalui *Being-in-the-world* dan *Ngudi Kasampurnan*……. 328
5.4 Kesimpulan Diskusi...……...…… 333

BAB 6 KESIMPULAN DAN SARAN…….. 337
6.1 Kesimpulan……...……. 337
6.2 Saran…….. 340

Daftar Pustaka……. 343
Lampiran…….. 349

DAFTAR DIAGRAM

Diagram 1.1: Alur Berfikir Penelitian…….. 17
Diagram 2.1: Eksistensi *Being-in-the-world* dari Heidegger……... 26
Diagram 2.2: *Being-in-the-world* dari Mircea Eliade……... 28
Diagram 2.3: Eksistensi *manusia dalam hubungan* dalam budaya Jawa……. 36
Diagram 2.4: Dua bagian dari kosmologi Jawa…… 38
Diagram 2.5: Tiga bagian dari kosmologi Jawa……... 38
Diagram 2.6: Empat bagian dari kosmologi Jawa…… 40
Diagram 2.7: Penelusuran Eksistensi Arsitektur…….. 51
Diagram 2.8: Diagram Eksistensi Arsitektur + Kosmologi…….. 51
Diagram 2.9: Diagram Eksistensi *Being in The World* dalam ranah Arsitektur…….. 54
Diagram 4.1: Pemahaman *being-in-the-world* dalam ranah arsitektural…….. 102
Diagram 4.2: Pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan* dalam penelusuran Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…… 104
Diagram 4.3: Bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…….. 109
Diagram 4.4: Penelusuran Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang……... 110
Diagram 4.5: *Wiraga, wirama,* dan *wirasa* dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…... 117
Diagram 4.6: Gugus bangunan yang diteliti dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang……. 122
Diagram 4.7: Pemahaman eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…… 125
Diagram 4.8: Penelusuran pemahaman eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dalam budaya Jawa dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang…….. 125

Diagram 4.9: Pengalaman responden (penari dan Mpu Tari) dalam
menelusuri eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…….. 128

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.1: Relief Tari di Candi Siwa yang ada di Candi Prambanan……. 3
Gambar 1.2: Bentuk analisa penelitian Alessandra Y Royo……... 3
Gambar 1.3: Detail relief P49 di Candi Prambanan…… 4
Gambar 1.4 : Beragam bentuk partisi sebagai kelanjutan dari penerapan gerak tari dalam ruang……. 5
Gambar 1.5*: Direct thoroughfare*, *reactive movement*, dan *focused movement*……..……. 7
Gambar 1.6: *Promenade* dalam aplikasi Kurfürstendamm..... 8
Gambar 1.7: *Cambre* dalam aplikasi Alexanderplatz..... 8
Gambar 1.8: *Developpe* dalam aplikasi Alexanderplatz..... 8
Gambar 2.1: Eksistensi "I" dari Foucault…… 21
Gambar 2.2: Konsep *Being-in-the-world* dari Heidegger…… 22
Gambar 2.3: Pemahaman Eksistensi Budaya Jawa *Manusia dalam Hubungan*…… 31
Gambar 2.4: Pemahaman Makrokosmos dan Mikrokosmos…… 41
Gambar 2.5: Pengaplikasian hubungan manusia dengan lingkungan dalam pemahaman arsitektektural…….. 44
Gambar 2.6: Pemahaman Eksistensi dalam ranah arsitektur……..…… 55
Gambar 2.7: Gugus Bangunan di Rumah Jawa…….. 56
Gambar 2.8: Pemahaman *Dalem Ageng* di Rumah Jawa……... 58
Gambar 2.9: Aspek *Intangible* Rumah Jawa…….. 58
Gambar 2.10: Area Sakral dari Pusat bangunan Rumah Jawa……...…… 64
Gambar 2.11: Peta Kawasan Kraton Surakarta……..…… 65
Gambar 2.12: Bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……..… 65
Gambar 2.13: Denah tata ruang Pendhapa Ageng Sasana Sewaka Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat…….. 67
Gambar 2.14: *Being-in-the-world* dalam ranah tari…….. 70
Gambar 2.15 : Komposisi Tari Bedhaya Ketawang…….. 80
Gambar 2.16: Pola Masuk Tari Bedhaya di Pendhapa Sasana Sewaka……. 81

Gambar 2.17 : Komposisi awal…… 81
Gambar 2.18 : Komposisi akhir……..…… 82
Gambar 2.19: Tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka…….. 83
Gambar 4.1: Bagian-bagian bangunan menurut pandangan umum
dalam ilmu arsitektur…… 106
Gambar 4.2: Bagian-bagian bangunan menurut pemahaman
arsitektur Jawa…….. 107
Gambar 4.3: Penelusuran aspek struktural bangunan
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……. 109
Gambar 4.4: Peneliti bersama Mpu tari dan penari Bedhaya Ketawang
04 Juni 2013 di Kraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat…. 120
Gambar 4.5: Suasana tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka saat *anggara kasih*…….. 121
Gambar 4.6: Suasana tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka saat *ajar-ajaran*……... 121
Gambar 4.7: Suasana tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka saat *kirab*…… 121
Gambar 4.8: Pola Masuk dan Keluar *Kapang-Kapang* Tari Bedhaya
di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 122
Gambar 4.9: Gugus bangunan yang terlibat dalam hubungan
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang……. 122
Gambar 4.10: Lokasi *parasedya*, *paningrat*, dan Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka…… 123
Gambar 4.11 : Komposisi *Montor Mabur*…… 123
Gambar 4.12: Komposisi *Metoni*..... 123
Gambar 4.13: Komposisi *Jejer Wayang*……... 124
Gambar 4.14: Komposisi 8 berjejer, 1 di depan (*Batak Moncol*)…… 124
Gambar 4.15 : Komposisi *Telu-telu*……... 124
Gambar 4.16 : Tahapan pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang…….. 133

Gambar 4.17: Pola *kapang-kapang* Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 134
Gambar 4.18 : Pintu akses penari Bedhaya Ketawang dari *dalem ageng prabasuyasa*…… 136
Gambar 4.19 : Komposisi Tari Bedhaya Ketawang Hasil Pengamatan Peneliti…….... 137
Gambar 4.20: *Kapang-kapang* dari *parasedya* ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Tingalan Jumenengan Dalem Raja tahun 2012……... 138
Gambar 4.21 : *Kapang-kapang* dari *parasedy*a ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Tingalan Ndalem Jumenengan Raja tahun 2013…….. 139
Gambar 4.22 : *Kapang-kapang* dari *paningrat* ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Tingalan Jumenengan Dalem Raja tahun 2013…….. 140
Gambar 4.23 : *Kapang-kapang* langsung ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 140
Gambar 4.24 : *Kapang-kapang* ke *paningrat* dilanjutkan *laku dodok* (jalan duduk) ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 140
Gambar 4.25 : *Laku dodok* saat *anggara kasih* dan *ajar-ajaran*…… 141
Gambar 4.26 : Tangga merupakan elemen bangunan yang berada di bagian bawah bangunan *parasedya*……... 143
Gambar 4.27 : Lampu merupakan elemen bangunan yang berada di bagian atas bangunan *parasedya*…… 144
Gambar 4.28 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari saat kapang-kapang di area *parasedya*..... 145
Gambar 4.29 : Tangga merupakan elemen bangunan yang berada di bagian bawah bangunan *paningrat*…….. 147
Gambar 4.30 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari saat *kapang-kapang* di *Paningrat*…….. 148

Gambar 4.31 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di *Pendhapa Ageng Sasana Sewaka* sebagai batak saat *montor mabur*…….. 150
Gambar 4.32 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *metoni*…….. 151
Gambar 4.33: Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *batak moncol*…… 152
Gambar 4.34 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *telu-telu*…….. 153
Gambar 4.35: *Konsep pusat di pusat* yang dirasakan Mpu tari saat di ruang *saka guru*…….. 154
Gambar 4.36: *Rasa Pangrasa* Mpu Tari terhadap *Dhampar* Raja saat *Tingalan Jumenengan Dalem*…….. 156
Gambar 4.37 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *jejer wayang*…… 157
Gambar 4.38: Rasa Pangrasa Mpu Tari terhadap meja sajen…….. 158
Gambar 4.39: Konsep *pusat di pusat* yang dirasakan Mpu tari saat di ruang *saka pananggap*……..... 159
Gambar 4.40 : Terbentuknya area *saka guru* dan area *saka pananggap* berdasarkan penelusuran *rasa pangrasa* Mpu Tari saat melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang…… 160
Gambar 4.41 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 saat melakukan *kapang-kapang* di area *parasedya*……. 163
Gambar 4.42 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Endhel Ajeg (penari Bedhaya Ketawang tahun 2012) saat *kapang-kapang* di *parasedya*…… 163

Gambar 4.43 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat *kapang-kapang* masuk ke *dalem ageng prabasuyasa*.. 164
Gambar 4.44 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di *Paningrat*…….. 166
Gambar 4.45 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat *kapang-kapang* masuk ke *dalem ageng prabasuyasa*... 167
Gambar 4.46 : Elemen-elemen patokan bagi penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 saat *montor mabur,* dan *telu*-telu…….. 169
Gambar 4.47: Konsep *pusat di pusat* yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *montor mabur* dan *telu-telu* di ruang *saka* guru…… 170
Gambar 4.48: Elemen-elemen yang dijadikan patokan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *metoni*…… 172
Gambar 4.49: Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*, dan konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap* saat *metoni*…….. 173
Gambar 4.50: Elemen-elemen yang dijadikan patokan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *batak moncol*… 174
Gambar 4.51: Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*, dan konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap* saat *batak moncol*……. 175
Gambar 4.52: Elemen-elemen yang dijadikan patokan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *jejer wayang*…. 177
Gambar 4.53: Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*, dan konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap* saat *jejer wayang*.. 178
Gambar 4.54: Penelusuran posisi penari dalam komposisi tari Bedhaya Ketawang di dasarkan pada posisi di ruang *saka guru* dan posisi di ruang *saka pananggap*…… 180

Gambar 4.55: Denah titik lampu & titik saka (kolom)
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……..... 182
Gambar 4.56: *Saka Guru, Saka Pananggap,* dan *Saka Rawa*
di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…….... 183
Gambar 4.57: Hiasan pada saka guru di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka... 183
Gambar 4.58: Penerapan pola keramik lantai Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka…… 184
Gambar 4.59: Konsep "gawang" bagi ruang gerak penari yang
memperhatikan aspek horizontal dan vertikal……... 184
Gambar 4.60: Para penari melakukan gerak tari menghadap ke arah
meja sajen…… 186
Gambar 4.61: Keberadaan *dhampar* bagi penari Bedhaya Ketawang…….... 187
Gambar 4.62: Kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang
tahun 2012……... 191
Gambar 4.63: Tidak adanya kehadiran raja di pementasan
Bedhaya Ketawang tahun 2013…….. 191
Gambar 4.64: *Rasa pangrasa* berupa *pusat di pusat* saat berada di
ruang *saka* guru……..…. 194
Gambar 4.65: *Rasa pangrasa* berupa *pusat di pusat* saat berada di
ruang *saka pananggap*…….... 194
Gambar 4.66: *Being-in-the-world Rasa Pangrasa* Responden……..…. 196
Gambar 4.67: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap *saka guru* saat berada
dalam komposisi *montor mabur*……... 201
Gambar 4.68: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap *kiai remeng* saat berada
dalam komposisi *montor mabu*r……..…. 201
Gambar 4.69: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap *dhampar* raja
saat berada dalam komposisi *montor mabur*……..... 202
Gambar 4.70: Rasa berada *di pusat saat montor mabur* karena
posisi elemen bangunan dan elemen pelengkap…….. 203
Gambar 4.71: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap saka guru saat berada
dalam komposisi *metoni*…….. 204

Gambar 4.72: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap kiai remeng saat berada dalam komposisi *metoni*…….. 204
Gambar 4.73: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap *dhampar* raja saat berada dalam komposisi *meton*…….... 204
Gambar 4.74: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap *saka guru* dan *saka panaggap* saat komposisi *jejer* wayang…….. 206
Gambar 4.75: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap lampu 8 cabang saat komposisi *jejer wayang*…….. 206
Gambar 4.76: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari terhadap meja sajen saat komposisi *jejer wayang*…….. 206
Gambar 4.77: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari saat berada dalam komposisi *batak moncol*…… 207
Gambar 4.78: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari saat berada dalam komposisi *telu-telu*…….. 209
Gambar 4.79: *Rasa Rumangsa* Mpu Tari berupa rasa berada di tengah dari area *saka guru* dan berada di tengah dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat komposisi *metoni*…… 211
Gambar 4.80: Rasa rumangsa Mpu tari berada di pusat saat komposisi *Montor* Mabur…….. 211
Gambar 4.81: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di *Parasedya* terhadap elemen Pintu…….. 213
Gambar 4.82: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di Paningrat terhadap elemen Tangga……... 215
Gambar 4.83: Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *montor mabur* …….. 216
Gambar 4.84: D*hampar* raja dan meja sajen digunakan untuk membantu posisi penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *montor* mabur……... 217
Gambar 4.85: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *metoni* …… 219

Gambar 4.86: D*hampar* raja digunakan untuk membantu posisi penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *metoni*……. 220
Gambar 4.87: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *jejer wayang*……... 221
Gambar 4.88: D*hampar* raja digunakan saat komposisi *jejer wayang*…….. 222
Gambar 4.89: Meja sajen digunakan saat komposisi *jejer wayang*…….. 222
Gambar 4.90 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *batak* moncol…… 223
Gambar 4.91: D*hampar* rajadigunakan untuk membantu posisi penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *batak moncol*……... 225
Gambar 4.92: *Rasa Rumangsa* penari posisi Gulu terhadap meja sajen saat komposisi *jejer wayang*……... *225*
Gambar 4.93: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *telu-telu*……. *225*
Gambar 4.94: D*hampar* raja digunakan untuk membantu penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *telu-telu* ……... *226*
Gambar 4.95: Meja sajen digunakan untuk membantu penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *telu-telu*…… 226
Gambar 4.96: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 saat berada di *Parasedya* terhadap elemen Tangga……. 228
Gambar 4.97: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 saat berada di *Parasedya* terhadap elemen Pintu……. 229
Gambar 4.98: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 saat berada di *Paningrat* terhadap elemen Tangga……... 230
Gambar 4.99: Tidak adanya kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang tahun 2013……... 231
Gambar 4.100: *Being-in-the-world Rasa Rumangsa* Responden……..... 238
Gambar 4.101: Rasa berada di area pusat *saka pananggap*……..….. 240
Gambar 4.102: Rasa berada di titik tengah area *saka guru*……..... 241
Gambar 4.103: Rasa terpusat lampu Kiai Remeng saat ditutup kain kuning di hari *anggara kasih*……..…... 243

Gambar 4.104: *Saka Guru* membantu memperkuat rasa terpusat karena tertutup kain kuning saat hari *anggara kasih*……... 244
Gambar 4.105: Lampu Kiai Remeng yang dinyalakan dan tidak ditutup dengan kain kuning saat *Ajar-ajaran*…….... 245
Gambar 4.106: Lampu *Kiai Remeng* yang dinyalakan dan tidak ditutup dengan kain kuning saat *Kirab*……. 245
Gambar 4.107: Rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari saat berada di bawah lampu *kiai remeng*……..… 246
Gambar 4.108: Rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari saat berada di bawah lampu delapan cabang……... 246
Gambar 4.109: Rasa terpusat saat *Ajar-ajaran*……. 247
Gambar 4.110: Rasa terpusat saat *Kirab*……... 248
Gambar 4.111: Pembagian wilayah pencahayaan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*……..…... 249
Gambar 4.112: Saka Guru yang tidak terlihat jelas saat *ajar-ajaran* dan *kirab*……..…….. 250
Gambar 4.113: Rasa terpusat lampu *kiai remeng* bercampur dengan pencahayaan sinar matahari saat *tingalan jumenengan dalem*……..…. 251
Gambar 4.114: Posisi Batak terhadap posisi *dhampar* raja……..….. 253
Gambar 4.115: Meja sajen saat *anggara kasih* dan *ajar-ajaran*……... 254
Gambar 4.116: Meja sajen saat *kirab* ……... 255
Gambar 4.117: Meja sajen saat *tingalan jumenengan dalem*……. 255
Gambar 4.118: *Dhampar* raja saat *tingalan jumenengan dalem*……... 255
Gambar 4.119: Pembagian posisi di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……. 259
Gambar 4.120: Rasa sakral terhadap posisi Raja…… 260
Gambar 4.121: Keterpusatan di Keraton Kasunanan Surakarta……. 260
Gambar 4.122: Posisi raja ketika diadakan pementasan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan jumenengan dalem*…….. 262
Gambar 4.123: Rasa sakral Mpu tari berdasarkan orientasi arah mata angin 263

Gambar 4.124: Rasa keseimbangan yang dirasakan penari
Bedhaya Ketawang tahun 2012……. 266
Gambar 4.125: Rasa penari terhadap *kiai remeng*…….. 269
Gambar 4.126: Lampu delapan cabang yang tidak dinyalakan saat
anggara kasih……. 272
Gambar 4.127: Rasa penari terhadap *saka guru* saat
tingalan jumenengan dalem…… 274
Gambar 4.128: Pembagian area berdasarkan orientasi arah mata angin…….. 278
Gambar 4.129: Rasa sentralitas yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang
di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……. 281
Gambar 4.130 : Rasa keseimbangan yang dirasakan penari
Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka….. 281
Gambar 4.131: Pembagian area berdasarkan orientasi arah mata angin
saat *Tngalan Ndalem Jumenengan* Tahun 2013…….. 283
Gambar 4.132: Rasa penari terhadap kiai remeng saat *ajar-ajaran*……. 284
Gambar 4.133: Rasa penari terhadap kiai remeng saat *kirab*……... 284
Gambar 4.134: Rasa penari terhadap *kiai remeng* saat
tingalan jumenengan dalem……... 285
Gambar 4.135: Rasa penari terhadap *saka guru* saat *ajar-ajaran*……... 287
Gambar 4.136: Rasa penari terhadap *saka guru* saat *kirab*…….. 287
Gambar 4.137: Rasa penari terhadap *saka guru* saat
tingalan jumenengan dalem……... 287
Gambar 4.138: Rasa penari terhadap *saka guru* saat *anggara kasih*……..… 288
Gambar 4.139: Tidak adanya kehadiran raja di pementasan
Bedhaya Ketawang tahun 2013……..…. 289
Gambar 4.140: Kekuatan rasa keterpusatan di Pendhapa Ageng
Sasana Sewaka……...…. 292
Gambar 4.141: Konsep *Pusat di Pusat* Pada tari Bedhaya Ketawang di
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……...…… 293
Gambar 4.142: Dualitas pertama yang berada di titik tengah
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……...…… 293

Gambar 4.143: Dualitas kedua yang berada di titik tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……. 294
Gambar 4.144: Dualitas ketiga yang berada di titik tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……. 294
Gambar 4.145: Kelengkapan Rasa Terpusat Saat *Tingalan Jumenengan Dalem* ……. 295
Gambar 4.146: Tidak adanya rasa dekat dengan Tuhan YME saat *anggara kasih*…….. 300
Gambar 4.147: Rasa dekat dengan Tuhan YME saat *ajar-ajaran*…… 301
Gambar 4.148: Rasa dekat dengan Tuhan YME saat *kirab*…….. 301
Gambar 4.149: Cahaya lampu menimbulkan rasa dekat dengan Tuhan YME saat *tingalan jumenengan dalem*……. 302
Gambar 4.150: Rasa dekat dengan Tuhan YME saat *tingalan jumenengan dalem*…… 303
Gambar 4.151: Lampu-lampu yang dinyalakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka Saat *ajar-ajaran* dan *kirab*…… 305
Gambar 4.152: Bentuk pancaran cahaya lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 306
Gambar 4.153: Bentuk pancaran cahaya lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *ajar-ajaran* dan *kirab*…… 307
Gambar 4.154: Bentuk pancaran cahaya lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka…… 308
Gambar 4.155: Perbedaan suasana pementasan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan jumenengan dalem*…….. 311
Gambar 5.1: Pembagian tingkatan pemaknaan ruang menurut tanggapan Responden……... 323
Gambar 5.2: Pembagian zona ruang berdasarkan pengalaman batak, gulu, dan boncit……... 325
Gambar 5.3: Pemahaman enam arah dan pusat dari Simon Unwin…….. 330

Gambar 5.4: Penerapan enam arah dan pusat pada konsep *pusat terpusat* dari Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang…… 330
Gambar 5.5: Pembagian batasan lingkungan ruang gerak responden…… 331

DAFTAR TABEL

Tabel 4.1: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* keluar dari *Parasedya*……. 162
Tabel 4.2: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* masuk ke *Parasedya*… 162
Tabel 4.3: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang keluar* di *Paningrat*….. 165
Tabel 4.4: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang masuk* di *Paningrat*….. 165
Tabel 4.5: Aspek Fisik untuk Menelusuri *Rasa Pangrasa* Mpu tari Tahun 2012 di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……..….... 168
Tabel 4.6: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* keluar dari *Parasedya*.. 189
Tabel 4.7: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* masuk dari *Parasedya*.. 189
Tabel 4.8: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* keluar dari *Paningrat*.. 189
Tabel 4.9: Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* masuk dari *Paningrat*.. 189
Tabel 4.10: Aspek Fisik untuk Menelusuri *Rasa Pangrasa* Mpu tari Tahun 2013 di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……. 190
Tabel 4.11: Tabel Tingkat Energi dari Kiai Remeng Berdasarkan Suasana Pelaksanaan Tari Bedhaya Ketawang…… 267
Tabel 4.12: Tabel Tingkat Energi dari Kiai Remeng Berdasarkan Energi Cahaya itu Sendiri……. 268
Tabel 4.13: Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan Suasana Pelaksanaan Tari Bedhaya Ketawang…… 271
Tabel 4.14: Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan Energi Cahaya itu Sendiri……. 271
Tabel 4.15: Tabel Tingkatan Pengaruh Kain Penutup Bagi Saka Guru….. 273
Tabel 4.16: Nilai orientasi arah mata angin di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka……... 276
Tabel 4.17: Tabel rasa penari terkait keberadaan Raja (*Dhampar* Raja)…. 279
Tabel 4.18: Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan Suasana Pelaksanaan Tari Bedhaya Ketawang Tahun 2013…. 286
Tabel 4.19: Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan Energi Cahaya itu Sendiri Saat Tahun 2013…….. 286

Tabel 4.20: Tabel rasa penari terkait Tidak adanya Raja (*Dhampar* Raja).... 289

BAB 1
PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Dalam mempelajari suatu bangunan, keterlibatan pengguna bangunan merupakan salah satu faktor yang mempengaruhi bangunannya. Hal tersebut diungkapkan Ballantyne, bahwa ketika menghadapi bangunan ditemukan adanya hubungan kehidupan antara bangunan dan penggunanya (Ballantyne, 2002: hlm. 15). Ungkapan ini menunjukkan bahwa bangunan menjadi hidup dengan adanya pengguna bangunan yang memanfaatkan bangunan untuk berbagai kepentingan. Dalam mempelajari bangunan, diperlukan tidak hanya usaha memahami aspek fisik bangunannya semata, namun juga mempelajari hal-hal yang membentuk kehidupan antara bangunan dengan pengguna bangunan.

Bagi Norberg-Schulz, eksistensi kehidupan merupakan hal yang tidak dapat dilihat secara kasat mata (*intangible*), namun diketahui keberadaannya melalui rasa (*feeling*) (Norberg-Schulz, 1984: hlm. 6). Ia menambahkan bahwa hubungan hal yang terlihat secara visual (*tangible*) dan hal yang tidak terlihat secara visual (*intangible*) memperlihatkan bahwa dalam hal yang terwujud secara visual di dalamnya ada jiwa (*spirit*). Dengan adanya jiwa yang memberikan kehidupan bagi manusia dan tempat, juga menentukan karakter ataupun esensi yang ada pada manusia dan tempat (Norberg-Schulz, 1984: hlm. 18).

Pada dasarnya, pemahaman yang diutarakan Ballantyne dan Norberg-Schulz mengungkapkan bangunan berhubungan dengan pengguna bangunan. Dalam pemahaman Doxiadis (1968: hlm. 21), bangunan dipahami sebagai wadah (*container*), sedangkan pengguna bangunan dipahami sebagai isi (*content*). Penelusuran hubungan bangunan dan penggunanya dilakukan melalui pencatatan pergerakan yang terjadi dalam hubungan tersebut (Tschumi, 1994: hlm. 149).

Pencatatan gerak ini berupa uraian yang berasal dari koreografi, dan notasi musik yang dihasilkan untuk tujuan arsitektural (Tschumi, 1994: hlm. 149). Menurut Bernard Tschumi (1994: hlm. 149), notasi gerakan yang menunjukkan gerakan tubuh kita yang dicatat bukanlah rangkaian dari gerakan-

gerakan yang tercipta, namun menunjukkan tanda dari ide gerakan tersebut. Berdasarkan pemaparan tersebut, salah satu bentuk hubungan bangunan dan penggunanya dilakukan dengan mempelajari hubungan bangunan dengan pementasan tari di dalam bangunan. Dipilihnya bentuk hubungan tersebut dikarenakan tari merupakan rangkaian dari gerak tari yang disebut dengan koreografi. Penjelasan tersebut menunjukkan bahwa penelitian yang menelusuri hubungan arsitektur dan tari merupakan penelitian yang bisa dilakukan. Oleh karena itulah penelitian ini mencoba meneliti hubungan arsitektur dengan tari.

Salah satu bentuk hubungan arsitektur dan tari terjadi dalam pementasan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hubungan ini merupakan hasil karya budaya yang berasal dari lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. Bagi masyarakat di lingkungan Keraton, hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang merupakan hubungan yang sakral. Kesakralan ini terlihat melalui peraturan di dalam lingkungan Keraton Kasunana Surakarta Hadiningrat yang sudah ada sejak 30 Maret 1898 M bahwa tari Bedhaya Ketawang hanya boleh dipentaskan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Selain itu, kesakralan hubungan tersebut terlihat melalui aturan di mana hubungan ini hanya boleh dilakukan pada saat-saat tertentu yakni saat latihan pada hari *Anggara kasih* (hari Selasa Kliwon) di waktu siang hari, saat latihan menjelang pentas disebut dengan *ajar-ajaran* (latihan tari yang dilakukan pada waktu malam hari selama 6 hari berturut-turut), saat gladi bersih disebut dengan *kirab* yang dilakukan di malam hari, dan hari pementasan yang dilakukan bertepatan dengan perayaan *Tingalan Jumenengan* (peringatan naik tahta) Raja Kasunanan Surakarta Hadiningrat yang dilaksanakan pada siang hari.

Dengan adanya fenomena hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang maka penelitian ini mengungkapkan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Untuk mendukung penelusuran hubungan tersebut perlu dipelajari penelitian terdahulu yang melakukan penelitian hubungan arsitektur dan tari. Ini dilakukan agar ditemukan bentuk hubungan yang tepat bagi penelitian ini.

Antoniades adalah salah seorang pemikir yang melakukan penelusuran hubungan arsitektur dan tari. Ia mengungkapkan, dalam tari terdapat ruang dan waktu yang terjalin secara nyata (Antoniades, 1990: hal. 260-261). Berdasarkan temuannya hubungan arsitektur dan tari terletak pada ruang dan waktu.

Penelusuran ruang dan waktu dalam hubungan arsitektur dan tari dapat dilihat dari beragam penelitian yang telah dilakukan oleh para peneliti lainnya. Dalam menelusuri ruang-waktu, penelitian Alessandra Lopez Y Royo mengungkapkan relief tari di Candi Prambanan. Penjelahan tersebut mengungkapkan adanya hubungan *spatio-temporal* (ruang-waktu) antara relief gerak tari dengan bangunan candi Prambanan (http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyDanceConjunction/879).

Relief Tari di Candi Prambanan

Gambar 1.1: Relief Tari di Candi Siwa yang ada di Candi Prambanan (http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyDanceConjunction/879)

Gambar 1.2: Bentuk analisa penelitian Alessandra Y Royo (http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyDanceConjunction/879)

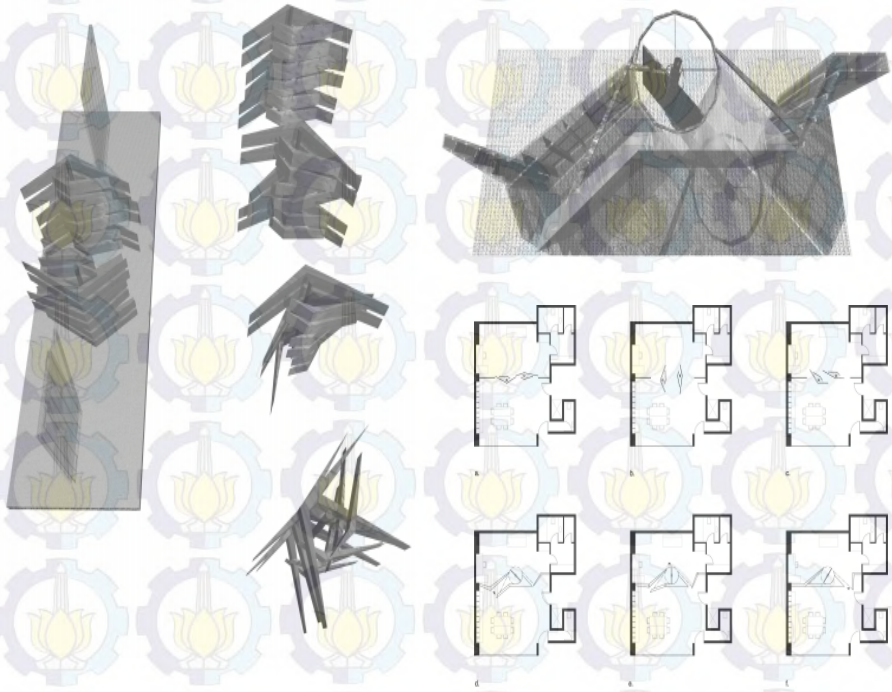
Gambar 1.3: Detail relief P49 di Candi Prambanan
(http://humanitieslab.stanford.edu/ArchaeologyDanceConjunction/879)

Penelitian yang dilakukan Alessandra Lopez Y Royo menunjukkan hubungan arsitektur dan tari bukanlah penelusuran ruang dan waktu yang dilakukan secara nyata. Hasil penelitian yang dilakukan Alessandra Lopez Y Royo tidak bisa dijadikan panduan bagi peneliti dalam meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka-Bedhaya Ketawang. Ini karena perbedaan mendasar penelitian Alessandra Lopez Y Royo dengan penelitian ini.

Perbedaan tersebut diketahui karena Alessandra Lopez Y Royo mencoba meneliti hubungan candi Prambanan dengan relief tari yang ada di candi Prambanan yang ternyata tidak terjadi secara langsung dan nyata. Sedangkan pada penelitian ini terdapat hubungan langsung dan nyata dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu, untuk mendukung penelitian ini dilakukan dengan penggalian,pengkajian, dan pemahaman atas penelitian yang pernah dilakukan terkait hubungan secara langsung dan nyata antara arsitektur dan tari.

Salah satu penelitian arsitektur dan tari yang memperlihatkan hubungan secara langsung dan nyata dilakukan oleh Evelyn Gavrilou (2003). Dalam penelitiannya, Evelyn Gavrilou melakukan penjelajahan struktur ruang dari tari terhadap pemahaman teori *space-syntax*. Penelitian ini menjelajah koreografi tarian karangan George Balanchine dan Merce Cunningham. Penjelajahan tarian dari kedua pakar tari dilakukan untuk memahami pengalaman ruang yang terjadi

dalam tari. Setelah menjelajah satu per satu pengalaman ruang dari tarian karangan pakar tari tersebut, timbullah pencatatan terhadap beragam bentukan ruang yang dihasilkan. Untuk dapat memperlihatkan bentukan ruang tersebut dibuatlah maket untuk dapat memahaminya. Maket tersebut menunjukkan bahwa penelurusan beragam pergerakan ruang tari yang diaplikasikan pada ruang kerja menghasilkan beragam suasana di ruang tersebut. Adanya keberagaman tersebut dikarenakan adanya partisi yang diletakkan di ruang tersebut di mana partisi ini merepresentasikan pergerakan dari ruang tari. Penelusuran ini dapat terlihat pada gambar berikut ini:



Gambar 1.4 :
Beragam bentuk partisi sebagai kelanjutan dari penerapan gerak tari dalam ruang
(http://www.girshon.ru/txt/eng/32Gavriloupaper.pdf)

Penelitian Gavrilou menunjukkan rangkaian gerak tarian diterapkan pada bangunan melalui alternatif bentukan partisi pada bangunan. Ide ini hadir melalui rangkaian gerak tari yang diamati Gavrilou. Penelitiannya menunjukkan penelusuran ruang melalui rangkaian gerak dalam ruang tari yang dilakukannya. Sedangkan penelusuran waktu terlihat dari tahapan gerak satu ke gerak lainnya (http://www.girshon.ru/txt/eng/32Gavriloupaper.pdf).

Penelitian Gavrilou menunjukkan rangkaian gerak tari menghasilkan beragam bentuk ruang. Keberagaman bentuk ruang hadir melalui partisi dalam bangunan yang dirancang dengan beragam bentuk. Keberagaman bentuk partisi merupakan perlambangan beragamnya rangkaian gerak tari yang dilakukan. Bagi penelitian eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang, temuan penelitian Gavrilou menunjukkan pergerakan rangkaian tari dilakukan bertahap sehingga menghasilkan beberapa bentuk ruang. Hadirnya ruang ditunjukkan melalui elemen fisik yang dihadirkan dalam bangunan. Berdasarkan hasil temuan ini maka dalam meneliti hubungan arsitektur dan tari perlu diperhatikan bahwa pembentukan ruang membutuhkan waktu dan adanya elemen-elemen fisik untuk menandakan terbentuknya ruang dibangunan yang berasal dari ruang gerak tari. Elemen-elemen fisik itu terdapat pada bangunan.

Selain Evelyn Gavrilou, penelitian lain terkait penelusuran ruang dan waktu dalam hubungan arsitektur dan tari dilakukan Francois Saint Hilaire (2008). Penelusurannya mengkaji hubungan arsitektur dan tari dengan menggunakan teknik koreografi Pina Bausch untuk melihat proposisi arsitektural dengan menguji bagaimana gerakan dan waktu terbentuk dalam bangunan. Penelitian ini bertujuan merancang studio teater bagi lembaga tari kontemporer. Penelaahan dilakukan melalui dua cara yakni menggambarkan elemen-elemen terkait bagi perancangan bangunan, dan mengeksplorasi bangunan melalui maket desain bangunan. Diharapkan dengan mengimplementasikan langkah-langkah tersebut diperoleh prinsip-prinsip gerakan, koordinasi, dan bentuk ruang berdasarkan waktu (*spatiotemporal*). Penjabaran yang diungkapkan menunjukkan penelusuran ruang dan waktu dalam hubungan arsitektur dan tari. (http://www.arch.mcgill.ca/prof/davies/arch671/winter2008/wordpress/wp-content/winter2008/francois-st-hilaire/Francois_Saint_Hilaire_dmr_v2.pdf).

Penelitian Francois Saint Hilaire, salah satu temuannya memiliki kesamaan dengan penelitian Evelyn Gavrilou. Kesamaan tersebut memaparkan elemen-elemen fisik bangunan merupakan salah satu bentuk untuk menunjukkan ruang dan waktu dari hubungan arsitektur dan tari. Dengan adanya kesamaan

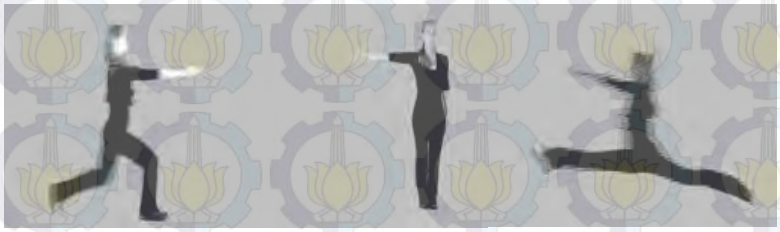
tersebut mengkuatkan penelitian yang peneliti lakukan bahwa elemen-elemen fisik bangunan merupakan salah satu komponen yang menunjukkan ruang dan waktu dalam hubungan arsitektur dan tari. Elemen-elemen fisik tersebut berkaitan dengan rangkaian gerak tari yang dilakukan penari.

Bila ditelusuri lebih jauh lagi maka penelusuran ruang dan waktu dalam hubungan arsitektur dan tari tidak hanya sebatas penelusuran dalam bangunan semata, namun juga dilakukan penelusuran ruang dan waktu dalam skala arsitektur kota dan tari. Penelitian yang dilakukan Julia Renfer bertujuan untuk meneliti tari sebagai katalisator bagi perancangan kota (urban) dengan bantuan ruang sebagai panduan penelitiannya. Hubungan antara pengguna dan ruang dapat dijelaskan melalui pengaruh yang berkelanjutan dari pergerakan dalam arsitektur dan sebaliknya. Julia Renfer mengemukakan bahwa ada tiga macam pergerakan, yakni pergerakan *direct thoroughfare*, *reactive movement*, dan *focused movement*. Tiga pergerakan ini dikaitkan dengan tiga kawasan di Berlin yakni jalan setapak di Alexanderplatz, sebuah bagian di Kurfürstendamm, dan pintu utama Volkspark am Weinbergsweg (taman).

Gambar 1.5*:*
Direct thoroughfare, reactive movement, dan *focused movement*
(http://juliarenfer.com/architecture/diploma/)

Pemilihan kawasan Kurfürstendamm dihidupkan dengan instalasi sementara (pada festival tari) yang menggarisbawahi motif keberadaan ***Promenade*** (yakni dengan cara rotasi mengelilingi axisnya sendiri). Jalan setapak di Alexanderplatz memiliki ruang tari. Bentuk arsitekturnya memiliki peranan *thoroughfare* (gerak langsung seperti yang terlihat di sisi paling kiri pada gambar 1.7) dan ***Cambré*** (suatu gerakan yang terdiri atas pergerakan, menekuk badan ke atas). Pintu masuk dari taman dilihat sebagai sebuah tahapan antara taman dan kota. Memasuki taman ataupun kota melalui tiga rangkaian ini menjadi sebuah

pengalaman ***Developpé*** (pengembangan), melalui penggunaan akan bingkai dan sebuah *dancing stair*.



Gambar 1.6: *Promenade* dalam aplikasi Kurfürstendamm
(http://juliarenfer.com/architecture/diploma/)

Gambar 1.7:
Cambre dalam aplikasi Alexanderplatz
(http://juliarenfer.com/architecture/diploma/)

Gambar 1.8:
Developpe dalam aplikasi Alexanderplatz
(http://juliarenfer.com/architecture/diploma/)

Penelitian yang dilakukan Julia Renfer menunjukkan gerak tari di tiga tempat berbeda di kota Berlin dijadikan katalisator bagi perancangan kota (urban) dengan bantuan ruang sebagai panduan penelitiannya. Dilakukan dengan menelusuri gerakan tari yang dihasilkan penari ketika mengeksplorasi ruang kota dan ketika melakukan gerakan tari (http://juliarenfer.com/architecture/diploma/).

Penelitian Julia Renfer mengemukakan bahwa gerak tari yang dilakukan dengan adanya bantuan deretan bangunan mengarahkan penelitian pada penemuan atas terbentuknya tiga macam ruang gerak. Ketiga ruang gerak tersebut, yakni ruang terarah (*direct thoroughfare*), ruang menyebar (*reactive movement*), dan ruang yang terfokus (*focused movement*). Bagi penelitian ini, hasil penelitian Julia Renfer memberikan masukan bahwa dalam menelusuri ruang yang terbentuk dari hubungan arsitektur dan tari harus diperhatikan pola ruang yang dihasilkan, apakah ruang tersebut merupakan ruang terarah, ruang menyebar, atau ruang yang terfokus. Dengan mengetahui bentuk pola ruang tersebut, maka dapat diketahui orientasi arah dari ruang yang terbentuk. Ini menunjukkan bahwa orientasi memiliki peran untuk menentukan pola ruang yang terbentuk dari hubungan arsitektur dan tari.

Penelitian yang telah diungkapkan menunjukkan hubungan arsitektur dan tari hanya bisa terjadi melalui kesamaan yang dimiliki arsitektur dan tari yakni ruang dan waktu. Namun penelusuran arsitektur-tari tidak hanya terbatas pada penjelajahan tersebut. Penjelahan juga dilakukan dengan menelusuri irama dari arsitektur dan tari. Hal ini seperti yang dilakukan oleh Upali Nanda.

Penelitian Upali Nanda (2003) merupakan karya tesis. Penelitian yang dilakukannya meneliti keterkaitan tari India dengan salah satu Candi Hindu yang ada di India dan salah satu Candi Hindu yang ada di Indonesia, Candi Prambanan. Penelitian ini terkait penelusuran komposisi irama arsitektur candi Hindu dengan menggunakan aturan baku tari India.

Pembahasan penelitian terdahulu merupakan penelusuran arsitektur dan tari yang tidak melibatkan budaya yang ada di Indonesia. Meskipun penelitian Alessandra Lopez Y Royo dan Upali Nanda menggunakan candi Prambanan dalam penelitiannya namun penelitian ini kurang melibatkan unsur budaya Jawa. Penelitian arsitektur dan tari yang melibatkan budaya Jawa dilakukan Soeranto Darsopuspito dan Ananda Moersid.

Penelitian Soeranto Darsopuspito (1997) melakukan penganalogian estetika seni tari klasik gaya Yogyakarta dengan arsitektur Jawa. Penelitian ini melihat estetika arsitektur Jawa dihubungkan dengan tiga unsur pokok tari Jawa,

yakni *wiraga* (raga), *wirama* (irama), dan *wirasa* (rasa). Penelitian ini memaparkan penganalogian estetika terdiri atas faktor keseimbangan, proporsi, irama, kesederhanaan dan keselarasan.

Penelitian Ananda Moersid tahun 2002 merupakan penelitian antropologi yang menitikberatkan pada keterkaitan ruang, ritual, dan kedudukan raja Keraton Surakarta Hadiningrat. Penelitian ini mengkaji ruang temporal simbolik yang terbentuk dari kegiatan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *Tingalandalem Jumenengan* (dilakukan setahun sekali sebagai perayaan tahta raja di Keraton Surakarta Hadiningrat). Penelitian ini meneliti keterkaitan ruang, ritual, dan kedudukan raja pada ritual *Tingalandalem Jumenengan*. Keterkaitan ini tercipta adanya ruang temporal simbolik yang hadir berdasarkan kedudukan raja dalam kosmologi Jawa.

Penelitian Upali Nanda, dan Soeranto Darsopuspito menunjukkan bahwa penelitian arsitektur dan tari tidak cukup hanya melalui ruang dan waktu. Kedua peneliti ini menelusuri arsitektur dan tari melalui irama dari hubungan tersebut. Selain itu, Soeranto Darsopuspito menambahkan bahwa penelusuran itu juga dilakukan melalui gerak dan rasa. Penelitian Upali Nanda dan Soeranto Darsopuspito merupakan penelitian hubungan arsitektur dan tari yang tidak saling berhubungan secara langsung (nyata).

Salah satu penelitian hubungan arsitektur dan tari yang dilakukan secara langsung (nyata), yakni penelitian yang dilakukan oleh Ananda Moersid. Penelitian yang dilakukannya menelusuri tari Bedhaya Ketawang dan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelitian yang dilakukan merupakan penelitian antropologi yang menelusuri adanya ruang temporal simbolik dari hubungan tersebut. Namun dikarenakan penelitian yang dilakukan Ananda Moersid merupakan penelitian antropologi maka penelitian ini tidak memaparkan lebih mendalam pembahasan arsitekturalnya.

Penelitian Ananda Moersid menunjukkan bahwa hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang menghasilkan ruang temporal simbolik yang memiliki penekanan adanya peran raja yang membantu terbentuknya ruang tersebut. Dengan adanya temuan Ananda Moersid

menandakan bahwa untuk meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang, ruang temporal simbolik dijadikan pertimbangan namun pertimbangan tersebut dihubungkan dengan pemahaman arsitektural.

Berdasarkan penelusuran penelitian terdahulu, ada beberapa hal yang dijadikan panduan untuk melakukan penelitian eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Hal-hal tersebut berupa ruang dan waktu, irama, estetika melalui gerak-irama-rasa, elemen-elemen fisik bangunan, arah dan orientasi ruang, dan ruang temporal simbolik. Beberapa komponen tersebut tidak dapat diterapkan selengkapnya untuk digunakan di penelitian ini namun disesuaikan dengan penelusuran yang ditemukan dari data dan temuan di lapangan.

Untuk memahami hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan memperhatikan pemahaman dasar hubungan tersebut, yakni wadah dan isi. Pemahaman wadah dan isi menjelaskan bila isi berinteraksi dengan wadah, pengertian arsitektur tercapai namun bila wadah tidak memiliki interaksi dengan isi, maka tidak bisa dikatakan wadah tersebut sebagai arsitektur. Ini menunjukkan hubungan wadah dan isi merupakan bagian penting untuk menghadirkan pengertian arsitektur.

Berdasarkan pemahaman wadah dan isi, Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dipahami sebagai wadah, sedangkan Bedhaya Ketawang dipahami sebagai isi. Hubungan ini terlihat saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga menunjukkan sebuah obyek berinteraksi dengan dunianya. Tari Bedhaya Ketawang dipahami sebagai obyek sedangkan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dipahami sebagai dunia di mana tari Bedhaya Ketawang ditarikan. Pemikiran obyek berhubungan dengan dunianya diungkapkan Heidegger berupa pemikiran *being-in-the-world*. Pemikiran ini digunakan untuk membaca dan memahami obyek yang berinteraksi dengan dunianya. Berdasarkan hal tersebut, untuk membaca dan memahami hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan melalui pemikiran *being-in-the-world*.

Penelusuran tersebut belum lengkap bila tidak mengkaitkannya dengan budaya di mana hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dibentuk yakni budaya Jawa. Dalam budaya Jawa, penelusuran obyek dengan dunianya dipahami sebagai *ngudi kasampurnan*. Pemahaman ini menghubungkan obyek dalam dunianya dengan Tuhan, dan menghubungkan obyek dalam dunianya dengan alam sekitar (lingkungannya).

Bagi penelitian ini, penelusuran obyek dalam dunianya diterapkan untuk melihat hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang. Maka dilakukan penelusuran keberadaan Bedhaya Ketawang dalam Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Pendalaman keberadaan Bedhaya Ketawang dalam Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan melalui pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*.

Berdasarkan pemaparan yang telah diungkapkan pada bab 1.1 bagian latar belakang, ada beberapa hal yang dilakukan untuk meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelitian ini merupakan penelitian yang dilakukan untuk meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka di dasarkan pada hubungan yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelusuran tersebut didasarkan pada pemikiran Bedhaya Ketawang dalam Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang menandakan adanya pemahaman obyek dalam dunianya yang terjadi di hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka-Bedhaya Ketawang. Untuk memperkuat penelusuran tersebut dilakukan dengan menggunakan pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*.

1.2 Permasalahan

Dalam latar belakang penelitian ditunjukkan bahwa penelusuran arsitektur dilakukan dengan melihat hubungan bangunan dengan pengguna bangunan. Melalui hubungan tersebut ditemukan adanya kehidupan dalam bangunan. Salah satu cara untuk menelusuri kehidupan pada bangunan dilakukan dengan menelusuri tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Pada hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang diketahui bahwa tari Bedhaya Ketawang hanya diperbolehkan dipentaskan dalam bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini menunjukkan keberadaan tari Bedhaya Ketawang tidak bisa lepas dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Fenomena ini seolah-olah menunjukkan bahwa dalam budaya Jawa, kesakralan tarian tidak bisa lepas dari bangunan dimana tarian itu ditarikan.

Fenomena yang menunjukkan tari Jawa tidak bisa dipisahkan dari tempat pementasannya ternyata tidak ada dalam pemahaman tari secara umum maupun dalam pemahaman tari Jawa. Dalam pemahaman umum, eksistensi tari terletak pada gerak dan irama yang dihasilkan (Hanna, 1979; Sedyawati, dkk, 1986; dan Jazuli, 1994). Sedangkan dalam pemahaman tari Jawa, eksistensi tari Jawa terletak pada *wiraga* (gerak), *wirama* (irama), dan *wirasa* (rasa) (Sukidjo dalam Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 198). Dua pemahaman ini menunjukkan bahwa tempat bukanlah aspek utama yang harus diperhatikan dalam menelusuri tari. Pemahaman ini menunjukkan bahwa tidak semua tarian menganggap eksistensi tari melibatkan tempat pertunjukkan. Akan tetapi eksistensi tari Bedhaya Ketawang tidak bisa lepas dari tempat di mana tarian ini ditarikan yakni di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Dalam kenyataannya, bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak hanya digunakan sebagai tempat untuk mementaskan tari Bedhaya Ketawang. Bangunan ini juga digunakan untuk menerima tamu penting raja, mengadakan hajatan keluarga raja, dan mengadakan acara beragam ritual kerajaan. Dengan beragamnya kegunaan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka memperlihatkan bahwa keberadaan bangunan ini tidak bergantung pada Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan penjabaran pengertian tari dan pengunaan kegiatan yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menunjukkan bahwa kedua bentuk penelusuran tersebut belum dapat menjelaskan hubungan keeratan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang. Berdasarkan hal tersebut maka timbullah berbagai pertanyaan sebagaimana berikut ini:

1. Mengapa bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ditetapkan sebagai bangunan yang digunakan untuk mementaskan tari Bedhaya Ketawang bila melihat pengertian tari bahwa tempat bukanlah hal utama yang diperhatikan dalam memahami tari terlebih lagi adanya implikasi mengistimewakan bangunan tertentu yang dihubungkan dengan pementasan tari.
2. Apa fungsi tari Bedhaya Ketawang bagi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang bersifat saling melengkapi.
3. Adakah makna yang disampaikan dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang sehingga mendukung keeratan antar keduanya.

Berdasarkan identifikasi permasalahan, apakah melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang menemukan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

1.3 Tujuan Penelitian

Berdasarkan permasalahan yang telah dipaparkan maka penelitian ini bertujuan untuk mendapatkan jawaban dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Di mana tujuan ini dilakukan dengan menelusuri hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang untuk menemukan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Penelitian ini juga bertujuan untuk menambah cara pandang dalam memahami arsitektur. Cara pandang ini berdasarkan hubungan bangunan dan pengguna bangunan yang dilakukan dengan penelusuran aspek fisik dan aspek non fisik dari hubungan tersebut. Cara pandang tersebut menunjukkan bahwa penelitian ini merupakan penelitian interdisipliner dalam arsitektur. Oleh karena itu penelitian ini menambah khasanah penelitian interdisipliner dalam arsitektur khususnya penelitian terkait bidang ilmu aristektur dan tari.

1.4 Manfaat Penelitian

Diharapkan penelitian ini memberikan manfaat secara teoretis dan praktis bagi pengembangan ilmu pengetahuan arsitektur khususnya yang terkait dengan ilmu seni pertunjukkan (khususnya seni tari). Manfaat tersebut berupa:

A. Manfaat Teoretis
   1. Membuka perspektif baru penelitian dua bidang atau lebih dari disiplin ilmu arsitektur dan filsafat atau arsitektur dan seni, dan lain-lain.
   2. Membuka kemungkinan pengembangan penelitian sejenis untuk menghasilkan teori dan metode penelitian yang sejenis.
   3. Menegaskan arsitektur tidak semata-mata untuk kepentingan pengembangan ilmu eksakta, tetapi juga ilmu lain seperti humanitarian dan lainnya.
   4. Menegaskan bahwa pada dasarnya suatu disiplin ilmu tidak berdiri sendiri secara mutlak, melainkan terkait dengan ilmu lain.

B. Manfaat Praktis
   1. Mengungkapkan berinteraksinya konsep wadah dan isi untuk kepentingan praktis. Misalnya mengetahui penggunaan secara tepat dari fungsi ruangan yang dirancang bagi penggunanya, mengetahui elemen dan ornamen bangunan yang tepat untuk diterapkan pada bangunan yang disesuaikan dengan psikis penggunanya, dan sebagainya.
   2. Mengungkapkan nilai filosofis bangunan.
   3. Mengungkapkan nilai fungsi bangunan.
   4. Melengkapi pemahaman tentang arsitektur Jawa.
   5. Melengkapi kajian tari Jawa.

1.5 Alur Berfikir Penelitian

Penelitian ini berangkat dari pemikiran bahwa untuk memahami arsitektur dibutuhkan keterlibatan hubungan bangunan dengan pengguna bangunan yang dilakukan dengan meneliti hubungan arsitektur dengan tari. Hal ini didasarkan pada temuan beberapa penelitian terdahulu yang menghubungkan bangunan dengan kegiatan tari.

Berdasarkan beragam penelitian terdahulu tidak semua penelitian mengungkapkan hubungan bangunan dan tari yang dilakukan secara nyata dan langsung. Hanya satu penelitian yang menelusuri hubungan bangunan dan tari secara nyata dan langsung yakni penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelitian tersebut tidak berinteraksi langsung dengan penari Bedhaya Ketawang sebagai pengguna Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga penelusuran ini belum menjelaskan hubungan bangunan dan penggunanya yang berinteraksi secara nyata dan langsung.

Berdasarkan temuan tersebut maka penelitian ini merupakan penelitian yang meneliti hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelitian ini melibatkan penari Bedhaya Ketawang untuk menelusuri hubungan secara nyata dan langsung antara bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Penelusuran tersebut dibutuhkan untuk melihat hubungan yang terjalin antara bangunan dan pengguna bangunan yang berinteraksi secara nyata dan langsung. Hal inilah yang membuat penelitian ini berbeda dengan penelitian terdahulu yang serupa.

Untuk membaca hubungan yang terjadi secara nyata dan langsung dalam penelitian Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menelusuri pemahaman *being-in-the-world*. Hal ini karena pemahaman tersebut mengungkapkan interaksi ruang dan waktu yang mengungkapkan jalinan hubungan obyek dengan tempat di mana obyek itu berada. Berdasarkan pengungkapan tersebut, tari Bedhaya Ketawang merupakan obyeknya sedangkan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan tempat di mana tari Bedhaya Ketawang ditarikan.

Pemahaman *being-in-the-world* bukanlah pemahaman budaya Jawa. Penelitian ini masih menerapkan nilai-nilai budaya Jawa karena itu dalam penelitian ini menggunakan pemahaman budaya Jawa yakni *ngudi kasampurnan*. Ini dilakukan untuk mengetahui eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penjabaran latar belakang penelitian ini tertuang pada diagram alur berfikir penelitian 1.1.

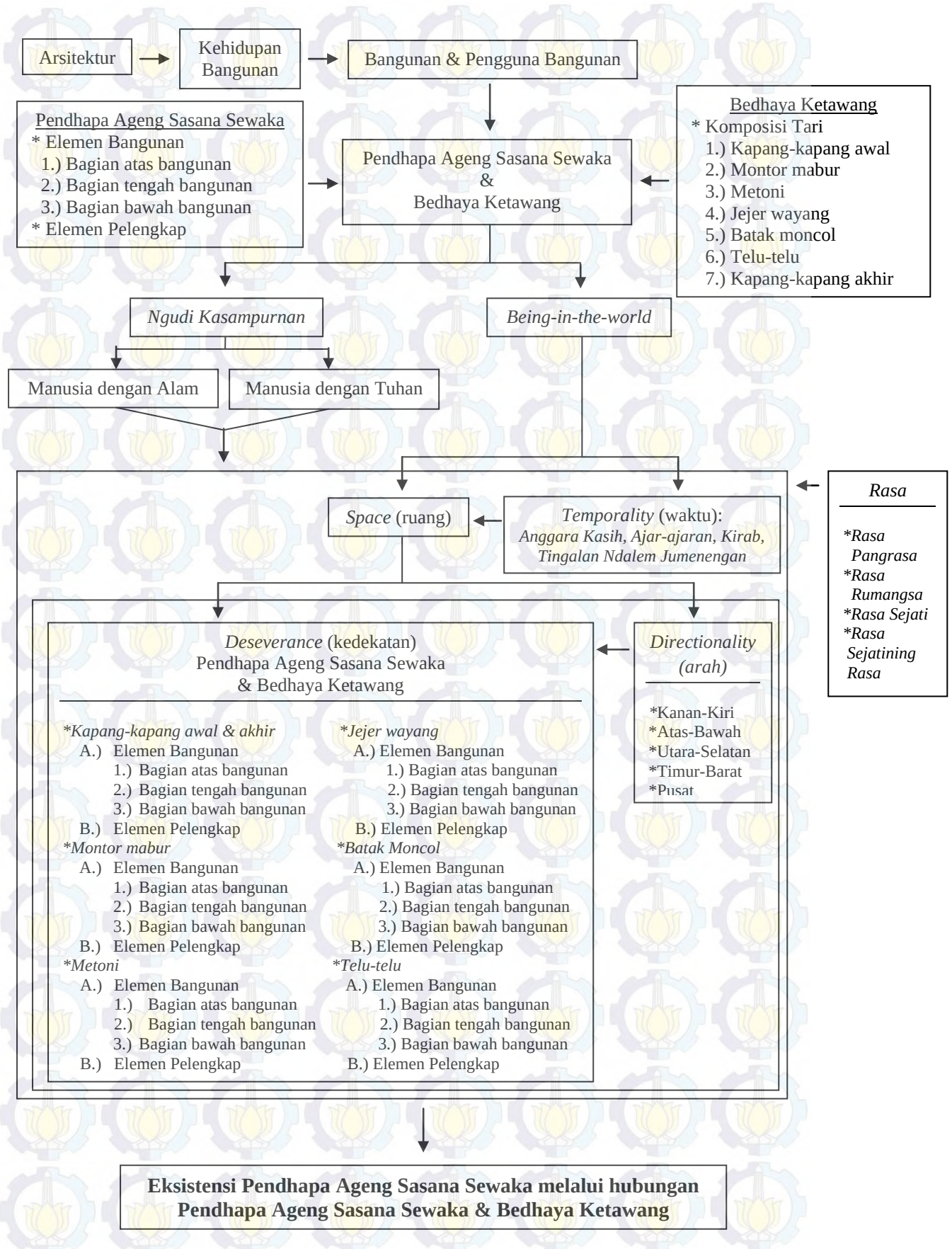


Diagram 1.1: Alur Berfikir Penelitian

Halaman ini sengaja dikosongkan

BAB 2
KAJIAN PUSTAKA

Diungkapkan pada bab pendahuluan bahwa untuk meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan meneliti pemikiran keberadaan obyek. Ini bertujuan untuk menelusuri bentuk kehidupan yang terjadi dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang sehingga diketahui bentuk eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Untuk mendukung pemikiran tersebut maka dalam penelitian ini, yang dimaksud dengan obyek yakni penari yang menarikan tari Bedhaya Ketawang, dan yang dimaksud dengan dunia yakni tempat di mana para penari Bedhaya Ketawang menarikan tari Bedhaya Ketawang, yakni Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan pemaparan tersebut maka penggalian pemikiran kehidupan untuk menelusuri eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan meneliti hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelitian tersebut dilakukan dengan mengkaji hubungan penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penari merupakan obyek yang dapat merasakan dan membedakan hal-hal *tangible* dan *intangible.* Kedua hal tersebut membentuk kehidupan dalam bangunan di mana hal ini merupakan penanda untuk menunjukkan pemikiran obyek dalam dunianya.

Adanya pemikiran obyek dalam dunianya menunjukkan bahwa pemikiran ini merupakan pemikiran yang tepat untuk diterapkan bagi penelusuran eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Untuk melakukan penelitian ini dilakukan melalui pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan.* Untuk memahami kedua pemikiran tersebut, berikut ini dipaparkan beberapa hal terkait kedua pemikiran yang digunakan pada penelitian ini.

2.1 Eksistensi

Diungkapkan sebelumnya bahwa penelusuran obyek dalam dunianya merupakan salah satu cara yang dilakukan untuk menelusuri pemikiran eksistensi. Penulusuran pemikiran eksistensi dilakukan melalui beragam cara. Penelusuran ini dilakukan melalui penggalian pemahaman pemikiran eksistensi yang diungkapkan oleh beberapa pakar, di antaranya Foucault, Heidegger, serta pemahaman eksistensi yang diungkapkan Ciptoprawiro yang mengungkapkan pemahaman eksistensi dalam budaya Jawa.

2.1.1 Penelusuran Eksistensi dalam Pemahaman Non-Jawa

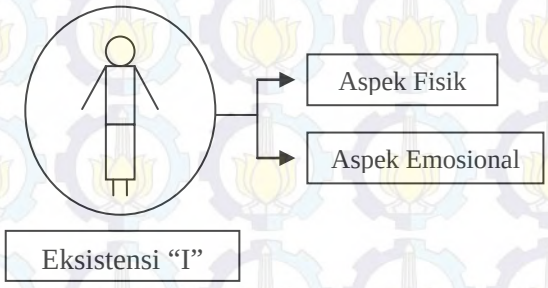
Pemahaman eksistensi bagi Foucault berangkat dari pemikiran Nietzsche "God is dead". Pemikiran ini memberikan pengertian bahwa Tuhan itu sudah mati. Didasarkan atas pemikiran ini, Foucault mengutarakan "The death of man" yang berarti bahwa manusia itu mati. Namun pemikiran tersebut berubah menjadi pemikiran yang mengungkapkan eksistensi "I" (Pengungkapan eksistensi diri sendiri) (Huijer, 1999).

Foucault mengungkapkan bahwa eksistensi terjadi karena adanya pengalaman individu yang berhubungan dengan kebenaran dan kekuasaan. Pemahaman kebenaran merupakan pemahaman yang menggali kejujuran yang ada pada diri individu itu sendiri. Sedangkan pemahaman kekuasaan merupakan pemahaman yang menelusuri hubungan diri individu terhadap beragam tujuan yang harus individu jalani. Pemahaman ini menjelaskan bahwa eksistensi merupakan penggalian dari diri individu. Untuk memahami eksistensi diri dilakukan dengan penelusuran raga (*the body*) yang dimiliki individu. Namun penelusuran ini tidak hanya sebatas aspek fisiknya semata karena untuk dapat mengetahui eksistensi individu dapat dilakukan dengan penelusuran emosional (Huijer, 1999).

Berdasarkan pemaparan tersebut, pemikiran eksistensi Foucault merupakan penelusuran keberadaan diri individu. Atas dasar itulah pemahaman eksistensi dalam pemikiran Foucault dinyatakan dengan "I". Pemahaman "I" untuk mempertegas bahwa eksistensi Foucault terbatas pada penelusuran

keberadaan diri sendiri (individu). Ini dikarenakan “I” yang berarti “saya”. Sehingga bagi Foucault, eksistensi merupakan penjelajahan keberadaan individu melalui keberhasilan diri berinteraksi dengan kejujuran dan hubungan relasi yang terjadi di dirinya. Keberhasilan ini ditelusuri melalui aspek fisik dan non fisik yang ada pada diri individu yang dihubungkan dengan kejujuran dan hubungan relasi untuk memperkuat eksistensi “I”.

Berdasarkan pemaparan pemikiran Foucault, eksistensi “I” dimiliki oleh tiap individu dengan kekhasan masing-masing. Kekhasan ini didasarkan pada elemen-elemen yang dimiliki tiap individu. Elemen-elemen tersebut terdiri atas elemen fisik diri (badan) dan elemen emosional. Eksistensi “I” terlihat ketika elemen fisik diri dan elemen emosional berinteraksi sehingga melalui interaksi tersebut eksistensi “I” menjadi hidup.



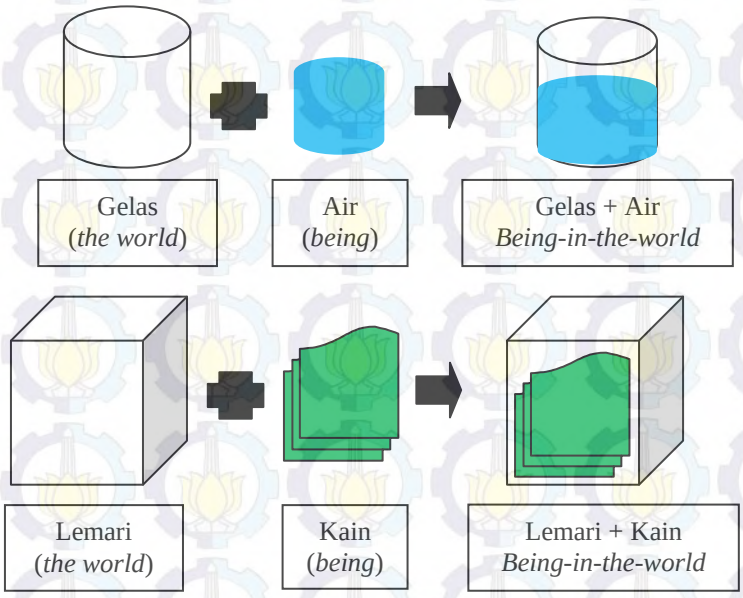
Gambar 2.1: Eksistensi “I” dari Foucault

Pemahaman eksistensi “I” dari Foucault berbeda dengan pemahaman eksistensi yang berasal dari pemikiran Heidengger. Bagi Foucault, eksistensi itu melekat pada diri manusia. Namun bagi Heidegger, eksistensi tersebut merupakan eksistensi obyek yang dikaitkan dengan lingkungan yang mengelilingi obyek tersebut. Pemahaman ini menunjukkan bahwa penelusuran eksistensi obyek tidak hanya memperhatikan elemen-elemen yang ada di obyek namun juga memperhatikan lingkungan yang mengelilingi obyek tersebut.

Pemahaman eksistensi Heidegger dikenal dengan *being-in-the-world*. Eksistensi yang dimaksud yakni keberadaan obyek (*being*) dalam (*in*) lingkungannya (*the world*). Hal ini memperlihatkan eksistensi terkait dengan hubungan obyek dengan lingkungannya. Untuk memperjelas pemahaman ini,

Heidegger memberi dua contoh. Contoh pertama ia menjelaskan air terletak dalam (*in*) gelas, dan contoh kedua ia menjelaskan garmen terletak dalam (*in*) lemari (Heidegger, 1962: hlm. 79).

Kedua contoh tersebut menunjukkan bahwa keberadaan dua hal yang berbeda dari masing-masing contoh memiliki kesamaan adanya *'in'* untuk menunjukkan posisi dari *being* dari dua hal yang berbeda. Adanya *'in'* dari dua contoh di atas menunjukkan eksistensi obyek dalam area yang ditempatinya. Jadi contoh pertama mencontohkan air terletak dalam gelas, *'in'* dalam contoh tersebut memperlihatkan eksistensi air yang berada di gelas. Bila air tidak ada di gelas maka gelas tersebut dipahami hanya sebatas wujud fisik gelas. Dengan tidak adanya hubungan antara gelas dengan air, eksistensi gelas hanya sebatas wujud fisiknya saja. Sehingga eksistensi gelas tersebut tidak termasuk ke dalam eksistensi *being-in-the-world*. Pada contoh kedua garmen terletak dalam lemari, *'in'* memperlihatkan eksistensi garmen yang berada di lemari. Bila kain tidak ada di lemari maka lemari tersebut dipahami sebatas wujud fisik lemari. Dengan tidak adanya hubungan antara lemari dengan kain, eksistensi lemari hanya sebatas wujud fisiknya saja. Sehingga eksistensi lemari tersebut tidak termasuk ke dalam eksistensi *being-in-the-world*. Dua contoh tersebut mencontohkan bagaimana menelusuri pemahaman eksistensi *being-in-the-world*.



Gambar 2.2: Konsep *Being-in-the-world* dari Heidegger

Berdasarkan penelusuran dua pemahaman eksistensi menunjukkan bahwa eksistensi Foucault merupakan pemikiran eksistensi yang mengacu pada dirinya sendiri sedangkan eksistensi Heidegger mengacu pada hubungan obyek dengan lingkungan (alam) sekitarnya. Pemikiran eksistensi Foucault lebih tepat digunakan untuk meneliti eksistensi manusia sebagai pribadi, sedangkan pemikiran eksistensi Heidegger digunakan untuk meneliti suatu obyek dengan lingkungan sekitarnya. Berdasarkan pemahaman tersebut, untuk penelitian arsitektural, pemikiran eksistensi yang tepat untuk digunakan yakni dengan menggunakan pemikiran eksistensi *being-in-the-world*. Ini dikarenakan arsitektur bukanlah penelusuran yang meneliti eksistensi manusia sebagai pribadi melainkan untuk meneliti eksistensi bangunan dan hubungannya dengan keberadaan sebagai pengguna bangunan.

Oleh karena itu, penelitian eksitensi hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang dilakukan melalui eksistensi *being-in-the-world*. Penelitian ini untuk menelusuri eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Ini menunjukkan bahwa melalui pemikiran eksistensi *being-in-the-world* maka eksistensi yang diteliti yakni eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang yang dipentaskan di bangunan tersebut.

Untuk memahami pemikiran *being-in-the-world*, Heidegger menjelaskan ada beberapa aspek yang harus diperhatikan ketika menelusuri eksistensi *being-in-the-world*. Salah satu aspek yang terkait pemikiran *being-in-the-world* yakni waktu. Dalam pemikiran tersebut waktu digunakan untuk memahami dan mengartikan eksistensi (Heidegger, 1962: hlm. 39). Bila dikaitkan dengan dua contoh yang telah diungkapkan sebelumnya, maka peran waktu terlihat jelas untuk menentukan eksistensi dari hubungan obyek dengan lingkungannya.

Pada contoh gelas dengan air, waktu yang ada terlihat ketika terjalinnya hubungan gelas dengan air, maka pada waktu itulah eksistensi *being-in-the-world*. Namun saat gelas tidak berisi air, pada saat itu eksistensi gelas hanya sebatas perwujudan fisik semata. Sedangkan pada permisalan lemari dengan kain,

waktu yang ada di contoh ini terlihat ketika adanya hubungan lemari dengan kain maka pada saat itu adanya *being-in-the-world* yang terjalin. Namun saat waktu lemari tidak berisi kain, pada saat itu eksistensi lemari hanya sebatas perwujudan fisik semata.

Berdasarkan contoh yang diberikan, terungkap bahwa waktu yang terjalin dari hubungan tersebut bukanlah waktu yang berupa detik, menit, jam, hari, bulan, ataupun tahun. Waktu yang terungkap dari dua contoh tersebut merupakan waktu yang bersifat kesementaraan. Waktu kesementaraan (*temporality*) merupakan waktu yang terjadi karena adanya jalinan obyek dengan lingkungan sekitarnya.

Selain *temporality*, aspek berikutnya yang perlu untuk diperhatikan dalam menelusuri *being-in-the-world* yakni aspek ruang. Ruang merupakan area terjalinnya hubungan obyek dengan lingkungan sekitarnya. Adanya aspek ruang untuk menunjukkan pemahaman eksistensi tidak hanya diungkapkan oleh Heidegger. Bagi Merleau-Ponty ruang adalah salah satu struktur yang mengekspresikan eksistensi *being in the world* (Norberg-Schulz, 1971: hlm. 16). Pernyataan ini mengutarakan bahwa ruang berperan untuk mengungkapkan *being-in-the-world*. Norberg-Schulz (1971: hlm. 34) juga menyatakan bahwa ruang adalah salah satu aspek dari eksistensi. Ruang tersebut dipahami lebih lanjut sebagai ruang eksistensial yang menyimbolkan keberadaan manusia dalam eksistensi *being-in-the-world*. Ruang ini merupakan hasil interaksi manusia dengan lingkungan di mana dirinya harus memahami dan menerimanya (Norberg-Schulz, 1971: hlm. 27). Pernyataan-pernyataan tersebut merupakan pernyataan yang mendukung pemikiran Heidegger bahwa ruang merupakan aspek yang dibutuhkan untuk menelusuri pemikiran *being-in-the-world*.

Untuk menelusuri aspek ruang, Heidegger menambahkan bahwa kita harus merasakan ruang yang terkarakterkan dalam struktur *being-in-the-world* (Heidegger, 1962: hlm. 134). Penentuan ruang yang dihasilkan dari hubungan obyek dengan lingkungan sekitarnya tidaklah mudah karena ada beberapa hal yang harus diperhatikan untuk mendukung penentuan ruang yang tercipta.

Heidegger mengungkapkan hal lain yang perlu diperhatikan dalam ruang yakni *de-severance* (kedekatan) dan *directionality* (arah) (Heidegger, 1962: hlm. 138).

Bagi Heidegger, *de-severance* merupakan kedekatan yang terjalin antara obyek dengan lingkungan sekitarnya. Kedekatan ini membuat sesuatu yang jauh menjadi dekat (Heidegger, 1962: hlm. 139). Ini menunjukkan bahwa ruang yang tercipta merupakan hasil dari kedekatan hubungan antara obyek dengan lingkungan sekitarnya. Bentuk kedekatan ini tidak berorientasi pada hal ke-aku-an yang dibebani dengan aspek fisik (tubuh) tetapi kedekatan ini lebih kepada kedekatan yang menekankan *being-in-the-world* (Heidegger, 1962: hlm. 142). Ini menunjukkan kedekatan yang hadir tidak hanya didasarkan aspek fisik semata namun juga hadir dalam aspek lainnya. Untuk menelusuri aspek-aspek tersebut dilakukan dengan melihat, memahami, memilih, dan mengaksesnya (Heidegger, 1962: hlm. 27). Pernyataan ini menunjukkan penelusuran tersebut tidak cukup dengan hanya melihatnya namun juga perlu memahami dan memilih serta mengakses hal-hal terkait dengan *being-in-the-world*.

Bagi Heidegger, *directionality* merupakan arah yang terjadi dari hubungan obyek dengan lingkungan sekitarnya. Ada beragam arah namun yang paling nyata bagi manusia yakni kanan dan kiri. Kedua arah ini sudah ada dan terlihat jelas keberadaannya yakni arah kanan dan kiri manusia (Heidegger, 1962: hlm. 143). Bila arah ini dihubungkan dengan eksistensi *being-in-the-world* maka dalam melihat, dan memahami hubungan obyek dengan lingkungannya harus memperhatikan arah dari hubungan tersebut, baik itu arah kanan-kiri-ataupun arah tanda lainnya.

Berdasarkan penelusuran pemahaman eksistensi *being-in-the-world*, untuk mengetahui keberadaan obyek dalam lingkungan dilakukan dengan menggali ruang dan waktu dari eksistensi tersebut. Untuk mempelajari lebih dalam ruang yang terlibat dapat dilakukan dengan memperdalam penelusuran *de-severance* (kedekatan) dan *directionality* (arah) dari hubungan keberadaan obyek dalam lingkungan. Pemahaman ini seperti yang tergambarkan pada diagram 2.1.

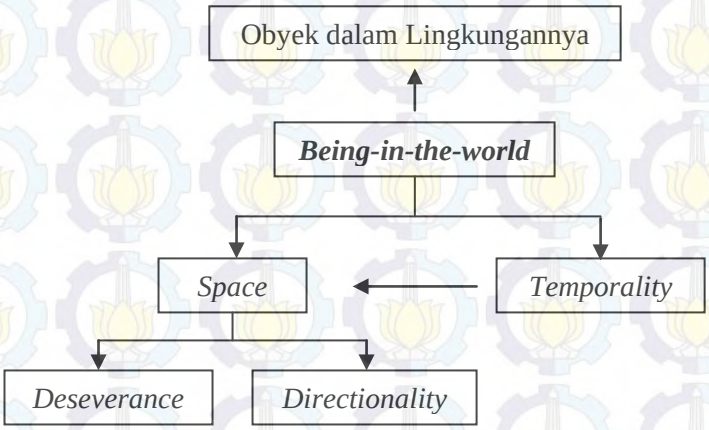


Diagram 2.1: Eksistensi *Being-in-the-world* dari Heidegger

Berdasarkan diagram 2.1 terlihat bahwa pemikiran *being-in-the-world* digunakan untuk menelusuri obyek dalam lingkungannya. Pemikiran tersebut menunjukkan ada beberapa aspek yang dibutuhkan untuk menelusuri obyek dalam lingkungannya sehingga diketahui eksistensi yang diperoleh dari penelusuran tersebut. Ketika aspek-aspek tersebut berhubungan sebagai hasil penelusuran interaksi obyek dengan lingkungannya maka penelusuran tersebut menandakan adanya kehidupan dari hubungan tersebut. Ini menandakan eksistensi dipahami sebagai suatu esensi yang diperoleh setelah melalui beragam tahapan pada pemikiran *being-in-the-world*. Esensi tersebut menunjukkan kehidupan dari interaksi obyek dalam lingkungannya.

Bagi Eliade pemahaman *being-in-the-world* dapat dilakukan secara penelusuran sakral dan profan (Eliade, 1959: hlm. 14). Namun penelusuran yang diungkapkannya lebih dititikberatkan pada penelusuran eksistensi *being-in-the-world* yang bersifat sakral (Hal ini digambarkan pada diagram 2.2). Penelusuran eksistensi sakral merupakan penelusuran yang berhubungan dengan kepercayaan pada dewa-dewa ataupun leluhur (Eliade, 1959: hlm. 96). Dengan adanya kepercayaan pada dewa-dewa ataupun leluhur menandakan individu yang mempercayainya merupakan orang yang religius sehingga hal atau benda yang dianggap sakral yang dirasakan merupakan manifestasi *being* (eksistensi) (Eliade, 1959: hlm. 138).

Bagi individu religius budaya kuno, setiap ciptaan, setiap wujud melibatkan waktu (Eliade, 1959: hlm. 76). Waktu tersebut terbagi dua yakni waktu sakral dan profan. Perwujudan waktu sakral melibatkan pelaksanaan festival, sedangkan waktu profan merupakan waktu yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari (Eliade, 1959: hlm. 68). Waktu profan merupakan waktu yang tidak dapat diulang kembali perjalanan waktunya sedangkan waktu sakral merupakan waktu yang dapat diulang kembali perjalanan waktunya karena berhubungan dengan pelaksanaan ritual (Eliade, 1959: hlm. 70).

Pernyataan tersebut diperjelas Eliade bahwa saat diadakan kegiatan di gereja, waktu yang dirasakan saat itu bukanlah waktu yang dipahami sebagai waktu yang terjadi saat ini tapi waktu yang membawa jamaah ke saat waktu nabi Isa (dari kelahiran, penyebaran agama, kematian, dll) (Eliade, 1959: hlm. 72). Contoh tersebut merupakan contoh religius karena adanya ritual keagamaan yang menjelaskan kisah perjalanan nabi Isa. Tiap kali diceritakan kisah perjalanan nabi Isa, jamaah dibawa ke alam perjalanan kisah nabi Isa. Ini menunjukkan waktu sakral bersifat berulang. Bagi Elliade (1959: hlm. 105) perjalanan religius membawa manusia hidup di zaman dewa-dewa.

Namun festival tidak hanya untuk memperingati peristiwa mitos (ataupun religius) tetapi festival juga mereaktualisasikan peristiwa (Eliade, 1959: hlm. 81). Ini menunjukkan bahwa mitos membutuhkan waktu ataupun tempat (Eliade, 1959: hlm. 97). Adanya kaitan ritual dengan kegiatan religius juga diungkapkan Barrie (2010: hlm. 54) bahwa kegiatan ritual keagamaan menandakan adanya peristiwa sejarah dan mitos.

Pembahasan ini menujukkan eksistensi *being-in-the-world* terbagi dalam eksitensi sakral dan profan. Eksistensi sakral terjadi karena adanya ritual yang dilakukan di mana kegiatan ritual tersebut melibatkan unsur religius. Penelusuran eksistensi ini melalui penelusuran waktu saat adanya kegiatan religius. Kegiatan tersebut telah dicontohkan oleh Mircea Eliade ketika umat Kristiani melakukan kegiatan keagamaan di gereja maka pada saat itu terjadi pemahaman *being-in-the-world* yang sakral dari kegiatan ritual keagamaan umat Kristiani. Berdasarkan penjabaran *being-in-the-world* sakral, contoh lain yang bisa diberikan untuk

menjelaskan pemikiran tersebut yakni ketika umat Muslim melakukan sholat. Kegiatan peribadatan ini dilakukan umat Muslim di atas sajadah (alas sholat). Ketika umat Muslim melaksanakan sholat di atas sajadah maka pemahaman *being-in-the-world* sakral yang terbentuk merupakan hubungan umat Muslim yang sholat dengan tempat di mana dirinya melakukan sholat yakni di sajadah. Kegiatan-kegiatan peribadatan yang telah diungkapkan menunjukkan adanya nilai religi untuk memperkuat pemikiran *being-in-the-world* yang sakral.

Sedangkan eksistensi *being-in-the-world* profan terjadi melalui kegiatan yang tidak dapat terulang kembali. Kegiatan ini tidak melibatkan unsur religuisitas. Misalnya sebuah keluarga yang terdiri atas Ayah, Ibu, dan anak-anaknya sedang menghabiskan waktu liburan sekolah berwisata keliling Kota Jakarta. Kegiatan tersebut menunjukkan *being-in-the-world* yang profan karena kegiatan tersebut tidak memiliki adanya unsur ritual keagamaan karena kegiatan tersebut merupakan kegiatan keluarga yang menghabiskan waktu liburan bersama-sama keliling kota Jakarta saat anak-anak sedang libur sekolah.

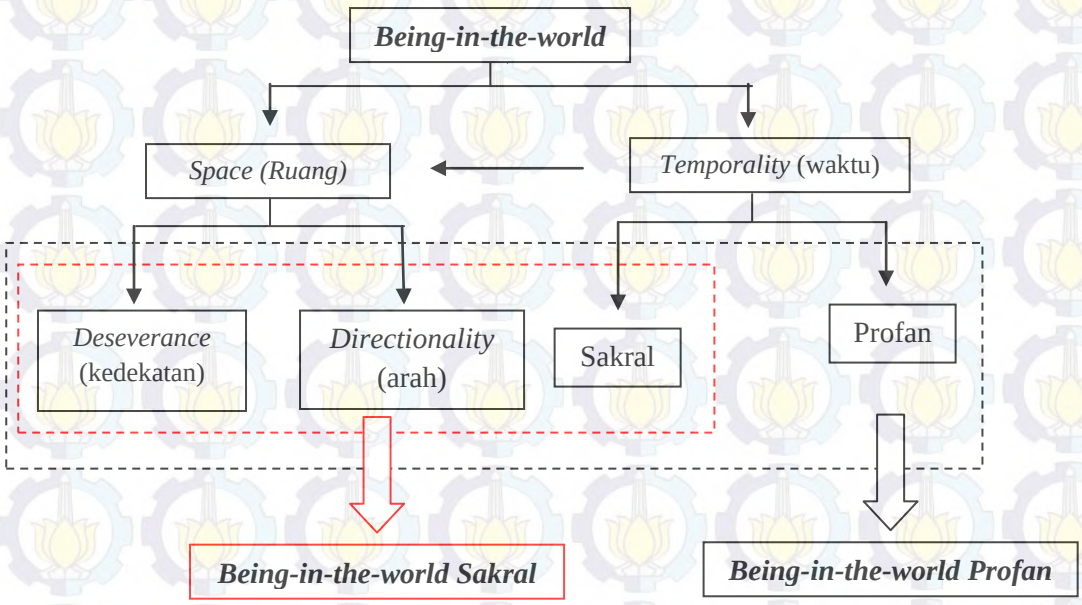


Diagram 2.2: *Being-in-the-world* dari Mircea Eliade

Berdasarkan pemikiran Heidegger dan Eliade ada beberapa hal yang harus diperhatikan dalam memahami pemikiran *being-in-the-world*. Bagi Heidegger, prinsip dasar pemikiran *being-in-the-world* adalah ruang dan waktu. Dalam pemikiran *being-in-the-world*, ruang terbentuk karena adanya interaksi obyek dengan lingkungan yang saling berhubungan. Interaksi tersebut menghasilkan kedekatan (*deseverance*) dan arah (*directionality*) dari obyek dan lingkungan yang saling berinteraksi. Namun ruang tersebut tidak bisa dikatakan bagian dari pemikiran *being-in-the-world* apabila terbentuknya ruang dari interaksi obyek dan lingkungan tidak melibatkan waktu yang memungkinkan interaksi tersebut terjadi. Oleh karena itu dalam membaca pemikiran *being-in-the-world* ketika membaca terbentuknya ruang maka pada saat itu adanya waktu yang terlibat. Ketika dapat membaca adanya jalinan ruang dan waktu pada saat yang bersamaan maka pada saat itulah pemikiran *being-in-the-world* itu terjadi. Waktu yang dimaksud Heidegger merupakan waktu yang bersifat sementara (saat terjadinya suatu peristiwa).

Namun Eliade mempertegaskan bahwa pemikiran *being-in-the-world* berhubungan dengan waktu yang bersifat sakral dan tidak sakral. Kesakralan waktu dipahami sebagai waktu yang dalam perjalanannya melibatkan unsur spiritualitas yang mengarah pada ritualitas dari pelaksanaan kegiatan yang dilakukan. Spiritualitas tersebut berkaitan dengan adanya kepercayaan individu terhadap dewa-dewa ataupun kepercayaan pada leluhur. Berdasarkan pemahaman ini maka bagi Eliade pemikiran obyek pada pemikiran *being-in-the-world* bukan sebagai obyek benda mati namun dipahami sebagai manusia sehingga pemikiran *being-in-the-world* merupakan pemikiran yang menghubungkan manusia dengan lingkungannya. Sedangkan waktu yang tidak memiliki nilai kesakralan menandakan pada saat itu manusia berinteraksi dengan lingkungannya tidak melibatkan kegiatan spiritualitas yang dilakukan sehingga penelusuran hubungan manusia dengan lingkungannya tidak melibatkan nilai religi yang dihubungkan saat dihubungkan dengan pemikiran *being-in-the-world*.

Berdasarkan pemaparan pemikiran *being-in-the-world* yang diutarakan Heidegger dan Eliade menunjukkan bahwa eksistensi dipahami dalam dua sudut pandang. Sudut pandang yang pertama yakni pemikiran *being-in-the-world* yang tidak melibatkan adanya unsur religi. Sudut pandang ini terlihat pada pemikiran yang diutarakan Heidegger dan Eliade. Sedangkan sudut pandang lainnya yakni sudut pandang yang melibatkan unsur religi di mana sudut pandang ini hanya dimiliki oleh Eliade. Meskipun terbentuk dua sudut pandang yang berbeda namun pada dasarnya eksistensi dari pemikiran *being-in-the-world* dipahami sebagai esensi kehidupan yang hadir dari interaksi obyek dengan lingkungannya.

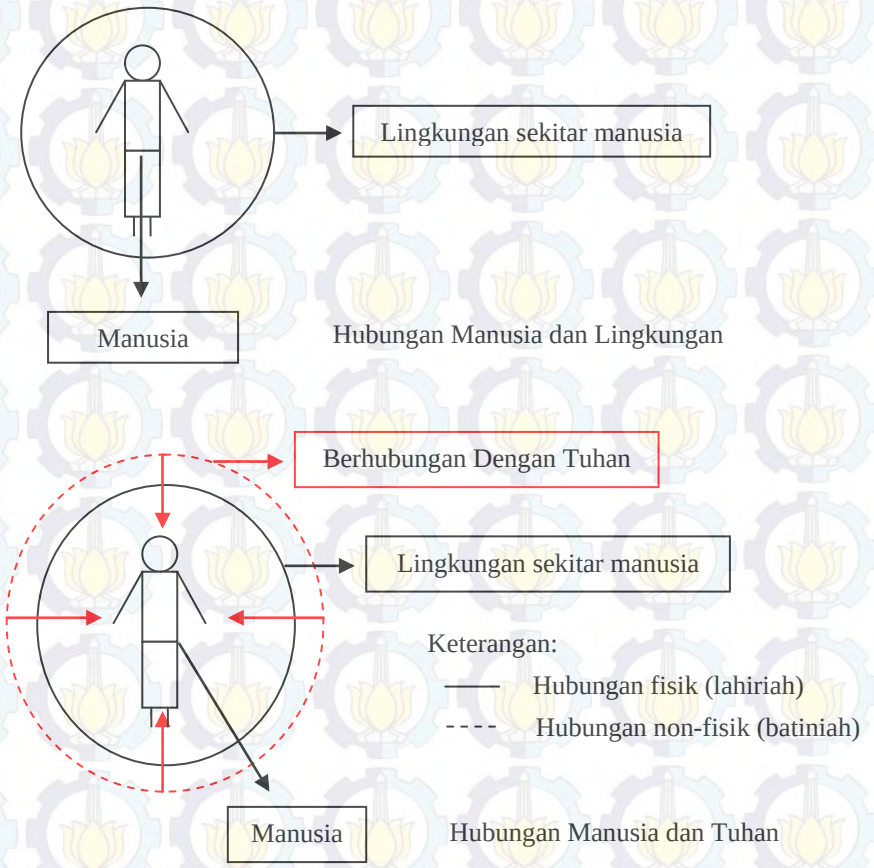
Berdasarkan pemikiran Heidegger dan Eliade, pemilihan dua pemikiran tersebut digunakan untuk mengkaji Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dalam penelitian ini. Konstribusi pemikiran Heidegger berupa pemikiran obyek dalam dunianya dapat diaplikasikan ketika meneliti keberadaan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga menemukan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sedangkan pemikiran Eliade digunakan di penelitian ini untuk membaca unsur spiritualitas bagi ritualitas yang ada dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

2.1.2 Penelusuran Eksistensi Dalam Pemahaman Jawa

Pemahaman eksistensi tidak hanya dimiliki oleh para pemikir yang bukan berasal dari Jawa. Pemahaman eksistensi juga dimiliki dalam budaya Jawa namun pemahaman ini berbeda dengan pemikiran yang berasal dari Foucault, dan Heidegger. Pemahaman eksistensi yang ada di kehidupan masyarakat Jawa berasal dari pemikiran yang ada di budaya Jawa.

Pemahaman eksistensi dalam budaya Jawa dicapai dengan mencari kesempurnaan (*ngudi kasampurnan*). Untuk mencapai kesempurnaan, masyarakat Jawa selalu berusaha dalam hubungan dengan lingkungannya, yaitu Tuhan dan Alam Semesta serta menyadari kesatuannya. Kebersatuan ini menimbulkan istillah *manusia dalam hubungan*. Pemikiran ini berbeda dengan pemikiran dalam budaya Barat yang mengidentifikasikan aku (ego) manusia dengan ciptanya (ratio, akal). Sehingga timbul istilah *manusia lepas hubungan*

(Ciptoprawiro, 1986: hlm. 14-16). Pemahaman ini menunjukkan bahwa eksistensi dalam budaya Jawa dipahami sebagai hubungan manusia dengan lingkungannya, dan hubungan manusia dengan Tuhan (seperti terlihat pada gambar 2.3).



Gambar 2.3: Pemahaman Eksistensi Budaya Jawa *Manusia dalam hubungan*

Pemahaman *manusia dalam hubungan* memiliki salah satu kesamaan dengan pemikiran *being-in-the-world*. Pemikiran tersebut menjelaskan hubungan obyek dengan lingkungannya namun saat memaparkan arah (*directionality*), Heidegger mengungkapkan bahwa arah yang jelas dimiliki manusia dari anggota tubuhnya yakni kanan dan kiri sehingga pernyataan ini menunjukkan bahwa pemahaman arah pada pemikiran *being-in-the-world* terkait dengan manusia sehingga obyek yang dimaksud pada pemikiran tersebut juga diperuntukkan bagi posisi manusia dengan lingkungan sekitarnya. Ini menandakan bahwa pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan* memiliki kesamaan yakni penelusuran hubungan manusia dengan lingkungannya.

Sedangkan dalam pemikiran *manusia dalam hubungan* khususnya terkait hubungan manusia dengan Tuhan tidak memiliki kesamaan dengan pemikiran *being-in-the-world* yang diutarakan Heidegger. Ini karena pemikiran Heidegger bersifat penelusuran hubungan manusia dengan lingkungannya yang didasarkan pada panca indera yang dimiliki manusia. Oleh karena itu jangkauan panca indera yang diutarakan pada pemikiran Heidegger tidak menjangkau pemikiran hubungan manusia dengan Tuhan. Namun bagi Eliade, pemikiran *being-in-the-world* dapat dihubungkan dengan kegiatan religius. Pemikiran ini berhubungan dengan ritual yang dilakukan individu yang dihubungkan dengan kepercayaan mereka pada dewa-dewa ataupun pada leluhur. Hubungan manusia dengan lingkungan kegiatan diadakannya kegiatan ritual spiritualitas masih dihubungkan dengan panca indera yang dimiliki manusia untuk menelusuri keterlibatan spiritualitas dalam hubungan manusia dengan lingkungannya. Sehingga penelusuran tersebut belum tersentuh pada aspek rasa yang terjalin dari hubungan manusia dengan lingkungannya.

Penerapan rasa digunakan pada pemahaman *manusia dalam hubungan* sehingga pemahaman eksistensi ini berbeda dengan pemahaman *being-in-the-world* yang diutarakan Heidegger maupun yang diutarakan Eliade. Penelusuran ini dilakukan melalui rasa manusia terhadap lingkungan sekitarnya. Hal ini seperti yang terlihat pada gambar 2.3 khususnya pada bagian hubungan manusia dengan Tuhan. Pada gambar tersebut terlihat adanya garis panah merah yang mengarah pada individu. Maksud panah tersebut yakni ketika manusia sudah merasakan hubungannya dengan lingkungan sekitarnya maka rasa tersebut kembali pada ke diri masing-masing untuk merasakan keberadaan kedekatan dirinya dengan Tuhan. Ini menandakan untuk merasakan Tuhan, manusia mengembalikannya kembali pada dirinya sehingga ketika dia merasakan hubungan dengan Tuhan Yang Maha Esa maka pada saat itulah hubungan manusia dan Tuhan dirasakan. Bila dapat merasakan hubungan manusia dan lingkungannya, dan merasakan hubungan manusia dan Tuhan maka tercapailah *ngudi kasampurnan.*

Pemaparan digunakannya rasa pada pemahaman *manusia dalam hubungan* dikarenakan pemahaman rasa sudah menjadi bagian dalam budaya Jawa. Hal ini terlihat melalui istilah yang ada dalam budaya Jawa, yakni:

> "*Wong Jowo nggoning rasa, padagulange ning kalbu, ing sasmito amrih lantip, kuwowo nahan hawa, kinemat mamoting driyo*"
> (Orang Jawa itu tempatnya di perasaan, mereka selalu bergulat dengan kalbu atau suara hati, agar pintar dalam menangkap maksud yang tersembunyi, dengan jalan menahan hawa nafsu sehingga akal dapat menangkap maksud yang sebernarnya) (Herusatoto, 2003: hlm. 78).

Istilah yang diungkapkan Herusatoto terkait rasa menunjukkan bahwa dalam kehidupan sehari-hari orang Jawa menggunakan rasa untuk menangkap pesan yang disampaikan dari kegiatan yang dilakukannya. Rasa tersebut bukanlah aspek fisik yang dimiliki manusia namun merupakan aspek non-fisik manusia. Berdasarkan filsafat Jawa, *Kawruh Kejawen*, aspek non-fisik ini sama halnya dengan *bathin*, yakni hal yang berasal dari dalam yang memiliki arti. Sedangkan *lahir* merupakan hal didasarkan pada penampilan luar (Buku Antar Bangsa, 2004: hlm. 100). Bagi Magnis-Suseno (1997: hlm. 118), *lahir* adalah aspek lahiriah yakni aspek yang melihat penampilan fisik manusia, sedangkan *bathin* adalah aspek yang berasal dari dalam diri manusia.

Bagi Norberg-Schulz (1984: hlm. 6), hal yang tidak terukur keberadaannya merupakan aspek *intangible* terwujud dalam rasa (*feeling*) yang kehadirannya merupakan isi dari eksistensi kehidupan. Ini menunjukkan bahwa selain unsur fisik, rasa juga berperan untuk menelusuri eksistensi manusia terhadap lingkungan sekitarnya. Eksistensi kehidupan yang melibatkan jalinan aspek *tangible* (fisik) dan *intangible* (non-fisik) juga diungkapkan Mangunwijaya (1986: hlm. 11):

> "Hidup (sejati) tak lain adalah leburnya tubuh jasmani dengan batinnya. Ibarat bejana dan isinya…Disebut bejana bila tiada isi,tak ada artinya disebut bejana, sia-sia tak ada gunanya. Demikian juga isi tanpa bejana sungguh hal yang mustahil…Demi hidup yang baik tentulah dibutuhkan bejana dan isi yang baik (atau sebaliknya) kedua-duanya."

Berdasarkan pemaparan keterlibatan rasa dalam menggali eksistensi *ngudi kasampurnan* (mencari kesempurnaan) maka perlu untuk menelusuri pemahaman rasa. Barrie mengutarakan bahwa manusia adalah makhluk dengan kesadaran (*sentient*). Kata ini berasal dari bahasa Latin (*sentire*) yang berarti "merasakan". Bentuk merasakan ini melibatkan panca indera manusia untuk merasakan lingkungan sekitarnya baik itu berupa penglihatan, sentuhan, pendengaran, penciuman, maupun perasa (Barrie, 2010: hlm. 14). Ini menunjukkan panca indera manusia digunakan untuk merasakan sesuatu di sekitar kita. Rasa dari panca indera membuat kita peka terhadap lingkungan fisik (Magnis-Suseno, 1993: hlm. 131). Melalui kepekaan terhadap lingkungan fisik menandakan ada kesadaran yang dibutuhkan untuk dapat merasakan.

Diperlukannya kesadaran untuk menelusuri rasa sesuai dengan kodrat manusia yang hadir dengan kesadaran. Selain itu, proses realisasi diri olah rasa merupakan kegiatan pengintegrasian keempat fungsi jiwa (penginderaan, perasaan, pikiran, dan intuisi) dalam sinar kesadaran (Prihartanti, 1999: hlm. 67). Bagi manusia Jawa, kesadaran saja tidak cukup untuk menelusuri rasa karena rasa bergantung pada situasi dan kondisi yang dialaminya (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36).

Dalam budaya Jawa, situasi dan kondisi mempengaruhi penelusuran rasa. Penelusuran ini terlihat pada beberapa pemahaman rasa yang ada dalam budaya Jawa. Dalam *Baoesastra Jawa*, rasa memiliki tiga makna mendasar, yaitu 1) rasa yang memiliki pengertian kualitas dari sesuatu yang berhubungan dengan indera perasa (lidah), 2) rasa berhubungan dengan sentuhan pada tubuh atau hati, dan 3) rasa terkait dengan kedalaman batin, seperti kejiwaan, kepekaan terhadap sesuatu (Bantolo, 2002: hlm. 105-107). Rasa dalam budaya Jawa terbagi pada beberapa tingkatan yakni *rasa pangrasa* (rasa yang timbul dari jasmani yang dimiliki responden), *rasa rumangsa* (rasa yang tidak hanya timbul dari jasmani saja namun rasa yang timbul dari kesadaran diri terhadap tindakan yang dilakukannya), *rasa sejati* (rasa yang masih mengenal rasa yang merasakan, dan rasa yang dirasakan), dan *rasa sejatining rasa* (rasa yang berarti hidup itu sendiri yang abadi) (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36).

Pemahaman rasa dalam *Baoesastra Jawa* dan tingkatan rasa dalam budaya Jawa menunjukkan situasi dan kondisi mempengaruhi rasa. Pada tingkat awal, rasa bergantung pada situasi dan kondisi panca indera manusia ketika menelusuri aspek fisik di sekitarnya. Pada tingkat menengah, rasa bergantung pada situasi dan kondisi batin manusia. Pada tingkat akhir, saat manusia mengontrol situasi dan kondisi, rasa berkembang untuk memahami eksistensi rasa. Tahapan rasa juga diutarakan Ki Ageng, bahwa manusia mempelajari atau mengetahui segala sesuatu melalui tiga macam perangkat yang sudah inheren dalam dirinya. Pertama melalui pancaindera: penglihatan, pendengaran, penciuman, pengecapan, dan perabaan. Kedua melalui rasa hati, rasa yang dapat merasa aku, merasa ada, merasa senang, dan merasa susah. Ketiga melalui pengertian atau pemahaman, yang berguna untuk menentukan suatu hal yang berasal dari pancaindra dan perasaan (El-'Ashiy, 2011: hlm. 52).

Saat rasa sudah ditelusuri dan dipahami makna yang tersampaikan, eksistensi *ngudi kasampurnan* (mencari kesempurnaan) sudah dapat ditentukan hasilnya sehingga ditemukan intisari dari rasa eksistensi *ngudi kasampurnan*. Ini menunjukkan rasa diartikan sebagai intisari, isi (esensial), substansi, makna, pokok isi, dan arti (Zoetmulder; Robson, 2004: hlm. 926).

Dalam budaya Jawa, penelusuran rasa tidak hanya digali melalui tingkatan rasa yang dirasakannya. Penelusuran rasa harus mengembalikan hasil tersebut pada pemahaman budaya Jawa bahwa dalam rasa orang Jawa mencapai *sangkan paraning dumadi*, pengertian tentang asal dan tujuan segala mahluk. Kemudian rasa berkembang pada rasa *manunggaling kawula gusti*, pengertian manusia memiliki rasa bersatu dengan Tuhan (Magnis-Suseno, 1993: hlm. 130).

Pemahaman *sangkan paraning dumadi* mengingatkan makhluk hidup kembali pada asal dan tujuannya yakni kepada sang pencipta, yakni Tuhan Yang Maha Esa. Ini menunjukkan manusia memperhatikan aspek *sangkan paraning dumadi* dalam melakukan kegiatannya. Aspek ini berpengaruh pada rasa yang dirasakan manusia dalam berhubungan dengan lingkungannya. Tahapan selanjutnya yakni rasa bersatu dengan Tuhan Yang Maha Esa, *manunggaling kawula gusti*. Rasa *sangkan paraning dumadi* (tahap awal) dan *manunggaling*

kawula gusti (tahap akhir) menunjukkan tahap awal hadir melalui penelusuran hubungan manusia dengan lingkungan sekitarnya yang kehadirannya terlihat secara fisik, dan tahap akhir hadir melalui penelusuran hubugan manusia dengan Tuhan Yang Maha Esa yang merupakan zat spiritual yang kehadirannya tidak dapat dilihat secara fisik. Penelusuran ini menunjukkan terjadinya eksistensi *ngudi kasampurnan* dari penelusuran rasa tersebut. Ini karena adanya *manusia dalam hubungan,* yakni tahap awal manusia berhubungan dengan lingkungan sekitarnya dan tahap akhir manusia berhubungan dengan Tuhan Yang Maha Esa.

Berdasarkan pemaparan eksistensi dalam budaya Jawa, penelusuran eksistensi *ngudi kasampurnan* dilakukan dengan menelusuri pemahaman manusia dalam hubungan (manusia dengan lingkungan sekitar, dan manusia dengan Tuhan Yang Maha Esa). Penelusuran ini dilakukan dengan menelusuri rasa yang dimiliki manusia ketika manusia berhubungan dengan lingkungannya ataupun ketika berhubungan dengan Tuhan Yang Maha Esa. Penjabaran tersebut digambarkan pada diagram 2.3.

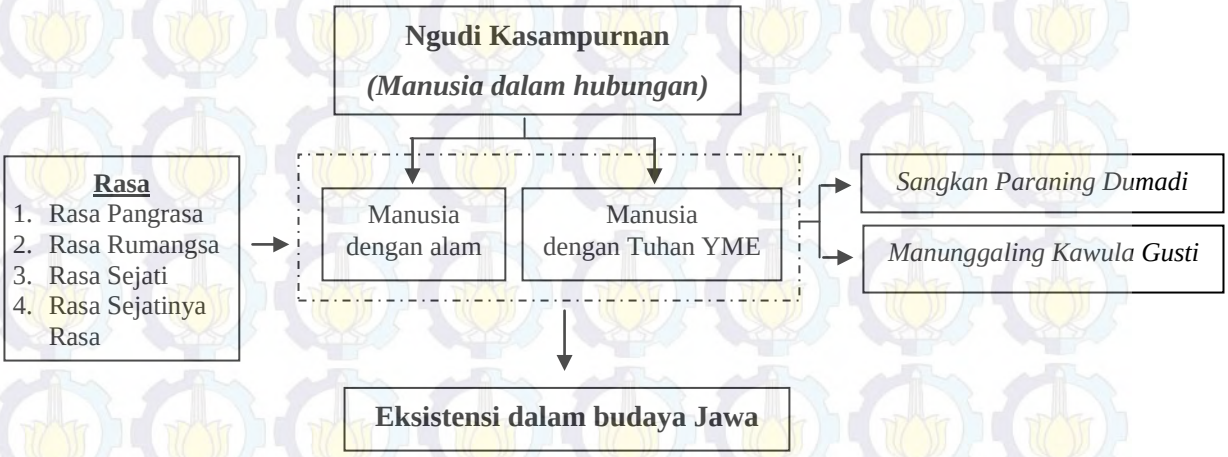


Diagram 2.3: Eksistensi *manusia dalam hubungan* dalam budaya Jawa

Diagram 2.3 menunjukkan bahwa pemahaman eksistensi dalam budaya Jawa berbeda dengan pemahaman eksistensi Heidegger dan Eliade. Pemikiran *ngudi kasampurnan* ditelusurinya tidak hanya secara penelusuran fisik yang berasal dari panca indera manusia namun ada aspek-aspek lain yang harus diperhatikan dalam penelusuran tersebut.

Penelusuran *ngudi kasampurnan* dilakukan melalui penelusuran empat tahapan rasa yang ada dalam budaya Jawa. Tahapan rasa tersebut dilakukan secara penelusuran lahiriah (fisik) dan batiniah (non-fisik) yang dirasakan manusia. Penelusuran ini pada akhirnya dihubungkan pada pemahaman sangkan paraning dumadi dan manunggaling kawula gusti. Diterapkannya pemahaman ini menunjukkan bahwa orang Jawa kehidupannya tidak bisa lepas dari asal dan kembalinya manusia (*sangkan paraning dumadi*) dan bersatu dengan Tuhan sebagai pencipta kehidupan (*manunggaling kawula gusti*).

Berdasarkan pemaparan *ngudi kasampurnan* maka eksistensi dalam budaya Jawa berkaitan dengan posisi manusia dalam kehidupannya. Posisi tersebut bergantung pada sikap manusia dalam menanggapi kehidupan yang dilakukannya. Tujuan tersebut untuk mencapai kehidupan yang sempurna, manusia harus memperhatikan beberapa aspek di mana aspek-aspek tersebut menuntun manusia untuk selalu sadar bahwa kehidupan ini tidak bisa lepas dari Tuhan YME. Oleh karena itu bagi orang Jawa eksistensi dipahami sebagai suatu esensi kehidupan yang tidak bisa lepas dari alam dan Tuhan YME.

Dalam penelitian ini, kontribusi pemikiran *ngudi kasampurnan* diaplikasikan saat membaca ruang dan waktu yang terbentuk dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Saat ruang dan waktu terbentuk merasakan adanya hubungan dengan Tuhan menghasilkan rasa yang berbeda dengan saat ruang dan waktu terbentuk merasakan adanya hubungan dengan alam (lingkungan sekitar). Kesempurnaan (*ngudi kasampurnan*) eksistensi terjadi saat ruang dan waktu yang terbentuk merasakan adanya hubungan dengan Tuhan dan adanya hubungan dengan alam (lingkungan sekitar) pada saat yang bersamaan.

2.2 Kosmologi

Pemikiran obyek dalam dunianya (*being-in-the-world*) merupakan pemikiran yang memperhatikan posisi suatu obyek terhadap dunia di mana obyek itu berada. Untuk membaca dunia dari pemikiran obyek dalam dunianya ditelusuri melalui pemikiran kosmologi.

Kosmos adalah dunia yang terstruktur (Eliade, 1959: hlm. 44 dan Tjahjono, 1989: hlm. 41). Sedangkan kosmologi adalah ilmu yang terkait dengan struktur dari kosmos (Tjahjono, 1989: hlm. 41). Kosmologi lebih dapat dimengerti pemahamannya terkait gambaran dan ide terhadap alam semesta. Berdasarkan gambaran dan ide terhadap alam semesta menuntun manusia primitif selalu memposisikan dirinya dalam pemahaman kosmik (Eliade, 1959: hlm. 94). Ini menunjukkan manusia primitif menggunakan kosmik sebagai panduan dalam melakukan kegiatan kehidupannya.

Salah satu manusia yang menggunakan kosmik dalam kehidupannya yakni manusia Jawa. Hidup manusia Jawa berada dalam sistem kehidupan kosmos (Ronald, 2005: hlm. 48). Ini menandakan bahwa kosmos memiliki peran penting dalam kehidupan manusia Jawa. Ronald menambahkan bahwa dalam budaya Jawa, kosmos tersusun dalam susunan yang bertingkat-tingkat (Ronald, 2005: hlm. 53). Tingkatan kosmos dapat ditelusuri dari beragam pemahaman terkait pengelompokkan kosmos yang ada dalam pemahaman budaya Jawa.

Umumnya, pemahaman kosmos dalam manusia Jawa terbagi atas mikrokosmos dan makrokosmos. Masyarakat Jawa selalu menjaga keseimbangan ruang kosmos dalam hubungan vertikal dan horisontal yang tidak terpisahkan antara mikrokosmos dan makrokosmos (Setyani, 2011: hlm. 20). Dalam pandangan manusia Jawa, mikrokosmos dipahami sebagai keberadaan diri manusia, sedangkan makrokosmos dipahami sebagai keberadaan alam semesta (Setyani, 2011: hlm. 20, dan Ronald, 2005: hlm. 53) (Penjelasan tergambarkan di diagram 2.4). Namun Samsul Hady membagi kosmos dalam masyarakat Jawa dalam tiga bagian yakni makrokosmos merupakan alam semesta pada umumnya, mikrokosmos adalah manusia, dan metakosmos itulah yang disebut sebagai Tuhan (Setyani, 2011: hlm. 31) (Penjelasan tergambarkan di diagram 2.5).

Diagram 2.4: Dua bagian dari kosmologi Jawa

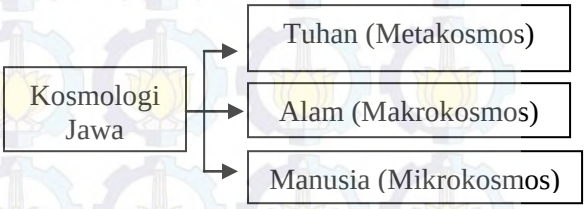


Diagram 2.5: Tiga bagian dari kosmologi Jawa

Pemaparan yang diutarakan Setyani dan Ronald menunjukkan bahwa dalam budaya Jawa dunia yang terstruktur terdiri atas beberapa tingkatan. Tingkatan terendah merupakan tingkatan yang berupa pemahaman manusia untuk mengenal dirinya. Tingkatan selanjutnya merupakan pemahaman hubungan manusia dengan lingkungan sekitarnya. Sedangkan pada tingkatan selanjutnya merupakan pemahaman hubungan manusia dengan Tuhan YME.

Tingkatan kosmos dalam budaya Jawa juga terlihat pada penjabaran yang diutarakan Magnis-Suseno. Bagi Magnis-Suseno (1997: hlm. 84-135), masyarakat Jawa membagi kosmos ke dalam 4 bagian. Pada bagian pertama, Magnis-Suseno menjabarkan bahwa kosmos dimulai dari kesucian masyarakat, lingkungan, dan dunia supernatural. Ini merupakan interaksi individu terhadap masyarakat, lingkungan, dan dunia supernatural. Interaksi ini dilakukan agar individu menyatu dengan 3 aspek tersebut sehingga dapat memperoleh keselamatan (*slamet*). Interaksi ini memperhatikan 5 kelas yang diklasifikasikan sejalan dengan 4 arah kosmos tidak terlepas dari kesucian dan kekuasaan. Kekuatan ini terwujud dalam kedudukan Raja sebagai pusat dari kekuatan kosmis, mata angin dan beserta pusatnya agar individu tersebut memperoleh keselamatan.

Pada bagian kedua, kedudukan Raja sebagai individu yang dipusatkan memiliki kekuatan tinggi dari kosmis. Untuk mempertegas kekuatan, Magnis-Suseno mengemukakan bahwa Keraton (tempat tinggal Raja) merupakan pusat suci dari kerajaan. Penandaan ini menunjukkan bahwa kedudukan Raja memiliki peranan yang penting dalam membangun pandangan masyarakat Jawa dalam memiliki paham terhadap kosmos dimana mereka meyakini bahwa Raja merupakan sumber dari kedamaian, keadilan, dan kesuburan.

Pada bagian ketiga sebagai kesucian dasar dari ke-aku-an. Dalam bagian ini, bagian dalam diri manusia (*batin*) harus didorong jika menginginkan menjadi sempurna dan memperoleh kenyataan yang dalam terhadap dirinya. Pada bagian keempat yakni takdir. Magnis-Suseno menjabarkan kehidupan manusia sepenuhnya ditentukan dari awal diri mereka, realisasi diri, dan bagian akhir, dan pada akhirnya tidak ada yang dapat menghindari keputusan final tersebut.

Pemahaman takdir ini menunjukkan tiap individu sudah memiliki tempatnya masing-masing yang telah ditadirkan untuknya sehingga ia tidak dapat melakukan apapun untuk mengubahnya. Pemahaman yang diutarakan Magnis-Suseno tergambarkan di diagram 2.6.

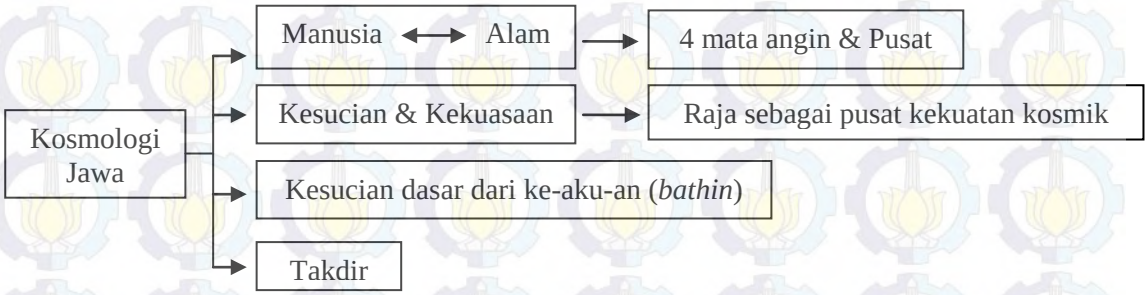


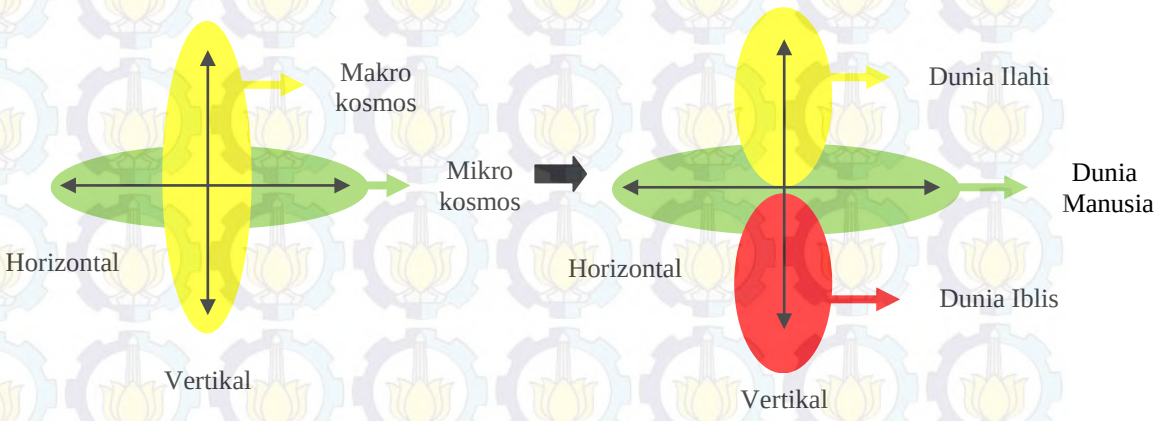
Diagram 2.6: Empat bagian dari kosmologi Jawa

Adanya pengungkapan manusia Jawa berinteraksi dengan dunia kosmis menunjukkan orang Jawa merupakan individualis sejati yang juga ingin merasakan pengalaman eksistensil dari pergaulannya dengan Tuhan (De Jong, 1976: hlm. 13). Adanya pembagian berinteraksi dengan dunia kosmis menunjukkan manusia terdiri atas bagian batiniah dan lahiriah (De Jong, 1976: hlm. 14). Inilah yang juga diutarakan Magnis-Suseno (1997: hlm. 118) bahwa konsepsi dasar pandangan Jawa terhadap dunia terbagi atas dua yakni bagian yang tampak dari luar (*lair)* dan bagian dalam (*batin)*.

Adanya implikasi posisi individu dalam alam semesta menunjukkan bahwa tanpa disadari manusia membentuk tahapan-tahapan yang harus ia lalui agar bersatu dengan alam semesta. Tahapan-tahapan ini secara tidak langsung memberikan panduan batasan bagi individu terhadap ruang lingkup gerak individu untuk berinteraksi dengan alam semesta. Tahapan ini dimulai dari ruang lingkup pada dirinya kemudian ruang lingkup pada lingkungannya hingga akhirnya ruang lingkup pada hal keilahian dalam dirinya. Berdasarkan pemaparan yang diungkapkan manusia, khususnya manusia primitif, menggunakan kosmos dalam kehidupannya. Masyarakat Jawa, merupakan masyarakat yang masih mengaplikasikan kosmologi dalam kegiatan kehidupannya.

Berdasarkan penjabaran kosmologi, pemahaman kosmologi dalam budaya Jawa merupakan pemaparan *manusia dalam hubungan*. Dalam menelusuri pemikiran tersebut, ada beberapa hal yang perlu diperhatikan yakni hubungan diri manusia dengan dirinya sendiri (dengan adanya hubungan bathin), manusia dengan alam (berorientasi pada 4 mata angin & pusat), manusia dengan Tuhan (hal ini terkait dengan Raja (yang direpresentasikan sebagai perwakilan Tuhan), dan Takdir terhadap nasib kehidupan dirinya.

Untuk menelusuri pemahaman kosmologi dilakukan melalui orientasi mikrokosmos dalam makrokosmos. Orientasi ini terbagi dua yakni secara horisontal dan vertikal. Secara horisontal, orientasi ini berada di antara kekuatan manusia hidup dan kekuatan roh manusia (Ronald, 2005: hlm. 4). Namun bagi Tjahjono orientasi horisontal berhubungan dengan pola konsentris (tujuh cincin benua yang dipisahkan oleh tujuh lautan mengelilingi sebuah pusat) yang di hubungkan dengan empat arah mata angin (Tjahjono, 1989: hlm. 218). Secara vertikal, orientasi ini dipahami sebagai orientasi yang berada di antara kekuatan Tuhan (Allah SWT) dan kekuatan alam (Ronald, 2005: hlm. 4). Namun bagi Tjahjono, orientasi vertikal menandakan tiga dunia utama; dunia atas (untuk dunia ilahi), dunia bawah (untuk dunia iblis), dan dunia tengah (untuk dunia manusia) (Tjahjono, 1989: hlm. 218).



Gambar 2.4: Pemahaman Makrokosmos dan Mikrokosmos

Gambar 2.4 menunjukkan pemikiran obyek dalam dunia yang menandakan keberadaan manusia dalam alam semesta. Kehadiran hubungan manusia dalam alam semesta merupakan hubungan *manusia dengan Tuhan* dan *manusia dengan alam (lingkungannya)*. Kehadiran tersebut dijelaskan secara vertikal dan horisontal. Hubungan manusia dengan Tuhan hadir secara vertikal yang berada di bagian atas. Sedangkan hubungan manusia dengan alam semesta hadir secara horizontal di mana hubungan tersebut terbantu melalui empat arah mata angin yang terhubung dengan posisi dari alam semesta.

Dalam penelitian ini, pemikiran *manusia dengan Tuhan* merupakan penelusuran hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang yang memfokuskan pada bidang vertikal yang terjalin di hubungan tersebut. Sedangkan pemikiran *manusia dengan alam semesta (lingkungan)* yang terjadi dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang memfokuskan pada bidang horisontal yang terjalin di hubungan tersebut di mana berhubungan dengan orientasi 4 arah mata angin (utara-selatan, dan barat-timur).

Berdasarkan beragam pemaparan tersebut maka kosmologi dalam hubungannya dengan hidup keseharian manusia merupakan ilmu yang mempelajari hubungan manusia dengan sekitarnya, dan mempelajari hubungan manusia dengan Tuhan Yang Maha Esa. Dalam mempelajari hubungan manusia dengan sekitarnya merupakan suatu pemikiran yang menekankan bahwa manusia tidak bisa hidup sendiri dan bersifat egois karena dalam kesehariannya manusia berinteraksi dengan lingkungan sekitarnya semisal ketika manusia sedang melakukan aktifitas di kantor maka ia harus dapat menjalin komunikasi dengan rekan kerjanya agar menghasilkan hasil kerja yang produktif. Bagi Magnis-Suseno, hubungan tersebut dipahami sebagai hubungan yang terjalin secara lahiriah manusia. Sedangkan hubungan batiniah dalam kehidupan manusia merupakan hubungan antara manusia dengan Tuhan. Hubungan tersebut terlihat bila manusia mempunyai iman religuisitas yang kuat maka dalam kesehariannya akan menerapkan nilai religi dalam kehidupannya semisal rekan kerja ada yang sakit maka sebagai orang yang menjunjung tinggi nilai religi maka ia mengunjungi rekan kerjanya yang sedang sakit itu. Penjabaran tersebut

menunjukkan bahwa dalam kehidupan manusia, manusia tidak bisa lepas dari lingkungan sekitarnya dan manusia tidak bisa lepas dari Tuhan Yang Maha Esa. Berdasarkan penjabaran tersebut maka dalam melakukan penelitian ini tidak bisa hanya meneliti aspek fisik (lahiriah) yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang namun juga meneliti aspek nonfisik (batiniah) yang terjalin dari hubungan tersebut. Dengan menerapakan penelitian secara lahiriah dan batiniah menunjukkan bahwa pencarian eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang akan lebih terungkap jawabannya bila hanya menerapkan salah satu bagian saja apakah itu hanya melakukan penelitian secara lahiriah ataupun secara batiniah.

2.3 Arsitektur

Untuk mendukung penelitian ini, saat memperhatikan hal-hal terkait bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dihubungkan dengan tari Bedhaya Ketawang maka perlu mempelajari pengetahuan tentang arsitektur. Pengetahuan ini diperoleh baik secara pemahaman umum arsitektur maupun secara pemahaman khusus arsitektur yakni arsitektur Jawa.

Penelusuran dua perspektif arsitektur tersebut, pemahaman umum arsitektur dan pemahaman arsitektur Jawa, perlu untuk dipelajari untuk menemukan aspek-aspek yang dapat diterapkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Aspek-aspek inilah yang menjadi variabel penelitian ini.

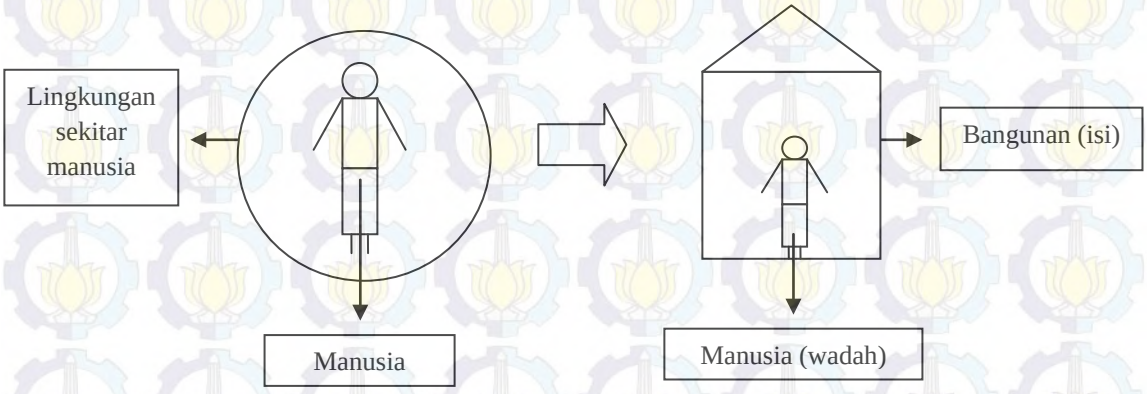
2.3.1 Penelusuran Arsitektur Secara Umum

Pada pemikiran *being-in-the-world* terungkap bahwa pemikiran tersebut merupakan pemikiran yang menghubungkan obyek dalam lingkungannya. Pemahaman ini menunjukkan bahwa pemikiran ini menelusuri hubungan yang terjalin antara obyek dengan lingkungannya. Lebih dalam Heidegger memaparkan bahwa obyek ini dipahami sebagai manusia sehingga pada dasarnya pemikiran ini mengungkapkan hubungan manusia dengan lingkungannya.

Pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya juga terungkap pada pemikiran *ngudi kasampurnan* (mencapai kesempurnaan). Pemikiran ini mengungkapkan bahwa untuk mencapai pada kesempurnaan maka manusia terhubung dengan dua tahapan. Tahap awal berupa hubungan manusia dengan alam, dan tahap akhir berupa hubungan manusia dengan Tuhan. Pada pemikiran tahap awal *ngudi kasampurnan* memiliki prinsip yang sama dengan pemikiran *being-in-the-world* yakni menelusuri hubungan manusia dalam lingkungannya.

Salah satu cara yang dilakukan untuk menelusuri hubungan manusia dalam lingkungannya yakni menelusuri manusia dalam bangunan di mana dirinya berada. Hal ini terlihat bahwa penelusuran tersebut sama-sama menelusuri keberadaan manusia namun lingkungan yang dituju lebih rinci yakni bangunan karena itu penelusuran ini dilakukan untuk menelusuri keberadaan manusia dalam bangunan yang digunakannya.

Penelusuran ini terlihat pada pemikiran Doxiadis yang menghubungkan manusia dengan bangunan di mana manusia itu berada. Bagi Doxiadis (1968: hlm. 21) hubungan tersebut membentuk suatu pemikiran *container* (wadah) dan *content* (isi). Berdasarkan prinsip pemikirannya tersebut maka hubungan manusia dengan bangunan di mana manusia itu berada dipahami sebagai hubungan yang terjalin antara wadah dan isi. Berdasarkan pemikiran tersebut bangunan dipahami sebagai wadah sedangkan manusia dipahami sebagai isi.



Gambar 2.5: Pengaplikasian hubungan manusia dengan lingkungan dalam pemahaman arsitektektural

Berdasarkan gambar 2.5 terlihat bahwa hubungan manusia dengan bangunan merupakan salah satu cara yang dilakukan untuk menelusuri hubungan manusia dengan lingkungannya. Bagi Ballantyne (2002) dan Norberg-Schluz (1984) hubungan manusia dengan bangunan dipahami sebagai hubungan pengguna bangunan yang menggunakan bangunan. Dengan adanya hubungan bangunan dengan penggunanya menunjukkan terbentuknya kehidupan dari hubungan tersebut. Adanya kehidupan ini terlihat melalui kegiatan yang dilakukan manusia saat menggunakan bangunan yang digunakannya. Bagi Tuan (1977: hlm. 34), adanya kegiatan yang dilakukan manusia pada bangunan yang digunakannya menandakan bahwa hubungan manusia dengan lingkungannya tidak hanya dipahami sebagai obyek dalam lingkungan namun merupakan salah satu cara yang dilakukan untuk mengetahui bagaimana manusia memanfaatkan lingkungannya.

Bagi Romo Mangunwijaya, kehidupan dalam bangunan dipahami sebagai identitas diri bangunan. Untuk mengetahui identitas diri bangunan tidak hanya terwujud melalui unsur visual bangunan. Ini karena identitas rumah membahasakan diri kita (Mangunwijaya, 1995: hlm. 25) sehingga dengan berarsitektur semakin menyatakan dan menyempurnakan ada-diri kita, semakin manusiawi dan semakin manusiawi (Mangunwijaya, 1995: hlm. 9). Pernyataan tersebut menunjukkan bahwa bangunan (rumah) tidak bisa terlepas dari pengguna bangunan sehingga hubungan bangunan dengan pengguna bangunan itu erat. Pemahaman ini menjelaskan melalui keterlibatan pengguna bangunan maka bangunan harus memperlihatkan identitas diri dari pengguna bangunan.

Tuan (1977: hlm. 5) mengungkapkan bahwa identitas diri berhubungan dengan budaya di mana manusia merasa memiliki keterikatan terhadap makna yang dihasilkan dari budaya tersebut. Hal ini karena budaya mempengaruhi tingkah laku dan nilai yang dimiliki manusia (Tuan, 1977: hlm. 5). Karena itulah dalam menelusuri hubungan bangunan dan penggunanya melibatkan pola pikir budaya dari penggunanya (unwin, 2003: hlm. 17).

Adanya kehidupan pada hubungan bangunan dengan pengguna bangunan merupakan interaksi kegiatan pengguna bangunan dalam bangunan yang digunakannya. Dengan mengetahui penggunaan kegiatan pengguna bangunan pada bangunan yang digunakannya maka cara tersebut merupakan salah satu cara untuk mengidentifikasikan bangunan (Unwin, 2003: hlm. 16).

Pengguna yang dimaksud dalam hubungan pengguna bangunan dengan bangunan yakni manusia. Bagi Amos Rapoport, manusia hidup dalam ruang dan waktu (Snyder; Catanese, 1979: hlm. 10). Pernyataan ini mengungkapkan manusia membentuk tempat tinggalnya melibatkan perkembangan peradaban kebudayaan yang mereka miliki. Pemikiran ini dapat berkolaborasi bila tempat tinggal digunakan oleh penggunanya. Pemikiran Amos Rapoport menunjukkan perkembangan peradaban kebudayaan yang mereka miliki melibatkan waktu untuk menunjukkan peradaban kebudayaan. Peradaban kebudayaan dipahami sebagai suatu hal yang terjadi berdasarkan periodik waktu tertentu. Ini menunjukkan hubungan bangunan dengan pengguna bangunan terjadi saat waktu tertentu. Bagi Doxiadis keterlibatan periodik waktu tertentu menunjukkan eksistensi hubungan manusia dan wadahnya (Doxiadis, 1968: hlm. 21). Berdasarkan pernyataan tersebut maka untuk mendukung penelitian ini perlu ditelusuri pemahaman mengenai ruang dan waktu yang berhubungan dengan bangunan dengan pengguna bangunan.

Secara fisik, ruang diartikan sebagai perluasan dari suatu area yang dibatasi (Arnheim, 1977: hlm. 10). Adanya batasan yang membatasi ruang juga diungkapkan Herman Hertzberger (2000: hlm. 15) bahwa secara fisik, ruang dibentuk oleh hal-hal yang mengelilinginya dan oleh objek yang ada di dalamnya dan dapat dilihat kasat mata bila adanya sinar matahari. Bagi Tuan (1977: hlm. 4), ruang yang diberikan penanda (batasan) merupakan cara untuk melindungi diri dari para penganggu karena itulah batasan diperlukan untuk menunjukkan batasan keberadaan kita. Namun bagi Sinclair Gauldie (1969: hlm. 73) adanya batasan tersebut justru memberikan petunjuk bagaimana seseorang bersikap terhadap ruang tersebut yang mana terhubung dengan kebebasan gerak. Kebebasan gerak yang dihasilkan dalam ruang ini tidak terjadi begitu saja namun

adanya maksud tertentu yang diciptakan. Pemaparan Arnheim, Herman Hertzberger, Tuan, dan Gauldie menjelaskan mengenai ruang yang dipahamainya sebagai area yang memiliki batasan fisik. Pernyataan Gauldie menjelaskan bahwa setelah mengetahui batasan ruang maka ruang tersebut dapat dieksplorasi melalui gerak yang dilakukan di ruang tersebut. Pernyataan yang diungkapkan Gauldie menunjukkan adanya interaksi pengguna ruang dengan ruang yang digunakannya.

Bagi Ashihara, hubungan ruang dengan pengguna ruang dalam arsitektur terbagi dua yakni ruang positif dan ruang negatif (Ashihara, 1970: hlm. 21). Ruang positif adalah suatu area yang bernilai positif dikarenakan adanya fungsi yang saling terkait antar dua objek yang saling berdekatan, sedangkan ruang negatif adalah suatu area yang bernilai negatif dikarenakan tidak adanya keterkaitan antar dua objek yang saling berdekatan. Kedua jenis ruang ini, memperlihatkan bahwa ruang itu bernilai positif ataupun negatif tergantung kaitan objek satu dengan objek lainnya dalam satu area yang sama. Adanya nilai ruang menunjukkan kegiatan yang terjadi di ruang. Bagi Bernard Tschumi kegiatan dalam ruang merupakan peristiwa. Hal ini seperti yang Bernard Tschumi (1994: hlm. 149) ungkapkan bahwa pembacaan arsitektural menyertakan peristiwa (*event*) yang berada di dalamnya, adalah suatu hal yang penting untuk mencatat kegiatan tersebut. Pencatatan tersebut berupa pencatatan gerak yang terjalin dalam arsitektur. Pencatatan gerak ini berupa pencatatan yang berasal dari koreografi, dan notasi musik yang dihasilkan untuk tujuan arsitektural (Tschumi, 1994: hlm. 149). Menurut Bernard Tschumi (1994: hlm. 149) bahwa notasi gerakan yang menunjukkan gerakan tubuh kita yang dicatat bukanlah rangkaian dari gerakan-gerakan yang tercipta namun menunjukkan tanda dari ide gerakan tersebut. Namun bila ruang tersebut tidak sedang ada kegiatan bagi Herman Hertzberger hal ini menunjukkan bahwa ruang itu merupakan ruang kosong (Hertzberger, 2000: hlm. 14). Dari pemahaman ini dapat diungkapkan bahwa manusia (pengguna ruang) dan ruang saling terkait.

Diungkapkan sebelumnya, ruang dipahami sebagai area yang memiliki batasan fisik. Pemahaman ruang tidak hanya terbatas dari pemikiran secara kasat mata saja namun pemahaman ini ditelusuri juga secara tidak kasat mata (non fisik). Pemahaman ruang secara non-fisik ini senada dengan yang diungkapkan oleh Maurice Merleau-Ponty (2007: hlm. 284) bahwa ruang bukan merupakan suatu tatanan dimana sesuatu diatur namun merupakan suatu cara dimana posisi sesuatu mungkin terjadi. Pemahaman ini memaparkan posisi suatu hal menempati area secara tidak langsung membentuk ruang. Ruang tidak kasat mata ini dirasakan dengan adanya kehadiran jarak. Hal ini seperti yang diungkapkan Sinclair Gauldie (1969: hlm. 78) bahwa ruang dalam arsitektur tidak hanya dideskripsikan berdasarkan jarak yang terlihat secara fisik namun yang menjadi pemicu ruang dalam arsitektur didasarkan pada pengalaman imajinasi ruang.

Adanya pemahaman ruang tidak kasat mata juga dipaparkan Le Fevbre dimana ia (Le Fevbre, 2004: hlm. 233- 237) mengungkapkan ruang absolut memiliki aspek relatif. Ruang absolut ini memiliki dimensi. Selain itu ruang absolut tidak memiliki tempat karena ia mendiami seluruh tempat dan memiliki keberadaan simbolisasi. Karakteristik dari absolut membutuhkan suatu penanda karena dari keberadaan penanda tersebut memunculkan bentuk. Lefebvre (2004: hlm. 251) juga mengungkapkan bahwa eksistensi ruang absolut murni bersifat mental atau imajiner. Pernyataan ini menunjukkan bahwa ruang dapat berupa imajiner. Meski bersifat imajiner namun ruang ini dapat dilihat bentuknya yakni dengan adanya suatu tanda yang hadir di ruang tersebut.

Pernyataan beragam pemikiran mengenai ruang bahwa untuk menelusuri ruang diperlukan tanda yang hadir di ruang tersebut. Salah satu bentuk tanda tersebut yakni dengan adanya arah yang hadir di ruang tersebut. Hal ini seperti yang diungkapkan Merleau-Ponty bahwa untuk memahami pengalaman ruang dibutuhkan arah/orientasi (Merleau-Ponty, 2007: hlm. 287). Bagi Tuan (1977: hlm. 35), orientasi ini terkait dengan posisi manusia dalam ruang yang ditempatinya di mana posisi tersebut menuntun pada orientasi vertikal-horisontal, atas-bawah, depan-belakang, dan kanan-kiri. Lebih dalam diutarakannya bahwa orientasi ini menuntun pada orientasi utama berupa depan-belakang, dan orientasi

sekunder berupa kanan-kiri (Tuan, 1977: hlm. 42). Bagi Unwin (2003: hlm. 109), orientasi ini salah satu cara untuk menunjukkan identitas diri pada bangunan dan juga terkait dengan orientasi enam sisi manusia yakni kanan-kiri, depan-belakang, atas-bawah, sedangkan pusat dipahami sebagai area di mana manusia atau representasi dewa di manusia berada. Menurut Hartley Alexander (Bloomer; Moore, 1977: hlm. 40) ada 7 titik sebagai angka sakral yang mewakili proyeksi utama manusia terhadap alam semesta sebagai dunia yang membingkai dirinya. Koordinat depan-belakang, kanan-kiri yang mengarahkan ke 4 titik lainnya yakni utara, selatan, timur, dan barat, sementara 3 titik lainnya, yang merupakan pengukuran trilogy mistikal dalam budaya Barat, yakni surga, dunia, dan neraka. Melalui arah/orientasi, manusia di dalam mengalami dunianya merasakan ruang, dan sensasi-sensasi yang tercipta (Hertzberger, 2000: hlm. 17) sehingga keberadaan orientasi merupakan salah satu bagian penting dari ruang.

Berdasarkan pemaparan orientasi yang membantu untuk menelusuri ruang maka penelusuran tersebut dapat ditelusuri dari beragam orientasi. Pada dasarnya orientasi tersebut terkait posisi manusia pada lingkungan di mana dirinya berada yang membentuk orientasi vertikal-horisontal, depan-belakang, atas-bawah, kanan-kiri, dan pusat. Orientasi ini juga dapat ditelusuri melalui arah mata angin yakni utara, selatan, timur, dan barat. Orientasi ini terkait pergerakan pengguna bangunan dalam bangunan yang digunakannya karena itulah orientasi merupakan salah satu aspek yang dapat ditelusuri untuk menghubungkan bangunan dengan pengguna bangunan.

Berdasarkan pemaparan yang diungkapkan, eksistensi bangunan ditelusuri melalui aspek fisik bangunan, serta hubungan yang terjalin antara bangunan dengan pengguna bangunan. Adanya hubungan bangunan dengan pengguna bangunan menghasilkan ruang dan waktu dari hubungan tersebut. Pemahaman ruang menghasilkan dua pemahaman, yakni pemahaman ruang karena batasan fisik bangunan, dan pemahaman ruang yang bersifat imajiner.

Ruang imajiner merupakan ruang yang tidak dapat terlihat secara kasat mata karena ruang yang dimaksud tidak berupa bentuk fisik bangunan. Untuk mengetahui ruang imajiner ditelusuri melalui rasa yang dirasakan manusia dari rasa yang terbangun dari hubungan bangunan dengan dirinya ketika menggunakan bangunan tersebut. Adanya rasa yang terlibat di bangunan diutarakan oleh Geoffrey Scott.

Dalam bangunan terdapat tiga hal yang dapat dibedakan yakni kebesaran yang dimilikinya (pengukuran matematis), kebesaran yang tampak kasat mata (pengukuran secara visual), dan kebesaran akan perasaan yang diberinya (pengukuran berdasarkan indera tubuh) (Bloomer; Moore, 1977: hlm. 28). Pernyataan ini mengungkapkan rasa memiliki peran dalam menelusuri bangunan. Ini didasarkan pada rasa inderawi yang dirasakan pengguna bangunan ketika berhubungan dengan bangunan yang digunakannya. Rasa yang dihasilkan didasarkan interaksi panca indera manusia terhadap aspek fisik bangunan.

Namun rasa tidak hanya berupa hubungan panca indera manusia terhadap aspek fisik bangunan. Bagi Schechner, rasa mengisi ruang (Schechner, 2007: hlm. 13). Ini menunjukkan penelusuran ruang pada bangunan dilakukan melalui rasa yang dirasakan pengguna bangunan terhadap bangunan yang digunakannya. Melalui keterlibatan rasa ruang, ruang imajiner ditelusuri pemahamannya.

Hubungan bangunan dengan pengguna bangunan melibatkan waktu. Ketika bangunan digunakan pengguna bangunan maka saat terjadinya penggunaan bangunan disitulah keterlibatan waktu itu berperan. Hal ini seperti yang dipaparkan Bernard Tschumi bahwa pembacaan arsitektural menyertakan peristiwa (*event*) yang berada di dalamnya. Adanya peristiwa di bangunan menandakan waktu dari kegiatan tersebut merupakan waktu periodik. Waktu yang dimaksud merupakan hubungan bangunan dengan pengguna bangunan terjadi dalam waktu-waktu tertentu. Ini menandakan eksistensi bangunan terjalin dengan adanya hubungan manusia (Doxiadis, 1968: hlm. 21).

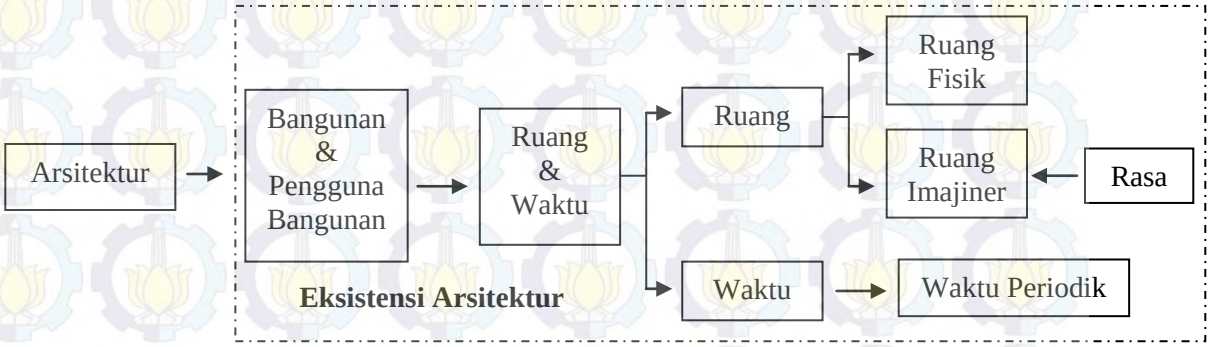


Diagram 2.7: Penelusuran Eksistensi Arsitektur

Bagi Pallasmaa, eksistensi arsitektur terjadi karena adanya interaksi manusia dengan ruang dan waktu yang dihubungkan melalui keberadaan manusia di dunia (Pallasmaa, 2005: hlm. 16). Pernyataan ini menunjukkan keberadaan manusia di dunia merupakan suatu hubungan manusia dengan alam sekitarnya. Pemikiran ini merupakan pemikiran kosmologi. Oleh karena itu dalam menelusuri eksistensi arsitektur tidak hanya memperhatikan ruang dan waktu namun juga memperhatikan kosmologi yang berhubungan dengan manusia yang berinteraksi dengan arsitektur.

Adanya hubungan arsitektur dengan kosmologi juga diutarakan oleh Barrie. Ia menjelaskan bahwa arsitektur merupakan hubungan antara diri kita dengan dunia yang terhubungkan melalui indera perasa kita (Barrie, 2010: hlm. 24). Pemikiran ini menandakan bahwa eksistensi arsitektur yang berhubungan dengan kosmologi dapat ditelusuri melalui rasa yang dimiliki manusia.

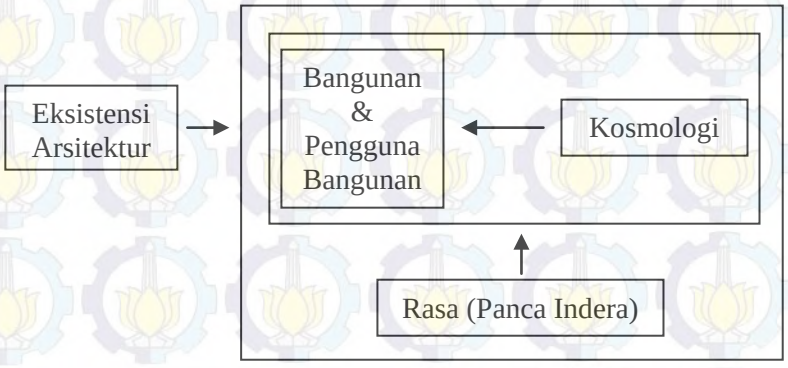


Diagram 2.8: Diagram Eksistensi Arsitektur + Kosmologi

Bagi Rapoport, arsitektur yang dipengaruhi kosmologi, agama, dan struktur sosial dimiliki rumah tradisional (Triyanto, 2001: hlm. 15). Ini menunjukkan bahwa dalam rumah tradisional unsur kosmologi, agama, dan struktur sosial mempunyai peran penting dalam pembangunannya. Ini karena masyarakat tradisional masih menjunjung nilai religius (Triyanto, 2001: hlm. 15). Dikarenakan masih melibatkan nilai religius dalam kehidupannya, faktor ini berdampak pada pembentukan rumah tinggal masyarakat tradisional. Ini ditelusuri melalui bagian-bagian yang bersifat suci atau kramat di rumah tradisional (Triyanto, 2001: hlm. 15).

Bagi Eliade, tempat tinggal rumah masyarakat tradisional mengalami proses penyucian yang merupakan sebuah *imago mundi* (gambaran dunia) dan dunia adalah ciptaan Ilahi (Eliade, 1959: hlm. 52). Ini menunjukkan masyarakat tradisional itu religius sehingga dalam masyarakat mereka memiliki ruang sakral (Eliade, 1959: hlm. 22).

Bagi Barrie, ruang sakral di arsitektur merupakan area yang memiliki kekuatan kehadiran leluhur, roh, ataupun dewa-dewa. Ruang sakral tercipta melalui ritual yang dilakukan di area tersebut (Barrie, 2010: hlm. 51). Ini memperlihatkan hubungan arsitektur dengan kosmologi dapat dilakukan melalui area sakral. Penelusuran area sakral terkait adanya ritual yang diadakan di area tersebut, sehingga menghadirkan kesakralan. Keterlibatan ritual di arsitektur menandakan arsitektur menjadi sebuah pengaturan untuk pertunjukkan ritual yang melibatkan adanya tema dan cerita mistis (Barrie, 2010: hlm. 54). Bagi Tuan (1977: hlm. 37), kegiatan ritual lebih mengangkat kehidupan manusia bila dibandingkan dengan kegiatan kesehariannya yang tanpa melibatkan kegiatan ritual. Hal ini bertujuan agar manusia lebih menyadari nilai kehidupan yang dihadirkan saat diadakannya kegiatan ritual. Hal ini menunjukkan bahwa kegiatan ritual dalam suatu bangunan membentuk ruang khusus yang menandakan bahwa bangunan tidak hanya sekadar hubungan bangunan dengan pengguna bangunan namun hubungan tersebut juga terhubung pada alam semesta. Hubungan ini berhubungan dengan pola pikir budaya pengguna bangunan terhadap pemahaman kosmologi yang terhubung di hubungan tersebut.

Kegiatan ritual diadakan berdasarkan kesementaraan waktu sehingga menciptakan suatu keadaan "peristiwa ritual-arsitektural" (Barrie, 2010: hlm. 54). Ini menunjukkan bahwa kegiatan ritual sifatnya sementara sehingga dalam arsitektur ketika ada ritual maka area ritual yang ada di arsitektur hanya terjadi di saat-saat tertentu saja. Ritual yang sakral sering kali dihubungkan dengan lokasi-lokasi tertentu (Barrie, 2010: hlm. 56). Adanya hubungan ritual dengan lokasi tertentu yang menjadi area ritual menandakan bahwa tidak semua area dapat dijadikan tempat ritual. Hanya tempat yang memenuhi kriteria tertentu yang berhubungan dengan kegiatan ritual.

Salah satu bentuk ritual yang dapat menunjukkan eksitensi *being in the world* yakni melalui tari. Ini sejalan dengan pemikiran Norberg-Schulz bahwa untuk dapat menunjukkan eksistensi manusia dalam ranah *being in the world* dapat dilakukan melalui media tari (Norberg-Schulz, 1971: hlm. 35). Norberg-Schulz menambahkan bahwa keberadaan manusia dalam ranah *being in the world* dipahami sebagai ruang eksistensial (Norberg-Schulz, 1971: hlm. 37). Pemahaman ini menandakan bahwa untuk menelusuri eksistensi *being in the world* dilakukan dengan meneliti ruang eksistensial yang ada di arsitektur. Ini menandakan bahwa ruang eksistensial hadir karena adanya kegiatan yang dilakukan di ruang tersebut. Kegiatan yang dilakukan bukanlah kegiatan yang dilakukan sehari-hari, namun suatu kegiatan yang memiliki nilai *being in the world*, salah satunya dengan media tari yang dilakukan di ruang tersebut.

Melalui pengalaman ruang sakral memungkinkan terbentuknya dunia; di mana sakralitas hadir di ruang, dan dunia menjadi terwujud (Eliade, 1959: hlm. 63). Terciptanya dunia menandakan adanya titik pasti pusat (Eliade, 1959: hlm. 22). Adanya pusat menandakan adanya orientasi yang teraplikasikan untuk menunjukkan adanya dunia. Norberg-Schulz mengungkapkan bahwa orientasi vertikal selalu dianggap sebagai dimensi ruang yang sakral. Orientasi ini menandakan orientasi menuju ke realitas yang "tinggi" atau "rendah" dari kehidupan keseharian. Ia juga menambahkan bahwa *axis mundi* (pusat dunia) merepresentasikan hubungan antara tiga alam (Norberg-Schulz, 1971: hlm. 21). Sedangkan orientasi horisontal merepresentasikan dunia nyata dari kegiatan

manusia (Norberg-Schulz, 1971: hlm. 21). Pemaparan Norberg-Schulz menandakan bahwa untuk dapat menghasilkan dunia, ada aspek yang harus diperhatikan yakni orientasi. Orientasi ini hadir secara vertikal dan horisontal. Orientasi vertikal memiliki nilai sakral yang lebih bila dibandingkan dengan orientasi horisontal.

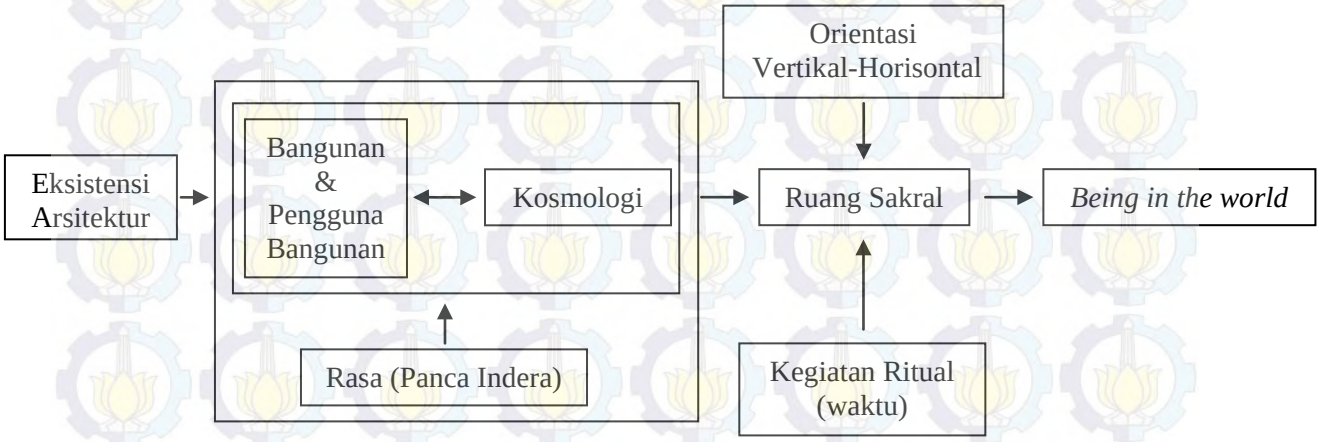
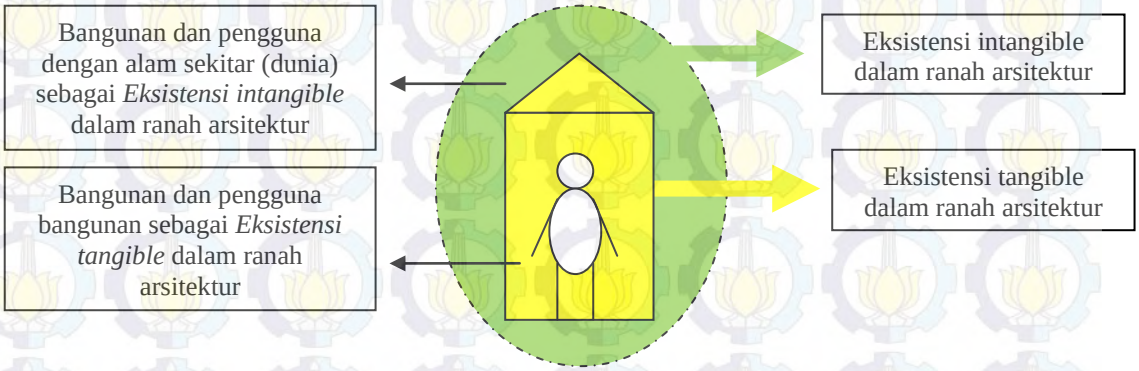


Diagram 2.9: Diagram Eksistensi *Being in The World* dalam ranah Arsitektur

2.3.2 Penelusuran Arsitektur Jawa

Arsitektur Jawa mengakomodasi dunia *tangible* (teraba) dan *intangible* (tak teraba) (Tjahjono, 1989: hal. 240). Pemahaman ini mengungkapkan bahwa untuk menelusuri arsitektur Jawa dapat dilakukan dengan menelesuri aspek yang teraba/terukur (*tangible*) dan aspek yang tak teraba/tak terukur (*intangible*). Aspek *tangible* berupa aspek fisik bangunan dan aspek *intangible* berupa aspek non fisik yang dimiliki arsitektur Jawa. Untuk itu pada pembahasan kali ini dibahas aspek *tangible* dan *intangible* yang ada di arsitektur Jawa.



Gambar 2.6: Pemahaman Eksistensi dalam ranah arsitektur

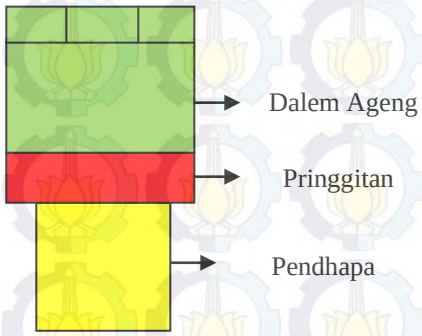
2.3.2.1 Penelusuran Aspek *Tangible* (Terukur) Rumah Jawa

Bentuk arsitektur Jawa dikelompokkan dalam empat tipe yaitu Joglo, Limasan, Kampung, dan Tajug (Darsopuspito, 1997: hlm. 102, dan Prijotomo, 2006: hlm. 88). Penelusuran serupa diutarakan Minto Budoyo bahwa bentuk rumah Jawa yakni panggang pe, kampung, limasan, joglo, dan tajug (Tjahjono, 1989: hlm. 89). Kedua penelusuran tersebut terkait tipe bangunan rumah Jawa berdasarkan bentuk atap bangunan rumah Jawa.

Penelusuran rumah Jawa tidak hanya berdasarkan bentuk atapnya. Prijotomo (2006) menjelaskan rumah Jawa terbagi dua yakni *dhapur griya* dan *guna griya*. *Dhapur griya* merupakan sebutan untuk menelusuri bentuk rumah Jawa berdasarkan struktur konstruksinya, sedangkan *guna griya* merupakan sebutan untuk menelusuri bentuk rumah Jawa berdasarkan kegunaan bangunan.

Prijotomo (1992: hlm. 40) mengutarakan ada tiga bangunan dalam suatu kompleks rumah Jawa. Gugus bangunan pertama berupa *Pendhapa* merupakan bangunan yang berada di area depan rumah. Bangunan kedua berupa *Pringgitan* merupakan gugus bangunan yang menghubungkan dalem ageng dengan pendhapa. Gugus bangunan ketiga berupa *Dalem Ageng* (*Omah Buri*) yang merupakan gugus bangunan yang berada di daerah belakang rumah. Selain bentuk bangunan tersebut, ada beberapa gugus bangunan lainnya yakni *Gandhok*, *Pawon*, *Lumbung*, dan *Kandhang* (Prijotomo, 2006: hlm. 223). Bangunan-bangunan tersebut merupakan bentuk bangunan yang ada di rumah Jawa didasarkan pada kegunaan bangunan.

Berdasarkan guna bangunan, *pendhapa* merupakan gugus bangunan yang digunakan untuk menerima tamu dan mementaskan pertunjukkan, *pringgitan* merupakan gugus bangunan yang sehari-hari digunakan untuk menghubungkan *pendhapa* dengan *dalem ageng* dan pada saat tertentu digunakan untuk mementaskan wayang, *dalem ageng* digunakan untuk kegiatan kehidupan sehari-hari, *gandhok* merupakan bangunan tambahan yang terletak di samping, *pawon* merupakan tempat untuk memasak, *lumbung* merupakan tempat untuk menyimpan hasil panen, dan *kandang* merupakan tempat tinggal untuk binatang (Prijotomo, 2006: hlm. 197). Untuk lebih memperdalam penelusuran rumah Jawa dapat dilakukan dengan menelusuri *pendhapa, pringgitan*, dan *dalem ageng*. Ini dikarenakan umumnya ketiga gugus bangunan tersebut dimiliki dalam suatu kompleks rumah Jawa.



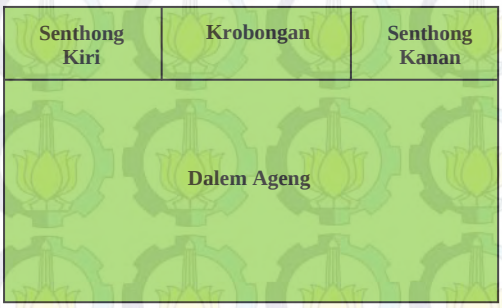
Gambar 2.7: Gugus Bangunan di Rumah Jawa

Pendhapa berasal dari bahasa Sansekerta “mandapa” yang berarti bangunan pertemuan terbuka beratap yang digunakan untuk berkumpul mengadakan kegiatan ritual seperti sunatan, pernikahan, wayang, pertemuan masyarakat, dan pementasan pertunjukkan (Tjahjono, 1989: hlm. 105, dan Prijotomo, 2006: hlm. 161). Sebagai tempat pertunjukkan, para pelaku pertunjukkan berada di area tengah bangunan dari *pendhapa*. Area tengah tersebut ditandai dengan adanya empat tiang utama disebut dengan saka guru (Prijotomo, 1992: hlm. 42). Pemahaman ini mengungkapkan bahwa *pendhapa* merupakan bangunan yang memiliki kegunaan yang bersifat sementara antara pemilik rumah dengan tamu. Sehingga bangunan ini tidak digunakan untuk tinggal oleh pemilik rumahnya (Darsopuspito, 1997: hlm. 131).

Secara struktural, bangunan ini merupakan tipe bangunan joglo karena atap bangunan *pendhapa* merupakan atap bentuk joglo (Prijotomo, 2004: hlm. 48). Berdasarkan tipe bangunan tersebut, bangunan ini memiliki empat pilar (kolom) utama disebut dengan saka guru (Prijotomo, 1992: hlm. 42) yang terletak di tengah bangunan. Prijotomo mengungkapkan bahwa sektor guru merupakan pusat dan inti dari bangunan Jawa (Prijotomo, 2004: hlm. 208). Ini dikarenakan pada bangunan Jawa, besar-kecilnya bangunan ditentukan dari besar-kecilnya ukuran balandar-pangeret bangunan. Balandar-pangeret adalah sebutan bagi rangkaian balok utama yang secara langsung ditumpukan pada saka-guru (Prijotomo, 2006: hlm. 124). Selain itu, *pendhapa* merupakan bangunan yang simetris dari dua arah yakni dari arah utara-selatan dan timur-barat (Prijotomo, 1992: hlm. 42).

Pringgitan terletak berdekatan dengan *dalem ageng* sehingga bangunan ini menghubungkan *pendhapa* dengan *dalem ageng* (Tjahjono, 1989: hlm. 105). *Pringgitan* merupakan tempat menerima dan meninggalkan dalam tata cara yang santun (Santosa, 1997: hlm. 36). Ini menunjukkan bahwa meskipun *pringgitan* hanya berfungsi sebagai penghubung antar bangunan namun untuk melewati bangunan satu dengan bangunan lain, individu yang melewati area *pringgitan* harus melakukannya secara santun.

Dalem ageng merupakan bangunan di area belakang kompleks rumah Jawa. Area ini terdiri tiga *senthong* (kamar) yakni *senthong* kanan untuk menyimpan beras atau hasil panen lainnya, *senthong* tengah digunakan untuk dewi Sri (dewi beras), dan *senthong* kiri kadang-kadang dibiarkan kosong untuk bertapa atau digunakan untuk menyimpan peralatan sehari-hari (Tjahjono, 1989: hlm. 102-103). *Senthong tengah* disebut ‘krobongan’ berasal dari bahasa Jawa kuno ‘obong’ berarti bakar, ini berarti dari tempat inilah kegiatan membakar dupa, untuk menghormati leluhur, dilakukan (Tjahjono, 1989: hlm. 103).



Gambar 2.8: Pemahaman *Dalem Ageng* di Rumah Jawa

Penjabaran yang mengungkapkan pemahaman *Pendhapa*, *Pringgitan*, dan *Dalem Ageng* merupakan penjabaran yang menjelaskan bentuk fisik dari masing-masing gugus bangunan. Ini menandakan bahwa penjabaran tersebut merupakan aspek *tangible* pada rumah Jawa.

2.3.2.2 Penelusuran Aspek *Intangible* (Tak Teraba/Tak Terukur) Rumah Jawa

Aspek *intangible* yang ada di rumah Jawa dapat ditelusuri melalui pementasan wayang, tari, dan prosesi lainnya sehingga melalui kegiatan tersebut, masyarakat mengalami dimensi supernatural dan hubungannya dengan kosmos dipertahankan. Hubungan ini menandakan bahwa tempat untuk pementasan dalam rumah Jawa itu sangat penting (Tjahjono, 1989: hlm. 222). Ini menandakan bahwa pementasan pertunjukkan merupakan satu bagian tatanan yang ada di rumah Jawa. Hal inilah yang menjadi ciri khas dari rumah Jawa.

Gambar 2.9: Aspek *Intangible* Rumah Jawa

Kegiatan pementasan pertunjukkan di rumah Jawa menunjukkan tatanan rumah Jawa menyediakan ruang khusus yang digunakan pada waktu tertentu. Penerapan waktu yang bersifat sementara dikarenakan kegiatan tersebut merupakan cara untuk mempertontonkan kemampuan dari pementasan tersebut sehingga kegiatan ini menandakan bahwa kegiatan ini merupakan sebuah proses kesementaraan waktu yang terjadi selama kegiatan itu berlangsung (Santosa, 1997: hlm. 73). Oleh karena itu meskipun kegiatan pementasan pertunjukkan di rumah Jawa hanya dilakukan sementara namun kegiatan ini memiliki arti penting karena menimbulkan rasa supranatural dan adanya kosmos yang dirasakan dari kegiatan ini. Kekhususan ini membuka peluang untuk menelusuri lebih dalam pemamahan rumah Jawa khususnya pengaplikasian hubungan rumah Jawa dengan pementasan pertunjukkan yang dilakukan. Dengan mempelajari tingkah laku kegiatan pementasan pertunjukan, kita dapat mempelajari pemahaman ruang yang ada di rumah Jawa (Tjahjono, 1989: hlm. 5).

Kegiatan pementasan pertunjukan di rumah Jawa menandakan dimensi supernatural terlibat dalam hubungan tersebut. Ini menunjukkan pementasan pertunjukkan di rumah Jawa bukanlah kegiatan yang dilakukan sembarangan melainkan merupakan kegiatan ritual. Ritual merupakan bagian dalam budaya Jawa karena ritual menampung kehidupan spiritual dan pandangan mistik masyarakat Jawa (Ronald, 2005: hlm. 55).

Ritual dalam rumah Jawa merupakan kegiatan yang dilakukan dalam ruang. Kegiatan ritual tersebut memiliki tujuan tertentu (Santosa, 1997: hlm. 54). Untuk menyampaikan tujuan penelusurannya dilakukan melalui gerak, arah, orientasi, dan posisi tubuh dari kegiatan ritual dalam ruang yang digunakannya (Santosa, 1997: hlm. 54).

Kegiatan pementasan pertunjukan di rumah Jawa merupakan suatu kegiatan yang melibatkan ruang dan waktu. Untuk menelusuri hubungan tersebut dilakukan dengan menelusuri ruang dan waktu khususnya pemahaman ruang dan waktu dalam budaya Jawa yang terlibat dari hubungan rumah Jawa dengan kegiatan pementasan pertunjukkan yang dilakukan di rumah Jawa.

Menurut Marti, ruang mempunyai dua pemahaman, yaitu abstrak dan nyata. Ruang abstrak hanya dapat dirasakan dan tidak mempunyai tolok ukur yang pasti, sedang ruang nyata dapat diprogramkan dan diberikan dimensi yang berkaitan dengan tolok ukur tertentu (Ronald, 2005: hlm. 30). Pernyataan ini secara garis besar sama seperti dengan penjelasan yang telah diungkapkan sebelumnya terkait pemikiran ruang yang ada dalam pemahaman arsitektur secara umum. Secara umum, ruang terbagi menjadi dua yakni ruang nyata (ruang yang dapat terlihat keberadaannya dikarenakan ada aspek fisik bangunan yang dijadikan tolok ukurnya), dan ruang abstrak / imajiner (ruang yang tidak terlihat keberadaannya namun dapat dirasakan keberadaannya).

Namun bagi Prijotomo, pemahaman ruang merupakan suatu ruang abstrak bukan ruang nyata. Keabstrakan ini terlihat dari pemahamannya bahwa ruang di Jawa adalah keadaan yang memiliki kehadiran, sebab kalau ada ke-tidak hadir-an dia bukan lagi ruang melainkan *awang-awang* yang *awang-awung*, yang lowong (*void*) dan bukan yang kosong (*vacuum*, *empty*) (Prijotomo: dkk, 2009: hlm. 2-7). Pemaparan ini menunjukkan bahwa pemahaman ruang tidak dipahami sebagai suatu area yang terbentuk karena adanya aspek fisik bangunan yang membentuk ruang melainkan ruang dipahami sebagai suatu keadaan dimana keadaan tersebut terlihat karena adanya kehadiran.

Adanya pemikiran terkait ke-hadir-an untuk menunjukkan makna ruang dalam Jawa juga diungkapkan oleh Hidayat. Ia mengungkapkan bahwa ruang dapat dikatakan ruang jika ada sesuatu yang melewatinya. Pemaparan ruang yang diungkapkannya menjelaskan bahwa kehadiran pada ruang membutuhkan adanya suatu peristiwa (*event*) sehingga dengan adanya peristiwa yang melewati ruang tersebut maka ruang tersebut memiliki makna (Hidayat dalam Prijotomo; dkk, 2009: hlm. 48-50). Berdasarkan pemahaman ini maka ketika ada kegiatan yang dilakukan dalam rumah Jawa maka area terjadinya kegiatan disebut dengan ruang. Kegiatan ini terkait dengan posisi, dan gerak pelaku kegiatan pertunjukkan terhadap area kegiatan mengeksplorasi pertunjukkan yang dilakukanya.

Adanya pergerakan posisi dan gerak dalam rumah Jawa menandakan ruang dan waktu terjalin bersamaan. Bagi Yi-Fu Tuan, ruang dipahami sebagai "di sini (*here*)" dan "di sana (*there*)", sedangkan untuk menunjukkan waktu dipahami sebagai "sekarang (*now*)" dan "kemudian (*then*)" (Tjahjono, 1989: hlm. 71). Pemahaman ini menunjukkan untuk mengeksplorasi ruang dan waktu dilakukan dengan menelusuri " di sini", "di sana", "sekarang", dan "kemudian". Dalam bahasa Jawa, waktu adalah *wetu* yang berarti bangkit, terbit, dan berlangsung (Tjahjono, 1989: hlm. 72). Berdasarkan pemahaman waktu maka dalam menelusuri waktu lebih tepat untuk menggunakan pengertian "sekarang" bukan "kemudian". Kata "sekarang" merupakan waktu yang terjalin dengan kegiatan yang sedang "berlangsung (hadir)". Adanya kata berlangsung terkait dengan pemahaman ruang dalam budaya Jawa bahwa ruang dikatakan ruang bila adanya kehadiran. Kehadiran tersebut berupa kegiatan yang sedang berlangsung di ruang tersebut. Oleh karena itu, ruang dan waktu dalam penelusuran kegiatan pementasan pertunjukkan dalam rumah Jawa dilakukan dengan mengeksplorasi pergerakan dari kegiatan yang sedang berlangsung di rumah Jawa.

Tjahjono menambahkan bahwa dalam budaya Jawa, waktu dialami dalam tiga waktu yakni waktu linear, waktu siklus, dan waktu pendulum. Waktu linear adalah waktu yang berjalan satu kali misal perkembangan hidup seseorang. Waktu siklus merupakan waktu yang dilakukan berulang kali dan umumnya dialami secara peristiwa periodik, bulanan, dan tahunan. Waktu pendulum merupakan waktu yang dialami melalui peristiwa kontras yang berulang misal siang dan malam, dan musim kemarau dan musim hujan. Tiap waktu yang terjadi terkait dengan ritual (Tjahjono, 1989: hlm. 72).

Berdasarkan pemahaman waktu, untuk menelusuri jenis waktu dalam kegiatan pertunjukan dalam rumah Jawa dilakukan melalui jenis kegiatan, misal latihan tari Bedhaya Ketawang yang ditarikan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *Anggara Kasih* (selasa kliwon). Permisalan waktu latihan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan setiap hari selasa kliwon tergolong waktu siklus karena latihan tari dilakukan tiap bulan perhitungan kalendar Jawa khususnya tiap hari selasa kliwon.

Penelusuran ruang dan waktu tidaklah cukup untuk menelusuri lebih dalam hubungan kegiatan pementasan pertunjukan yang dilakukan di rumah Jawa. Hal yang perlu diperhatikan yakni menelusuri rasa pelaku pertunjukan terhadap ruang pementasan yang digunakannya. Adanya rasa untuk merasakan ruang diungkapkan Prijotomo. *Serat Jatimurti* mengungkapkan eksistensi dirasakan melalui *sejatinya rasa* sehingga untuk mencapai *sejatinya rasa* perlu melibatkan seluruh indera sebagaimana kemampuan intelektual, pengalaman, dan karenanya merasakan ruang (Prijotomo: dkk, 2009: hlm. 28-31). Ini menunjukkan ruang yang sifatnya abstrak ditelusuri dengan menggunakan panca indera (*lahir*) dan *batin* yang dimiliki manusia.

Rasa yang dirasakan manusia ditelusuri melalui arah dan suasana. Bagi orang Jawa, arah dan suasana menuntun mereka untuk memahami tindakan manusia Jawa yang didasari atas posisi seseorang dalam dunia. Penandaan ini ditandai sebagai lokasi dan dibatasi oleh arah-arah, yang maknanya terungkap sepenuhnya dalam pelaksanaa ritual (Jaya, 2006: hlm. 52).

Dalam budaya Jawa, salah satu arah yang dilakukan untuk menentukan posisi individu dalam dunia melalui orientasi titik pusat. Keberadaan titik pusat terkait dengan kosmologi dalam budaya Jawa. Kosmologi ini berhubungan dengan pernyataan diri seseorang dalam dunia yang ditempatinya. Hal ini seperti pembahasan kosmologi dalam budaya Jawa yang terbagi dua yakni makrokosmos dan mikrokosmos. Berdasarkan diagram 2.7 terlihat bahwa pertemuan sumbu horisontal mikrokosmos dengan sumbu vertikal makrokosmos bertemu pada satu titik yakni titik yang berada di tengah (pusat). Ini menunjukkan pusat berperan dalam penelusuran kosmologi dalam budaya Jawa.

Pusat menetapkan, menyeimbangkan, mempersatukan dan mengarahkan semua energi berlawanan (Jaya, 2006: hlm. 41). Dikarenakan pusat berfungsi untuk mempersatukan energi, maka pusat dijadikan titik acuan dan dipahami sebagai sumber dimana energi dihasilkan dan berada (Tjahjono, 1989: hlm. 4). Oleh karena itu, pusat memiliki nilai yang penting (Tjahjono, 1989: hlm. 38).

Salah satu bentuk penelusuran pusat, diketahui dalam *mancapat*, yang berarti empat arah mata angin (timur, barat, utara, dan selatan) yang dilengkapi dengan pusat (Tjahjono, 1989: hlm. 38). Secara geometri, posisi pusat selalu berada di tengah (Tjahjono, 1989: hlm. 235). Berdasarkan orientasi ini manusia Jawa mengetahui posisi dirinya (Tjajono, 1989: hlm. 74).

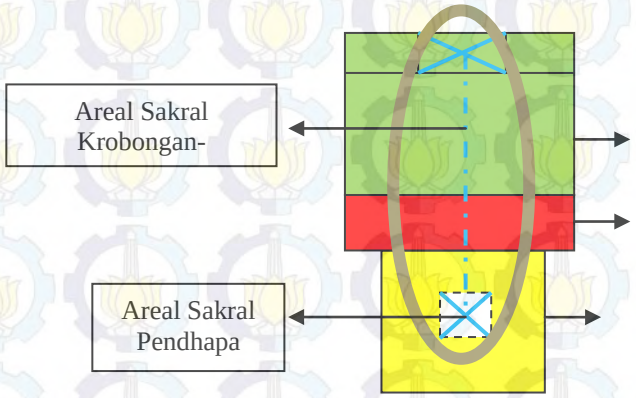
Dalam arsitektur Jawa, konsep 'pusat' ditemukan dalam dua tempat, yakni di *dalem ageng* dan di *pendhapa* (Prijotomo, 1992: hlm. 41). Krobongan dalam bangunan dalem ageng dianggap sebagai pusat karena area ini diperuntukan sebagai tempat pemujaan bagi dewi Sri yang dipandang sebagai nenek moyang masyarakat Jawa dan dianggap dari dunia ilahi (Prijotomo, 1992: hlm. 40). Selain itu, *krobongan* bersilangan dengan area pusat dari bangunan pendhapa (Prijotomo, 1992: hlm. 53). Persilangan antara sumbu utara-selatan antara krobongan dengan pendhapa menghasilkan simetri yang kuat pada bangunan Jawa (Prijotomo, 1992: hlm. 41).

Hubungan *krobongan* dengan pendhapa menghasilkan kesakralan ruang dari hubungan tersebut yang hadir melalui keberadaan saka guru (Prijotomo, 1992: hlm. 43). Saka guru menandakan sakral dari rumah Jawa dikarenakan tiang-tiang dari saka guru ini merupakan struktur utama yang dibangun selama konstruki rumah Jawa sehingga saka guru ini menjadi alasan utama mendukung keseluruhan struktur bangunan rumah Jawa (Prijotomo, 1992: hlm. 42).

Dalam kosmologi Jawa, orientasi pusat merupakan bagian dari kosmos. Pusat menjadi hubungan langsung pada kekuatan Ilahi (Prijotomo, 1992: hlm. 8). Ini menandakan bahwa pusat berhubungan dengan tujuan manusia Jawa untuk mencapai kesempurnaan hidup yang *sangkan paraning dumadi* (kembali ke asal) (Jaya, 2006: hlm. 41). Pusat merupakan orientasi yang kuat dalam kosmologi Jawa sehingga berpengaruh pada orientasi yang membentuk ruang sakral di dalam bangunan rumah Jawa, salah satunya yakni yang ada di pendhapa. Bagi Mircea Eliade, pusat identik dengan tempat sakral (Tjahjono, 1989: hlm. 234). Dengan adanya predikat pusat sebagai ruang sakral dalam arsitektur rumah Jawa, maka kehadiran pusat itu penting.

Titik pusat digunakan juga untuk menghubungkan ruang dengan gerak tubuh pengguna ruang. Bagi Santosa (1997: hlm. 13), hubungan ini mengutamakan penelusuran titik pusat kemudian menentukan batas pinggirnya. Ini menandakan bahwa titik pusat memiliki peran penting karena mengorientasikan pengguna ruang, sementara batas pinggir mengontrol mereka untuk masuk ke ruang (Santosa, 1997: hlm. 13). Bagi Roxana Waterson (Santosa, 1997: hlm. 13), penelusuran posisi dan gerak pelaku dalam ruang menunjukkan cara untuk menelusuri pemahaman makna yang dimiliki rumah.

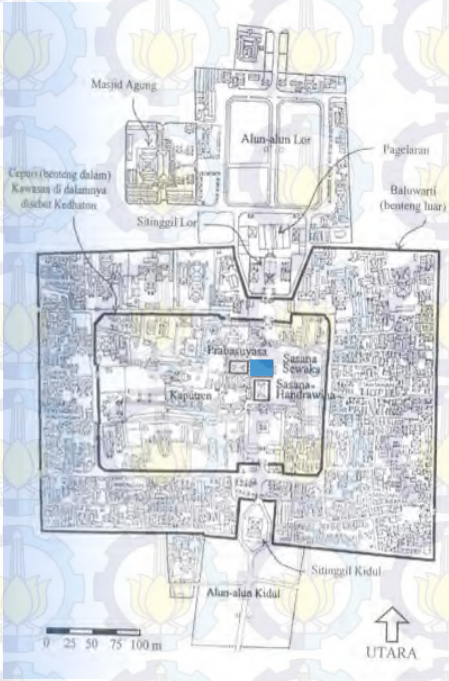
Berdasarkan pemaparan yang diungkapkan, pusat merupakan salah satu aspek untuk menelusuri aspek *intangible* rumah Jawa. Ini karena pusat adalah salah satu orientasi dari perhatian utama seseorang atau sekelompok orang terhadap tanda-tanda tertentu di dalam lingkungan kehidupannya, baik alamiah maupun buatan; status tanda-tanda itu umumnya tetap (Ronald, 2005: hlm. 75).



Gambar 2.10: Area Sakral dari Pusat bangunan Rumah Jawa

2.3.3 Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan bangunan di Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat yang dibangun pada masa pemerintahan Ingkang Sinuhun Kanjeng Susuhunan Pakoe Boewono III (1749-1788). Beliau membangun *Kori* (pintu gerbang) *Brojonolo* sebagai pintu masuk ke istana tembok Baluwarti, Bangsal Semorokoto, Bangsal Marcukundo, menara Songgo Buwono, Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Semuanya dibangun untuk melengkapi dan menyempurnakan istana sebagai pusat pemerintahan Surakarta Hadiningrat (Setyowati, 1999: hlm. 27).



Gambar 2.11: Peta Kawasan Kraton Surakarta
(Bob Cowherd dalam Priatmodjo, 2004)

Gambar 2.12: Bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
(Dokumentasi Pribadi)

Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan bangunan yang berada di area *Kedhaton*, yakni area di tengah kompleks Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat yang berdiri di pelataran pasir dengan orientasi bangunan menghadap ke Timur (Moersid, 2002: hlm. 98). Arti nama Sasana Sewaka adalah Sasana berarti tempat, dan Sewaka berarti menghadap ke suatu arah ialah Tuhan Yang Maha Esa, sesuai arti nama Sasana Sewaka, ruang digunakan Ratu / Sri Susuhunana untuk duduk "lenggah siniwoko" yaitu Ratu duduk di atas sebuah kursi untuk melakukan semedi.

Semasa Keraton mempunyai pemerintahan sendiri, upacara *semedi siniwoko* dilakukan setiap hari Senin dan Kamis. Pada masa Pakoe Boewono X, upacara ini dilakukan sebulan sekali pada hari Senin dan Kamis, namun memasuiki masa pemerintahan Republik Indonesia, *semedi siniwoko* dilakukan setiap peringatan hari penobatan *Jumenengan* Raja, tanggal 2 Ruwah setahun sekali (Setyowati, 1999: hlm. 28). Di dalam jalannya upacara Tingalandalem Jumenengan raja, terdapat suatu acara khusus, yaitu pagelaran tari Bedhaya Ketawang yang diiringi musik gamelan. Tari Bedhaya Ketawang ini dilakukan setelah upacara *semedi siniwoko* (Roji, 1998: hlm. 50). Ritual *Tingalandalem Jumenengan* dilakukan di area Sasana Sewaka dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Fungsi lain dari ruang Sasana Sewaka adalah untuk upacara sekaten, maleman, malam satu Suro, *mahesa lawung*, dan untuk acara pernikahan putra-putri raja (Roji, 1998: hal. 51). Selain itu di area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka di bagian Maligi digunakan untuk mengkhitankan putra-putri dalem. Sedangkan pada masa pemerintahan susuhunan Pakoe Boewono XII digunakan sebagai tempat para abdi dalem bupati anom, sentana, wayah, buyut menghadap raja. Bagi siapa saja yang berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak diizinkan untuk berdiri tegak, hanya raja dan orang-orang yang diizinkannya bisa berdiri tegak di bangunan ini (Buku Antar Bangsa, 2006: hlm. 164).

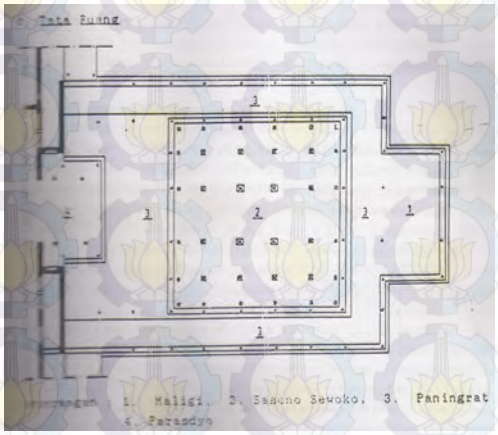
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan bangunan yang tidak memiliki dinding (hanya tiang dan atap bangunan). Bangunan ini dibagi 3 kelompok ruang yang meliputi:

1.) Daerah yang utama, yaitu ruang bagian tengah (ruang Sasana Sewaka) memiliki 36 tiang kolom dengan 4 tiang *Saka Guru* utama yang diikat oleh balok-balok *Tumpang Sari* bertingkat sembilan (Moersid, 2002: hlm. 98). Area ini memiliki luasan 21,35 m x 23,35 m serta berbentuk atap “Joglo Pangrawit”. Ruang ini memiliki lantai paling tinggi, yakni sekitar 75 cm dari tanah.

2.) Daerah yang kedua, yaitu ruang tepi (paningrat timur, barat, dan utara) yang mengelilingi Sasana Sewaka. Ruang ini memiliki 40 buah tiang besi dengan atap *emper* yang menempel pada Sasana Sewaka, dengan lantai lebih rendah.

3.) Daerah yang ke tiga, yaitu daerah halaman luar di bagian depan, dan kanan kiri Pendhapa Sasana Sewaka, merupakan tingkatan yang terendah, karena halaman tanah terbuka ini rendah dan luas.

Di belakang bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terdapat *Dalem Prabasuyasa* yang merupakan tempat tinggal raja dan keluarga (Setyowati, 1999: hlm. 29). Pada sisi bagian depan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terdapat bangunan berbentuk jambangan limasan yang dinamakan Maligi (Setyowati, 1999: hlm. 31).



Gambar 2.13: Denah tata ruang Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat
(Roji, 1998: hlm. 49)

Bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berada di area pusat kompleks keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat sehingga tidak sembarang orang dapat masuk ke bangunan ini. Ini karena di area ini Raja memperlihatkan kehadirannya di masyarakat dengan menerima tamu-tamu penting, mengadakan upacara *Tingalandalem Jumenengan* raja, dan upacara lainnya. Selain itu, sesuai dengan prinsip arsitektur Jawa bahwa Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan bangunan megah dikarenakan bangunan ini memiliki bentuk atap Joglo (yang dimiliki oleh bangsawan dan Raja) yang memiliki hiasan-hiasan bangunan yang memperlihatkan keanggunannya (dengan mengaplikasikan penggunaan warna emas pada hiasan tersebut).

2.4 Tari

Untuk mendukung penelitian ini, saat memperhatikan hal-hal terkait tari Bedhaya Ketawang yang dihubungkan dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka maka perlu mempelajari pengetahuan tentang tari. Pengetahuan ini diperoleh baik secara pemahaman umum tari maupun secara pemahaman khusus tari yakni tari Jawa.

Penelusuran dua perspektif tari tersebut, pemahaman umum tari dan pemahaman tari Jawa, perlu untuk dipelajari untuk menemukan aspek-aspek yang dapat diterapkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Aspek-aspek inilah yang menjadi variabel penelitian ini.

2.4.1 Penelusuran Tari Secara Umum

Dalam tarian, gerakan adalah hal penting (Hanna, 1979: hlm. 3). Gerakan dalam tarian tidak dilakukan secara acak (Hanna, 1979: hlm. 32). Ini berarti gerakan merupakan bagian utama tari di mana gerakan ini merupakan rangkaian gerak yang dilakukan sehingga menghasilkan suatu tarian.

Pemahaman yang diungkapkan Hanna menunjukkan gerak merupakan hal yang penting dalam tarian, namun bagi Corrie Hartong, tarian tidak hanya sebatas rangkaian gerak, namun juga sebagai gerak-gerak yang diberi bentuk dan ritmis dari badan di dalam ruang (Soedarsono dalam Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 197).

Pemikiran ini menunjukkan keberadaan tari tidak hanya dilihat dari gerak tarinya semata namun juga memperhatikan tempat di mana tarian itu ditarikan. Pemikiran ini juga diungkapkan beberapa pakar tari yang melihat adanya keterlibatan tari dengan area pertunjukkannya. Hal ini seperti yang diungkapkan Curt Sachs (seorang pakar tari) bahwa tarian hadir dalam waktu dan ruang, dan Frederick Kiesler mengungkapkan bahwa dalam lukisan yang dihadirkan yakni “ruang dan waktu yang hadir dalam bingkai gambar” sedangkan di seni tari menghadirkan suatu “ruang dan waktu yang hadir dalam pemaknaan yang nyata” (Antoniades, 1990: hlm. 260-261).

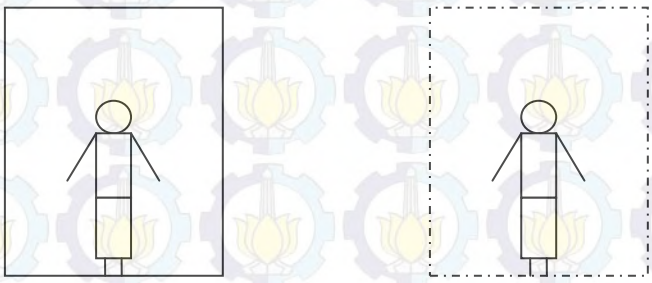
Beragam pemahaman memperlihatkan bahwa keterkaitan tari dengan area pertunjukan lebih dipahami keterkaitan tari dengan ruang. Ruang yang dimaksud sebagai kehadiran visual dari suatu tempat. Tidak semua pemikir setuju ruang yang terkait dengan tari harus merupakan ruang yang terwujud sebagai bentuk fisiknya. Bagi Hertzberger, penari menyatakan ruang dengan menjelajahi dan membungkusnya dengan menggerakkan badannya tanpa mengurangi gerakan tersebut karena adanya pembatasan materi. Pemahaman ini memperlihatkan penari menciptakan ruang (Hertzberger, 2000: hlm. 17). Hal senada juga diungkapkan Cheryl Stock bahwa ruang dalam tari merupakan ruang yang tidak memiliki batas, ruang yang berisi, dan ruang metafisik (Munsi, 2005: hlm. 17). Ruang yang dipahami Hertzberger bukanlah sebagai ruang yang hadir sebagai bentuk fisik dari tempat pertunjukkan tari namun ruang yang dimaksud merupakan area dimana penari mengeksplorasi badannya untuk dapat menghasilkan gerak tari. Pengeksplorasian ruang melalui gerak tubuh penari juga diungkapkan oleh Dibia.

Dalam ranah tari, ruang dibentuk oleh gerak. Setiap gerak tubuh menciptakan ruang. Dalam tari, ruang dibedakan atas dua yakni (Dibia, dkk, 2006: hlm. 125-128) ruang positif dan ruang negatif. Ruang positif adalah ruang yang dibentuk oleh tubuh. Pemahaman ini menunjukkan wujud atau bentuk tubuh adalah ruang yang diisinya. Sedangkan *ruang negatif* adalah ruang yang ditimbulkan di luar atau di seputar ruang positif. Ruang negatif ini merupakan perpanjangan dari ruang positif.

Dibia menambahkan, ada tiga hal utama dalam melihat tubuh sebagai medium tari, yakni bagian-bagian tubuh yang digunakan, bentuk gerak, dan posisinya dalam area pertunjukkan (Dibia, dkk, 2006: hlm. 122). Ini menunjukkan gerak yang dilakukan dalam tari merupakan bentuk gerak yang dilakukan oleh tubuh penari. Selain bentuk gerak, Dibia menambahkan bagian tubuh yang digunakan penari dalam menampilkan tarian juga harus diperhatikan. Bagian tubuh yang digunakan tidak bisa lepas dari area di mana tarian itu dipentaskan.

Adanya ruang yang tercipta dalam tari mengungkapkan bahwa keberadaan ruang merupakan suatu bagian yang penting dalam tari. Oleh karena itu keberadaan ruang dalam tari merupakan elemen yang tidak bisa dipisahkan dari tari. Adanya ruang yang tercipta dalam tari menunjukan bahwa penari dan ruang saling terhubungkan satu sama lain (Bloomer; Moore, 1977: hlm. 58).

Pemahaman yang telah dipaparkan menunjukkan bahwa dalam tari untuk menunjukkan eksistensi tari ditelusuri melalui penelusuran ruang yang terjadi dalam tarian. Penelusuran pertama untuk menunjukkan eksistensi tari dilakukan dengan adanya hubungan yang terjalin antara tari dengan ruangan dimana tarian itu ditarikan. Sedangkan penelusuran berikutnya memahami bahwa eksistensi tari terbentuk sebagai akibat dari gerak-gerak yang dilakukan di tarian. Pemahaman ini menunjukkan bahwa tempat (ruangan) yang mewadahi tarian tersebut bukanlah tempat yang dipahami secara visual fisik namun tempat yang dimaksud merupakan tempat (ruang) yang terjadi sebagai akibat dari gerakan-gerakan yang dilakukan di tarian. Penelusuran-penelusuran inilah yang menunjukkan adanya *being-in-the-world* dalam ranah tari.



Tari dan Ruangan sebagai *Being-in-the-world* dalam ranah tari

Tari dan Ruang sebagai *Being-in-the-world* dalam ranah tari

Gambar 2.14: *Being-in-the-world* dalam ranah tari

Pemahaman *being-in-the-world* yang ditelusuri melalui hubungan tari dan ruangan menunjukkan bahwa penelusuran tersebut dilakukan dengan menelusuri aspek-aspek yang ada pada tari dan aspek-aspek yang ada pada ruangan (tempat). Pemahaman ini menunjukkan bahwa eksistensi tari terletak pada hubungan tari dengan tempat dimana tarian itu berada. Sedangkan untuk pemahaman *being-in-the-world* yang ditelusuri melalui hubungan tari dan ruang menunjukkan bahwa

penelusuran tersebut dilakukan dengan menelusuri aspek-aspek gerak yang dilakukan di tarian sehingga terbentuklah ruang dari gerak-gerak tersebut. Pembentukan tersebut menunjukkan bahwa hubungan tari dan konfigurasi gerak pada tari menunjukkan eksistensi tari. Berdasarkan penelusuran yang telah diungkapkan sebelumnya maka dalam menelusuri eksistensi tari penting untuk mengetahui jenis penelusuran eksistensi tari yang digunakan.

Gerak dalam tari memiliki maksud tertentu. Ini terlihat dari pemahaman yang diutarakan beberapa pakar tari. Pangeran Suryodiningrat, seorang ahli tari Jawa, menyatakan bahwa tari adalah gerakan-gerakan dari seluruh bagian tubuh manusia yang disusun selaras dengan irama musik serta mempunyai maksud tertentu (Soedarsono dalam Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 197). Tari adalah gerak-gerak ritmis, baik sebagian atau seluruhnya, dari anggota badan yang terdiri dari pola individuil atau berkelompok disertai ekspresi atau sesuatu ide tertentu (Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 73). Doubler (1959: hlm. 3-57) mengungkapkan tari digunakan untuk menyampaikan pesan-pesan kehidupan sosial maupun keagamaan, untuk menyampaikan pesan tersebut penari melakukan gerakan yang mengekspresikan pesan yang disampaikannya.

Selain adanya maksud yang disampaikan melalui gerak tari, Sedyawati menekankan bahwa gerak yang dilakukan dalam tari merupakan gerak yang memiliki irama dalam kehadirannya. Bagi Pangeran Suryodiningrat, irama dalam gerak tari merupakan irama gerak yang mengikuti adanya musik yang mengiringi tarian. Namun bagi Hanna, irama yang dihasilkan dalam tari tidaklah hanya sekedar irama yang terkait dengan musik yang mengiringi tarian. Bagi Hanna, irama adalah pengulangan dari elemen-elemen yang dilakukan berinterval (Hanna, 1979: hlm. 29). Bila dikaitkan dengan tari maka irama yang dimaksud yakni pengulangan dari elemen-elemen gerak yang dilakukan dengan adanya interval yang terjadi dalam pengulangannya.

Namun bagi Jazuli, irama itu tidak hanya dari gerak saja. Ia mengungkapkan bahwa ada tiga macam kepekaan irama yang harus dikuasai oleh penari, yaitu kepekaan terhadap irama iringan, kepekaan terhadap irama gerak, dan kepekaan terhadap irama jarak (Jazuli, 1994: hlm. 7). Kepekaan terhadap

irama iringan yang dimaksud yakni bagaimana penari harus dapat peka terhadap lagu (musik) yang mengiringi tarian. Kepekaan terhadap irama gerak merupakan suatu irama yang dihasilkan dengan menggerakkan anggota tubuh dengan tempo yang telah ditentukan. Kepekaan terhadap irama jarak merupakan pengambilan jarak antara anggota tubuh yang digerakkan sesuai dengan tata aturan yang ditetapkan pada suatu tarian tertentu.

Pembahasan beberapa pemahaman tari mengungkapkan ruang berperan dalam tari, khususnya terkait gerak tari para penari. Semua gerak tari muncul sebagai akibat perpindahan tubuh atau bagian (anggota) tubuh dari satu suatu sikap dalam ruang ke sikap yang lain (Parani dalam Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 59). Perpindahan tubuh dari gerak tari pada suatu area tari bagi Hanna harus memperhatikan tiga hal, yakni amplitudo, arah, dan fokus. Amplitudo merupakan ukuran dari gerakan, jumlah relatif dari jarak yang tercakupi atau ruang yang tertutup dikarenakan aksi dari tubuh. Arah adalah lintasan di mana tubuh bergerak melalui ruang. Fokus adalah arah dari mata dan tubuh (Hanna, 1979: hlm. 36). Ini menjelaskan ruang dalam tari dirasakan kehadirannya dengan adanya amplitude, arah, dan fokus tubuh yang berinteraksi dengan ruang.

Pembahasan tersebut menunjukkan bahwa dalam melakukan gerak tari pada ruangan maka arah (orientasi) gerak para penari harus memperhatikan elemen-elemen ruang yang ada pada bangunan. Untuk memahami orientasi dalam tari, berikut ini dipaparkan pemahaman orientasi dalam tari.

Pembahasan ruang memaparkan bahwa gerak penari didasarkan arah mata angin. Selain arah mata angin, orientasi dalam tari juga bergantung pada bentuk ruang yang ditempatinya. Orientasi sederhana dari ruang bahwa ruang itu mempunyai 3 dimensi yang masing-masing atas 2 arah: tinggi rendah, kanan kiri, depan belakang (Parani dalam Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 60). Berdasarkan pemahaman ini orientasi gerak tari dalam ruangan harus memperhatikan tinggi rendah gerak tari terhadap ruangan, gerak ke kanan dan gerak ke kiri dari gerak tari terhadap ruangan, dan gerak ke depan dan gerak ke belakang dari gerak tari yang dilakukan di ruangan.

Bagi Rudolf Laban (Bloomer; Moore, 1977: hlm. 58) mendeskripsikan gerakan dalam bidang “frontal (depan)”, “vertikal”, dan “horizontal”. Ketiga bidang tersebut menunjukkan arah yang tercipta dalam tarian yang merupakan pergerakan dari gerakan yang dihasilkan dalam konfigurasi ruang (Bloomer; Moore, 1977: hlm. 59). Pernyataan ini menunjukkan pergerakan penari dalam tarian menunjukkan arah dimana arah-arah yang dihasilkan menjadi panduan untuk menunjukkan konfigurasi ruang dalam tari.

Pemaparan dari beragam pemikiran tersebut menunjukkan bahwa dalam tari, pemahaman ruang tidak bisa lepas dari gerak tari penari. Pergerakkan gerak dalam tari yang beragam bentuk disusun dalam suatu komposisi disebut dengan komposisi tari. Komposisi tari tidak bisa lepas dari tempat dimana tarian itu ditarikan. Sal Murgiyanto menyatakan bahwa ada beberapa hal yang harus diperhatikan dalam komposisi ruang yakni elemen ruang. Elemen ruang tersebut yakni garis, volume atau ukuran besar kecil, arah tinggi rendah, arah hidup, fokus, dan sebagainya (Murgiyanto dalam Sedyawati, dkk, 1986, hlm. 24).

Selain adanya elemen ruang yang diperhatikan, Murgiyanto menambahkan bahwa dalam mendesain ruang gerak yang dilakukan dalam ruangan harus memperhatikan beberapa hal yang mendukung gerak tari yang dilakukan. Hal-hal tersebut yakni simetri (seimbang) atau asimetri (tidak seimbang), desain garis, desain lantai, desain tiga dimensi, dan ruang pentas (Murgiyanto dalam Sedyawati, dkk, 1986, hlm. 24-29).

Pemahaman yang menelusuri simetri (seimbang) atau asimetri (tidak seimbang) dari gerak tari yang dilakukan terhadap ruangan di mana tari itu dilakukan. Pemahaman desain garis merupakan bagaimana merancang garis dari gerak tari yang dilakukan dalam ruangan. Perancangan garis itu ada yang lurus atau melengkung. Pemahaman desain lantai merupakan garis-garis imajiner dari gerak tari yang dilalui seorang penari atau garis di lantai yang ditinggalkan oleh formasi penari. Pemahaman desain tiga dimensi merupakan perancangan dari gerak yang dilakukan pada ruangan yang juga menelusuri kedalaman gerak tari yang ada di ruangan tersebut. Sedangkan pemahaman ruang pentas merupakan pemahaman yang menelusuri arah hadap penari ke penonton dimana bentuk

ruang pentas tersebut terbagi dua yakni ruang pentas prosenium dan ruang pentas arena. Ruang pentas prosenium merupakan ruang pentas yang memiliki 1 arah hadap penari ke penonton, sedangkan untuk arena merupakan ruang pentas yang memiliki tiga arah hadap penari ke penonton ataupun memiliki arah hadap ke segala arah.

Gerak tari terkait juga dengan adanya waktu. Ini karena tiap gerak yang dilakukan penari hadir dalam waktu. Adanya keterkaitan waktu dalam pemahaman tari diungkapkan Curt Sachs dan Frederick Kiesler bahwa tarian hadir dalam waktu dan ruang (Antoniades, 1990: hlm. 260), dan Frederick Kiesler mengungkapkan bahwa dalam lukisan yang dihadirkan yakni "ruang dan waktu yang hadir dalam bingkai gambar" sedangkan di seni tari menghadirkan suatu "ruang dan waktu yang hadir dalam pemaknaan yang nyata" (Antoniades, 1990: hlm. 261). Pemahaman ini menunjukkan bahwa ketika penari sedang menarikan tarian maka kegiatan yang dilakukannya melibatkan adanya waktu.

Adanya waktu dalam tari juga diungkapan oleh Murgiyanto bahwa setiap tarian terdiri dari rangkaian atau ragam-ragam gerak yang panjang pendeknya, cepat lambatnya dan dapat berbeda-beda. Selain itu ada hal lain dalam mengungkapkan waktu pada rangkaian gerak tari yakni bagian awal, puncak, dan akhir (Murgiyanto dalam Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 30). Bagi Cheryl Stock adanya penerapan ruang dan waktu dalam tari berupa waktu siklus, waktu yang berdurasi, dan waktu yang terukur (Munsi, 2005: hlm. 17).

2.4.2 Tari Jawa

Menurut pemahaman tari Jawa, tari Jawa memiliki 3 (tiga) unsur pokok, yakni, *Wiraga* (gerak), *Wirama* (irama), dan *Wirasa* (rasa) (Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 198). *Wiraga* adalah pola-pola gerak yang telah tersusun dan dalam pelaksanaannya memiliki aturan-aturan. *Wirama* adalah sesuatu yang berkaitan dengan ke*mene*pan atau ketenangan didasarkan atas rasa lagu dan irama gending, selah lagu, serta alur garap secara utuh. *Wirasa* adalah ungkapan rasa gerak yang melekat pada *wiraga* yang sesuai dengan interpretasi penyusun atau penari dan juga penghayat (Maryani, 2007).

Dari pemahaman tari Jawa diketahui bahwa tahapan awal dari tari Jawa yakni *wiraga* dimana tahapan ini penari diharapkan dapat mengenal dan memahami betul gerakan tari yang ditarikannya kemudian bila penari sudah paham terhadap gerakan tari tahap berikutnya yakni *wirama*. Tahapan ini merupakan tahapan dimana penari diharapkan dapat mengikuti irama tarian yang mengiringi gerak tari yang digerakannya. Setelah penari sudah dapat mengetahui dan memahami irama dari gerak tari yang dilakukannya maka langkah selanjutnya yakni penari diharapkan dapat merasakan dari tiap gerak tari yang digerakannya. Selain dapat merasakan diharapkan pada tahapan ini penari dapat sekaligus menjiwai tarian yang dilakukannya. Tahapan ini merupakan tahapan yang dikenal dengan tahapan *wirasa*.

Untuk mengetahui posisi penari dalam tari perlu menelaah tarian yang ditarikannya melalui penelusuran *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* yang terlibat di dalamnya. W*iraga* merupakan sebutan untuk gerakan tari yang dilakukan penari. Rangkaian gerak tari yang ditarikan tersebut memperhatikan koreografi tarinya. Koreografi ini dapat terbentuk melalui penelusuran area (ruang) pementasan tarian sebagai patokannya dimana area ini hadir secara visual. Selain adanya patokan bagi koreografi tari, rangkaian gerak tari ini juga menciptakan adanya area (ruang) yang terbentuk dari koreografi tersebut. Area yang terbentuk dari koreografi gerak tari merupakan area yang hadir secara non visual.

Pemahaman ini menunjukkan bahwa dalam tari Jawa *wiraga* (gerak), *wirama* (irama), dan *wirasa* (rasa) merupakan aspek penting yang harus diperhatikan dalam tari Jawa. Dalam tiga hal tersebut diketahui bahwa tari Jawa bukanlah hanya sekedar gerak saja namun juga melibatkan irama dan rasa.

Orientasi tari Jawa juga memperhatikan orientasi arah mata angin. Namun yang memperkuat orientasi tersebut yakni dengan adanya pemikiran yang serupa yang ditulis pada salah satu serat yang ada di Jawa yakni serat Wedhataya. Serat Wedhataya menguraikan ‘perjuangan kekuasaan’ antara kanan dan kiri ini memasuki seluruh aspek tari: gerak-gerik cenderung dilakukan oleh anggota badan kiri dan kanan berganti-ganti, kepala dipalingkan bergantian ke kanan dan ke kiri, pola-pola spasial para penari cenderung imbang, atau bergantian antara

orientasi-orientasi kiri dan kanan, atau utara dan selatan/timur dan barat (Brakel-Papenhuyzen, 1991, hlm. 24). Penterjemahan dari serat tersebut mengungkapkan bahwa gerak tari pada tari Jawa berorientasi pada arah kanan dan kiri, simetris (seimbang), dan adanya pengaplikasian arah mata angin.

Dalam tari Jawa, waktu yang dimaksud terkait dengan waktu pementasan tari dimana pementasannya terkait upacara dan pesta. Brakel-Papenhuyzen (1991, hlm. 11) mengungkapkan bahwa tari terutama dipertunjukan pada waktu upacara dan pesta untuk merayakan kejadian-kejadian yang sangat penting bagi kelompok masyarakat tertentu. Bagi Mircea Elliade, waktu yang berhubungan dengan upacara dan pesta merupakan waktu yang menunjukkan keberadaan dari waktu yang sakral sedangkan untuk waktu yang tidak sakral dipahami sebagi waktu yang biasa (Elliade, 1959: hlm. 68).

Pemahaman ini menunjukkan bahwa tari dalam tari Jawa bukanlah tarian yang kehadirannya dilakukan sembarang waktu, namun pementasannya erat hubungannya dengan peristiwa penting yang terjadi dalam masyarakat. Sehingga pemahaman *temporality* pada tari Jawa menunjukkan bahwa waktu bersifat sementara yakni waktu bagi tari Jawa terjadi karena adanya suatu peristiwa yang terjadi yang memungkinkan suatu tarian dipentaskan. Bila peristiwa itu tidak terjadi maka tari Jawa tidak dipentaskan. Ini menunjukkan bahwa waktu pada tari Jawa terjadi selama masih berlangsungnya kegiatan tari Jawa.

Berdasarkan jenisnya tarian Jawa di kelompokan menjadi 3 kelompok yakni tari rakyat, tari keraton, dan tari ritual. Tari rakyat ialah tarian yang berada di luar area keraton, biasanya tari ini merupakan ekspresi rakyat terhadap suatu peristiwa yang gerakannya disesuaikan dengan peristiwa tersebut. Tari keraton ialah tarian yang berada di dalam keraton, biasanya tarian ini diciptakan oleh raja oleh karena itu, tarian ini memiliki gerakan yang *pakem* (baku), sehingga tidak dapat digerakkan bebas. Tari ritual ialah tarian yang dilakukan bila ada upacara keagamaan, panen padi, dan kegiatan lainnya yang membutuhkan pemberkatan dari arah leluhur (Sudarsono, -).

Sejak adanya perjanjian Giyanti pada tahun 1755, kerajaan Mataram terbagi dua, yakni Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat yang berada di Surakarta dan Keraton Kasultanan Yogyakarta Hadiningrat yang berada di Yogyakarta. Setelah terpecahnya dua kerajaan ini pihak penjajah, Belanda, memecah pertikaian yang terjadi di masing-masing kerajaan menjadi Adipati, yakni kadipaten Mangkunegaran dan Paku Alaman. Terpecahnya kerajaan ini menyebabkan terbaginya kebudayaan Jawa, yakni kebudayaan yang berkiblat pada Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat dan Kadipaten Mangkunegaran yang berada di Surakarta dan Keraton Kasultanan Yogyakarta Hadiningrat dan Kadipaten Paku Alaman yang berada di Yogyakarta.

Ada beragam jenis tarian Jawa. Tarian ini terbagi atas jenis kelamin penari yakni penari putri dan penari putra. Khusus untuk tari putri, ada dua jenis tarian yang termasuk dalam tari klasik keraton Surakarta yakni tari Srimpi dan Bedhaya. Tari Srimpi ialah tari klasik yang ditarikan oleh empat orang. Tari Srimpi merupakan langkah awal seorang penari untuk dapat meningkatkan kemahirannya dalam menari sebelum akhirnya dapat menarikan tari Bedhaya yang mana tari Bedhaya ini merupakan tarian yang memiliki tingkat kerumitan yang paling tinggi dalam tari Jawa.

Tari Bedhaya merupakan tari klasik yang ditarikan oleh sembilan orang. Tari Bedhaya pada dasarnya memiliki aturan-aturan tertentu, dalam hal isi maupun bentuk sajiannya. Aturan-aturan yang dimaksud meliputi berbagai aspek seperti halnya susunan tari, pola gerak, pola ruang, pola lantai, iringan, dan tata busananya. Secara fisik tari Bedhaya memperbaiki bertumbuhnya bagian-bagian raga jasmaniah, menyokong sempurnanya pekerjaan jasmaniah seperti bernafas, peredaran darah, fungsi dari urat syaraf. Beberapa jenis tari ini mengungkapkan tema-tema tertentu, tema yang umum pada tari Bedhaya adalah percintaan. Tema percintaan tidak diungkapkan secara wadag, tetapi diungkapkan melalui penggarapan pola gerak, pola ruang, serta level. Alur ceritanya tidak dapat diikuti dengan jelas oleh penonton ”awam” karena gerak-gerak yang dihadirkan bersifat simbolis serta penampilan penari tidak menampilkan ekspresi muka atau karakter tertentu. Identifikasi jalan cerita pada tari Bedhaya dapat diketahui melalui

interpretasi syair yang dilagukan oleh kelompok sinden. Nama-nama tari Bedhaya pada umumnya mengikuti nama-nama gendhing pokok yang digunakan untuk mengiringi tarian. Oleh karena itu tari Bedhaya memiliki bermacam-macam jenisnya, namun hanya satu tarian yang memiliki tingkat kesakralan pada tari Bedhaya ini, yakni Bedhaya Ketawang.

2.4.3 Tari Bedhaya Ketawang

Berdasarkan serat Weda Pradangga, dikisahkan suatu hari di tahun Jawa 1565 (1634 M), Sri Sultan Agung (Raja Mataram di Jawa Tengah) bersemedi di waktu malam hari yang tenang dan hening suasananya. Dalam bersemedinya, ia mendengarkan bunyi dedaunan yang menyerupai alunan irama *kemanak* dari gamelan Lokananta sehingga ia tidak dapat melupakan bunyi dedaunan yang menghasilkan melodi yang indah ini. Ia memanggil pakar musik untuk membuat irama gamelan seperti bunyi alunan irama dedaunan yang ia dengar saat bersemedi. Alunan ini dikenal dengan alunan Gendhing Ketawang. Berangkat dari alunan irama inilah, Sultan Agung membuat tarian Bedhaya. Dikarenakan alunannya tercipta lebih dulu maka tarian ini disebut dengan Bedhaya Ketawang (sebuah nama yang disesuaikan dengan irama Gendhing pengiringnya).

Sebelum dimulainya pembentukan gerakan dan komposisi dari Bedhaya Ketawang, terlebih dahulu Sri Sultan Agung memilih para penarinya. Dipilihlah sembilan orang penari yang mana kesembilan penari tersebut merupakan kumpulan dari anak gadis para delapan orang pejabat menteri di pemerintahannya dan 1 orang lagi merupakan anak ataupun cucu dari seorang mahkamah agung (sebutan masa sekarang) yang secara kebetulan ia memiliki paras cantik dan juga memiliki kemampuan mengenal irama gamelan dengan baik sehingga ia dipercaya sebagai penari utama (dikenal dengan istilah Batak) pada tari Bedhaya Ketawang.

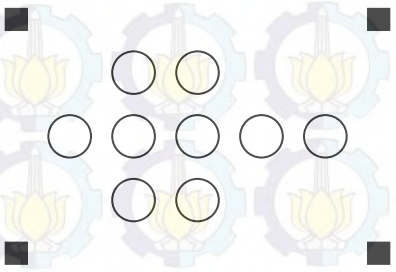
Pada saat dimulainya pembentukan tarian ini, tiba-tiba datanglah Ratu Kencana Sari atau yang lebih dikenal dengan Nyai Lara Kidul yang diyakini oleh masyarakat sekitar sebagai ratu penguasa lautan selatan. Pada saat itu, ia menggunakan kain *kampuh* berwarna biru gelap dan putih dengan tatanan wajah

dan rambut bagaikan dandanan seorang pengantin. Kedatangannya setiap hari selama tiga bulan ialah untuk mengajarkan komposisi tarian Bedhaya Ketawang. Para penari tersebut haruslah seorang gadis yang masih suci karena pada saat pementasan akan didandani layaknya seorang pengantin wanita atau disebut *panggih* (merupakan istilah untuk pertemuan formal suami-istri, merupakan bagian dari pernikahan dimana para pengantinnya menggunakan pakaian *kampuh bangun tulak alas-alasan* dan paras wajah serta rambuntnya didandani layaknya seperti dandanan seorang pengantin).

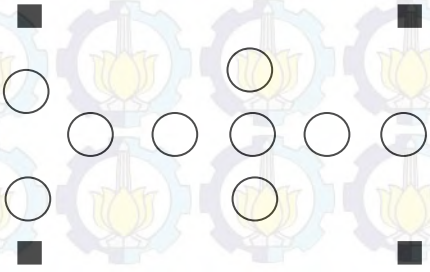
Semenjak itu, Bedhaya Ketawang merupakan pusaka keraton yang masih dihadirkan sebagai tarian yang dipentaskan pada saat naik tahta raja baru dan saat peringatan kenaikan tahta Sri Susuhunan (peringatan *Tingalandalem Jumenengan*). Sebelum dipentaskan, pelatihan tarian ini dilakukan pada hari *Anggara Kasih* (Selasa-Kliwon) (Brakel-Papenhuijzen, 1992: hlm. 36-43). Tarian Bedhaya Ketawang dipentaskan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tarian ini ditarikan oleh 9 orang penari namun para penari tersebut memiliki keseragaman gerakan yang harmoni (Brakel-Papenhuijzen, 1992: hlm. 187).

Tarian Bedhaya Ketawang disajikan dalam tiga bagian, yaitu *maju beksan, beksan pokok,* dan *mundur beksan*. *Maju beksan* dan *mundur beksan* ini dilakukan dengan berjalan satu persatu, ini disebut dengan *kapang-kapang.* Beksan pokok merupakan tahapan dari tarian Bedhaya Ketawang yang dilakukan dalam beragam pola lantai yakni *gawang montor mabur, gawang jejer wayang, gawang urut kacang, gawang kalajengking, gawang perang,* dan *gawang tiga-tiga* (Prihatini, et. al., 1992, hlm. 75-76). Namun menurut Clara Brakel-Papenhuijzen mengungkapkan bahwa ada beragam komposisi tari dalam Bedhaya Ketawang yakni: (Brakel-Papenhuijzen, 1992: hlm. 195-196).

1.) *Montor Mabur*

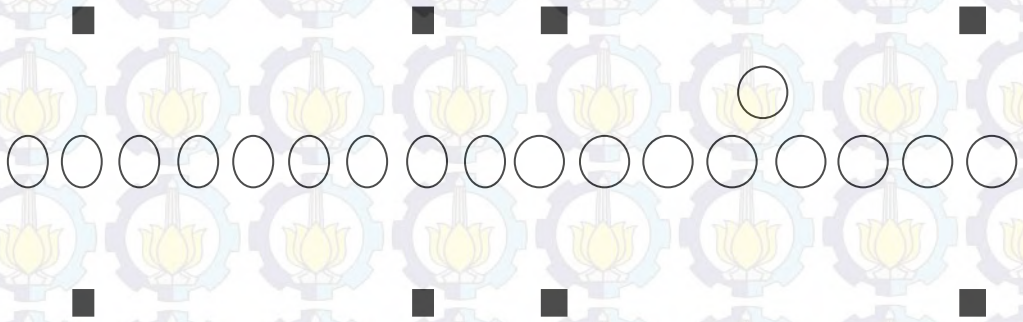


2.) Metoni



3.) *Jejer Wayang* = urut kacang = lajur

4.) Delapan berjejer, 1 di depan



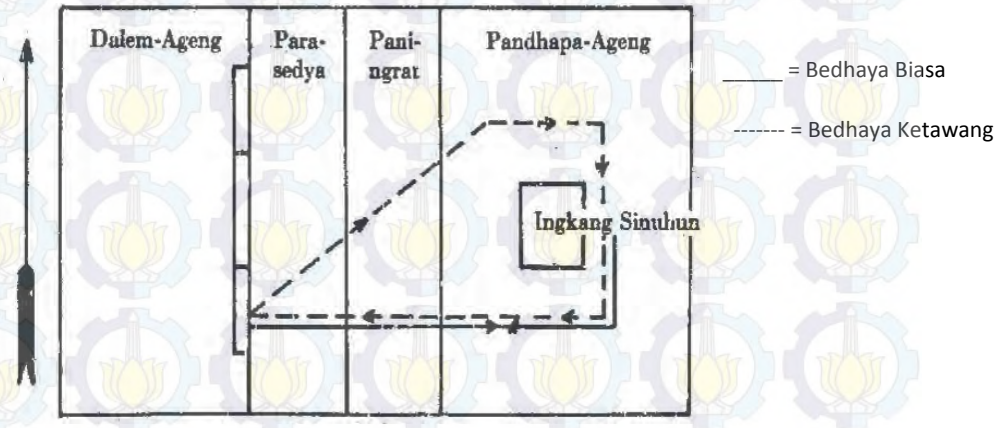
5.) *Telu-telu* = rakit tiga

Gambar 2.15 : Komposisi Tari Bedhaya Ketawang

Selain mengungkapkan bentuk komposisi tari Bedhaya Ketawang, pada beksan pokok juga terungkap bahwa pada bagian ini terdiri atas tiga babak. Pada dasarnya komposisi tari Bedhaya Ketawang berulang kali dilakukan di tiap-tiap babak. Babak pertama terdiri atas komposisi montor mabur, metoni, dan jejer wayang. Babak dua terdiri atas komposisi jejer wayang, montor mabur, metoni, peralihan, dan batak moncol. Babak tiga terdiri atas batak moncol, montor mabur, metoni, dan telu-telu. Gusti Puger mengungkapkan bahwa pembagian tiga babak ini mengkisahkan tiga tahapan yang harus dilalui Panembahan Senopati untuk dapat bersama dengan Kanjeng Ratu Kencana Sari. Babak pertama mengungkapkan cerita perjalanan pertemuan, babak kedua mengungkapkan cerita pertemuan, dan babak ketiga menceritakan tahapan yang membuat Panembahan Senopati dan Kanjeng Ratu Kencana Sari sadar bahwa mereka tercipta untuk bersama.

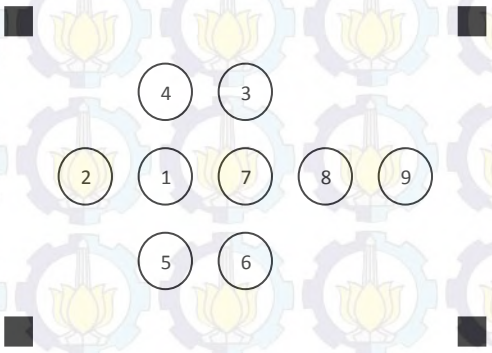
Sebelum tahapan babak beksan pokok tari Bedhaya Ketawang dilakukan maka langkah awal yang dilakukan yakni melakukan gerak kapang-kapang. Saat memulai pagelaran, kesembilan penari putri Bedhaya Ketawang keluar dari Dalem Ageng Prabasuyasa menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, dengan

berjalan berurutan satu demi satu (ini disebut dengan *kapang-kapang maju beksan*). Mereka mengitari Sinuhun yang duduk di singgasana (*dhampar*). Demikian juga jalan kembalinya ke dalam (ini disebut *kapang-kapang mundur beksan*), para penari Bedhaya Ketawang selalu mengitari Sinuhun sementara beliau duduk di sebelah kanan mereka (meng-"kanan"kan). Pada tarian bedhaya atau serimpi biasa, penari-penari keluar-masuk dari sebelah kanan Sinuhun, dan kembali melalui jalan yang sama (Hadiwidjojo, 1978: hlm. 20). Hal ini dapat terlihat pada gambar berikut ini:



Gambar 2.16: Pola Masuk Tari Bedhaya di Pendhapa Sasana Sewaka
(Hadiwidjojo, 1978: hal. 42)

Bedhaya Ketawang memiliki komposisi (rakitan) tari dan nama peranannya berbeda-beda. Dalam lajur permulaan sekali, kita lihat para penari duduk dan menari dalam urutan sebagai tergambar di bawah ini:



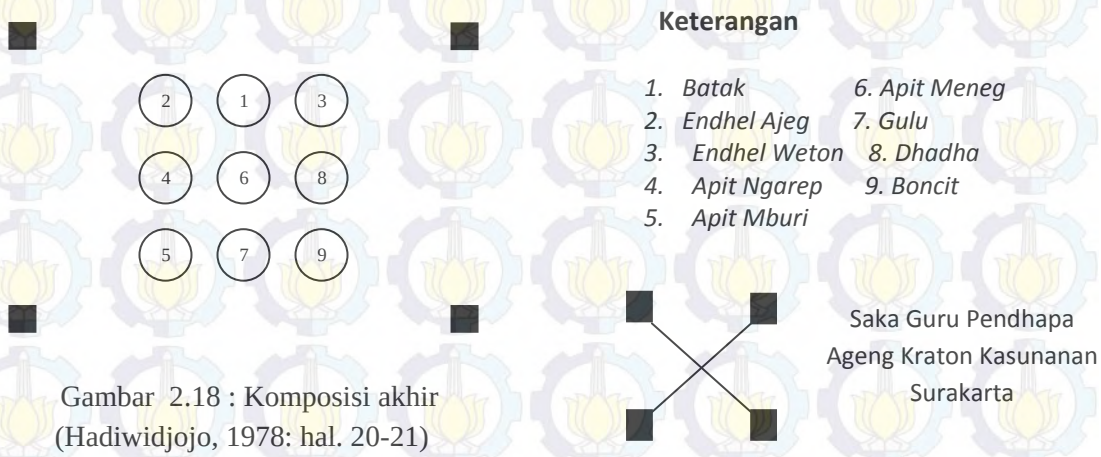
Gambar 2.17 : Komposisi awal

Keterangan

1.	*Batak*	*6. Apit Meneg*
2.	*Endhel Ajeg*	*7. Gulu*
3.	*Endhel Weton*	*8. Dhadha*
4.	*Apit Ngarep*	*9. Boncit*
5.	*Apit Mburi*	

Saka Guru Pendhapa Ageng
Kraton Kasunanan Surakarta

Selama menari tentu saja susunannya tidak tetap, melainkan berubah-ubah, sesuai dengan adegan yang dilambangkan. Hanya pada penutup uraian mereka duduk berjajar tiga-tiga, sebagai berikut:



Gambar 2.18 : Komposisi akhir
(Hadiwidjojo, 1978: hal. 20-21)

Bedhaya Ketawang merupakan sarana olah samadi. Hal ini tampak pada syair terakhir yang mengiringi tari Bedhaya Ketawang:

…Tanu astra kadya hagni hurupa,
kantar-kantar kyai,
yen mati,
ngendi surupe kyai?
(Tubuh panah seperti api menyala,
berkobar-kobar, kiai,
jika mati,
di manakah tempatnya kiai?)

Dapat dikatakan tarian ini merupakan salah satu sarana pendekatan diri kepada Tuhan yaitu “bagaimanapun kehidupan manusia, pada akhirnya dia tentu akan kembali ke asal mulanya.” (Prihatini, dkk., 1992: hlm. 99).

Bedhaya Ketawang, dikarenakan tarian ini merupakan tarian sakral, tidak diperbolehkan untuk dipentaskan diluar kraton dan selalu dipentaskan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan pemaparan tersebut tari adalah salah satu pernyataan budaya, dalam hal ini Bedhaya Ketawang merupakan bentuk kebudayaan Jawa. Oleh karena itu maka sifat, gaya dan fungsi tari selalu tak dapat dilepaskan dari kebudayaan yang menghasilkannya (Sedyawati, 1986).

Gambar 2.19:
Tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (Buku Antar Bangsa, 2006)

Tarian Bedhaya Ketawang merupakan tarian yang dilakukan pada waktu tertentu yang dihubungkan dengan peringatan tahta raja. Ini menunjukkan bahwa tarian Bedhaya Ketawang merupakan bagian dari ritual.

2.5 Kesimpulan Kajian Pustaka

Penjabaran yang telah dipaparkan menunjukkan bab kajian pustaka membahas kedalaman materi pustaka bagi pendalaman pemahaman hal-hal yang terlibat dalam penelitian ini. Untuk mendukung penelitian ini pembahasan tersebut terkait pemahaman eksistensi, kosmologi, arsitektur, dan tari.

Bab ini dimulai dengan membahas eksistensi, hal ini karena judul penelitian ini merupakan penelitian yang dilakukan untuk mencari eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelusuran eksistensi dilakukan melalui dua pemahaman eksistensi *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*.

Pemahaman *being-in-the-world* merupakan pemahaman yang mengungkapkan eksistensi obyek dalam dunianya. Pemahaman ini dilakukan melalui penelusuran *space* (ruang) dan *temporality* (waktu) yang terbentuk dari hubungan obyek dengan dunianya. Penelusuran *space* terbentuk melalui *deseverance* (kedekatan) dan *directionality* (arah) yang terjalin ketika obyek sedang berada dalam dunianya (lingkungannya). Berdasarkan penjabaran tersebut, penelusuran eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui

hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan meneliti pergerakan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini karena Bedhaya Ketawang merupakan obyek, sedangkan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan dunia (lingkungan) bagi tari Bedhaya Ketawang.

Tahap awal memahami eksistensi *being-in-the-world* dengan menelusuri *space* (ruang) dan *temporality* (kesementaraan waktu) yang terbentuk dari pergerakan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Pendalaman ruang dari hubungan tersebut dilakukan dengan mengetahui *deseverance* (kedekatan) dan *directionality* (arah) hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelusuran ruang dikaitkan dengan waktu (*temporality*) pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dengan memperhatikan variabel-variabel tersebut terbentuklah pemahaman *being-in-the-world* dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Namun pengaplikasian pemahaman *being-in-the-world* tidaklah cukup untuk menjelaskan lebih dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Hal ini dikarenakan hubungan ini merupakan hubungan yang terjadi dengan menggunakan nilai-nilai budaya Jawa sedangkan pemahaman *being-in-the-world* lebih merupakan pemahaman umum untuk menggali eksistensi. Dengan adanya kekurangan ini maka pola pemikiran *being-in-the-world* diperkuat dengan pola pemikiran eksistensi yang ada pada budaya Jawa. Dalam budaya Jawa, eksistensi kehidupan yakni *ngudi kasampurnan* (mencapai kesempurnaan).

Pemahaman *ngudi kasampurnan* akan tercapai bila manusia mencapai tahapan *sangkan paraning dumadi* dan *manunggaling kawula gusti*. Tahapan ini merupakan pemahaman *manusia dalam hubungan dengan alam (lingkungan),* dan *manusia dalam hubungan dengan Tuhan Yang Maha Esa*. Penelusuran *ngudi kasampurnan* dilakukan melalui empat macam rasa yang dimiliki manusia yakni *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa.*

Empat rasa tersebut menghasilkan beragam rasa yang terbagi dua yakni rasa yang hadir secara fisik dan rasa yang hadir secara non-fisik. Rasa yang tergolong pada rasa secara fisik yakni *rasa pangrasa* dan *rasa rumangsa*, sedangkan rasa yang tergolong pada rasa secara non-fisik yakni *rasa sejati* dan *rasa sejatining rasa*. Rasa fisik dan rasa non-fisik ini menuntun manusia menuju *sangkan paraning dumadi* dan *manunggaling kawula gusti*. Karena itulah empat rasa ini tepat untuk digunakan sebagai variabel dalam penelitian ini.

Pemahaman *sangkan paraning dumadi* dan *manunggaling kawula gusti* juga diterapkan dalam pemahaman kosmologi Jawa. Dalam budaya Jawa, kosmologi dipahami sebagai ilmu yang mempelajari hubungan manusia dengan dunianya. Hubungan ini umumnya terbagi dua yakni mikrokosmos dan makrokosomos. Pemahaman mikrokosmos mempelajari hubungan manusia dengan alam semesta (lingkungan) yang mengelilinginya, sedangkan pemahaman makrokosmos mempelajari hubungan manusia dengan penciptanya.

Aspek fisik dan non-fisik tidak hanya terlihat pada pemahaman eksistensi dan kosmologi. Kedua aspek ini juga ada pada pemahaman arsitektur dan tari, baik pemahaman arsitektur dan tari secara umum maupun dalam budaya Jawa.

Secara fisik, pemahaman arsitektur merupakan wujud fisik bangunan berupa wujud struktur dan konstruksi bangunan. Dalam Arsitektur Jawa, struktur dan konstruksi bangunan berupa rangka bangunan (*blandar* dan *pangeret*) dan rangka atap. Sedangkan pemahaman fisik tari merupakan wujud fisik gerak tari berupa komposisi tari. Dalam penelitian ini, wujud fisik tersebut merupakan komposisi tari Bedhaya Ketawang yang terdiri atas komposisi *kapang-kapang awal, montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *kapang-kapang akhir*. Komposisi tari ini tepat bila digunakan sebagai variabel penelitian ini.

Pemahaman arsitektur Jawa dapat terlihat secara non-fisik apabila perwujudan tersebut merupakan hasil dari hubungan bangunan dengan penggunanya. Dalam penjabarannya, wujud secara non-fisik tersebut merupakan hasil interaksi antara wujud fisik bangunan dengan kegiatan yang dilakukan dalam bangunan yang menghasilkan ruang dan waktu sebagai pengikat dari hubungan tersebut. Pengeksplorasian ruang terbaca melalui gerak, arah, orientasi,

dan posisi tubuh pengguna bangunan dari kegiatan yang dilakukannya di dalam bangunan. Aspek-aspek inilah yang dapat digunakan untuk membaca pergerakan gerak tari para penari Bedhaya Ketawang ketika sedang menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Dalam arsitektur Jawa, hubungan bangunan dengan kegiatan di dalamnya tidak hanya sebatas perwujudan secara fisik namun juga menuntun pada rasa supranatural dan kosmos. Ini karena kegiatan tersebut bukanlah kegiatan yang dilakukan sehari-hari namun merupakan kegiatan yang dilakukan secara khusus sehingga timbullah rasa supranatural tersebut sebagai suatu bagian dari hal yang berbau ritual. Untuk mempermudah penelusuran ini dilakukan melalui penggalian rasa yang dirasakan pengguna bangunan terhadap bangunan yang digunakannya. Hal ini dilakukan untuk mengetahui posisi pengguna dalam bangunan yang digunakannya. Atas dasar itulah maka titik pusat memiliki peran penting untuk mengetahui posisi pengguna dalam bangunan.

Dalam arsitektur Jawa, konsep pusat berada di *dalem ageng* dan *pendhapa.* Pada bangunan *dalem ageng*, keterpusatan tersebut berupa ruangan *krobongan* di mana keterpusatan ini hadir karena adanya ruangan khusus bagi dewi Sri. Sedangkan keterpusatan pada bangunan *pendhapa* hadir melalui saka guru yang ada di bangunan tersebut. Keterpusatan ini dikarenakan saka guru merupakan penopang bagi struktur blandar dan pangeret. Struktur ini merupakan struktur utama yang dibentuk untuk membangun arsitektur Jawa karena itulah saka guru merupakan titik keterpusatan di bangunan *pendhapa*.

Dalam budaya Jawa, pusat menandakan hubungan langsung pada kekuatan Ilahi. Rasa tersebut menuntun pada *sangkan paraning dumadi* dan *manunggaling kawula gusti.* Berdasarkan pemaparan ini maka titik pusat merupakan titik essensial dalam budaya Jawa. Pemahaman titik pusat ini dapat diterapkan pada bangunan arsitektur Jawa. Karena itulah pada penelitian ini untuk menelusuri pemahaman titik pusat yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan meneliti jalinan yang terbentuk dari hubungan tersebut sehingga ditemukan bentuk eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

BAB 3
METODE PENELITIAN

Diungkapkan pada bab kajian pustaka, ada beberapa hal yang perlu diperhatikan dalam melakukan penelitian eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Berdasarkan penjabaran kajian pustaka, rasa pengguna bangunan ketika berada di bangunan merupakan kunci utama menelusuri hubungan pengguna bangunan dengan bangunan. Karena itu penelitian ini perlu untuk meneliti rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Untuk melakukan penelitian tersebut perlu ditelusuri metode penelitian yang tepat untuk mendukung penelitian ini. Oleh karena itu, pada penelitian ini, pemilihan metode penelitian didasarkan pada pemahaman rasa yang dirasakan pengguna bangunan terhadap bangunan yang digunakannya.

3.1 Rancangan Penelitian

Penelitian ini merupakan penelitian bidang ilmu arsitektur yang melibatkan bidang ilmu tari yang bertujuan memperkaya pengetahuan dalam ilmu arsitektur. Untuk menelusuri hubungan tersebut diperlukan metode penelitian yang tepat untuk menuntun penelitian ini mendapatkan hasil penelusuran yang maksimum.

Atas tujuan tersebut, data-data penelitian yang mendukung keterikatan ilmu arsitektur dengan ilmu tari dilakukan dengan menggunakan metode penelitian kualitatif yang dilakukan dengan mengungkapkan tanggapan narasumber dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Dipilihnya metode ini karena metode ini cocok digunakan untuk memahami perasaan orang (Sugiyono, 2009: hlm. 23). Hal ini karena penelitian ini merupakan penelitian yang mengkaji eksistesi hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang yang melibatkan peranan rasa yang dimiliki manusia yang terlibat hubungan tersebut dalam mencari hasil kajiannya.

Selain adanya kecocokan menelusuri perasaan orang, metode ini juga tepat penggunaannya untuk menelusuri secara alamiah tanggapan para responden yang terlibat dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran secara alamiah tanggapan para responden menunjukkan bahwa peneliti tidak mempengaruhi ataupun mencampuri jawaban para responden untuk memberikan tanggapan terhadap pertanyaan yang diberikan. Penelusuran secara alamiah ini merupakan salah satu ciri dari penelitian kualitatif, hal ini seperti yang diungkapkan Sugiyono (2009: hlm. 1) bahwa penelitian kualitatif merupakan penelitian yang dilakukan pada kondisi yang alamiah (*natural setting*). Adanya penerapan kondisi alamiah pada cara penelitian juga diungkapkan oleh Muhadjir. Ia mengungkapkan paradigma naturalistik telah menemukan karakteristik kualitatif yang sempurna (Muhadjir, 2000: hlm. 147). Hal serupa juga diungkapkan Groat dan Wang (2002: hlm. 176) bahwa peneliti mempelajari penelitiannya pada kondisi penelitian yang alamiah, mencoba untuk menterjemahkan maksud yang diungkapkan orang kepada peneliti.

Pernyataan yang diungkapkan Sugiono, Muhadjir, Groat dan Wang menunjukkan bahwa pemilihan metode analisis data kualitatif merupakan pemilihan yang tepat. Berdasarkan pernyataan tersebut, penelitian ini mengutamakan penelusuran yang alamiah terhadap obyek penelitian yang diteliti. Namun untuk menerapkannya, terlebih dahulu memahami karakteristik dan cara yang tepat dari metode penelitian kualitatif agar data yang diperoleh menghasilkan hasil yang maksimum bagi penelitian. Salah satu karakteristik dari metode ini seperti yang dipaparkan Groat dan Wang.

Pernyataan yang diungkapkan Groat dan Wang menunjukkan bahwa selain menelusuri kondisi alamiah, metode penelitian kualitatif juga merupakan penelitian untuk menterjemahkan (menginterpretasikan) maksud data-data penelitian kepada peneliti, baik data-data referensi maupun data hasil wawancara dengan para responden. Untuk menerjemahkan maksud tersebut dilakukan uraian secara induktif di mana mengolah hasil penterjemahan maksud hasil penelitian menjadi beberapa tema. Tema tersebut ditelusuri lebih dalam sehingga diharapkan menjawab pertanyaan penelitian yang telah diajukan.

Seperti yang telah dipaparkan di atas bahwa penelitian ini merupakan penelitian yang meneliti pengalaman para penari Bedhaya Ketawang untuk mengungkap fenomena yang terjadi dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang. Dikarenakan penelitian ini merupakan penelitian yang dilakukan untuk menelusuri fenomena yang terjadi dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang maka penelitian ini merupakan penelitian fenomenologi. Dipilihnya fenomenologi dikarenakan fenomenologi terkait dengan penelitian yang meneliti fenomena yang terjadi dari subyek penelitian, dalam penelitian ini yakni penelusuran hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tarian Bedhaya Ketawang. Pemahaman yang mendukung pemikiran serupa diutarakan Heidegger bahwa fenomenologi adalah ilmu fenomena (Sirowy, 2010). Ini berarti fenomenologi merupakan suatu ilmu pengetahuan yang mengkhususkan mempelajari tentang fenomena. Pemahaman ini juga diutarakan Husserl bahwa fenomenologi merupakan suatu cara yang murni untuk melihat fenomena dan menggali intisarinya (Sirowy, 2010: hlm. 93). Namun tidak selamanya fenomenologi diartikan sebagai ilmu yang mempelajari fenomena. Fenomenologi juga diartikan sebagai penelusuran dari narasumber yang didasarkan pada pengalaman narasumber.

Kunci penelitian fenomenologi terletak pada ‘pengalaman’ (Salura, 2007: hlm. 5). Ini menunjukkan penelitian fenomenologi merupakan penelitian yang berhubungan dengan pengalaman pribadi narasumber. Hal tersebut juga diutarakan Beata Sirowy (2010: hlm. 95) bahwa fenomenologi mempelajari pengalaman dari sudut pandang pihak pertama. Pernyataan ini menunjukkan bahwa pengalaman tersebut didapat dari narasumber terkait. Narasumber pada penelitian ini adalah para penari Bedhaya Ketawang. Mereka ditanyakan langsung pengalaman mereka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Selain menunjukkan fenomena, dan pengalaman individu narasumber, penelitian ini merupakan metode yang tepat untuk meneliti eksistensi. Bagi Heidegger (1962: hlm. 50), untuk menelusuri *being* dilakukan dengan menggunakan cara fenomenologi. Selain alasan tersebut, metode fenomenologi

merupakan metode yang tepat untuk dilakukan penelitian arsitektur yang bersifat humanitas (Barrie, 2010: hlm. 21). Oleh karena itu pemilihan fenomenologi merupakan pemilihan yang sudah tepat untuk dilakukan penelusuran fenomena bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang.

3.2 Lokasi Penelitian

Penelitian ini mengkaji hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Keduanya merupakan hasil budaya Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat yang berada di kota Surakarta, Provinsi Jawa Tengah. Dipilihnya hubungan ini dikarenakan keduanya merupakan dua jenis produk budaya yang berbeda, yakni arsitektur dan tari, namun kedua hasil produk budaya ini saling berhubungan. Hubungan ini sudah ada sejak 30 Maret 1893 dan dipentaskan saat *Tingalan Jumenengan Dalem* Raja Kraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. *Tingalan Jumenengan Dalem* raja merupakan peringatan kenaikan tahta raja yang diperingati setahun sekali.

Dengan adanya ketetapan tersebut, maka tari Bedhaya Ketawang hanya diperbolehkan dipentaskan pada waktu tertentu dan harus dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan peraturan tersebut maka hubungan yang terjalin dapat dijadikan obyek penelitian. Ini untuk memperkuat pemikiran bahwa arsitektur bukanlah hanya sekadar pengetahuan yang terkait bangunan semata dan tidak bisa dihubungkan dengan pengetahuan lainnya, namun melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dapat dijelaskan bahwa pengetahuan arsitektur dapat berhubungan dengan disiplin lainnya.

3.3 Jenis dan Sumber Data

Dalam penelitian ini data yang digunakan berhubungan dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang yang ditampilkan dalam bentuk naratif dan bersifat kualitatif yang terdiri atas dua sumber data. *Pertama,* sumber data tidak tertulis berupa kata-kata, tindakan, ungkapan, dan peristiwa yang terjadi dalam konteks Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Sumber data ini diperoleh dari pengamatan langsung terhadap pementasan

Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan wawancara dengan informan-informan terpilih yang dicatat melalui catatan tertulis, merekam suara, dan pengambilan gambar melalui kamera.

Kedua, sumber data tertulis, yaitu berupa buku-buku, berita media cetak, jurnal-jurnal, dokumen-dokumen, *website*, dan hasil-hasil penelitian terdahulu yang terkait dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Sumber data tertulis ini diperoleh dari studi dokumen dan studi kepustakaan.

3.4 Teknik Pemilihan Informan

Informan-informan yang diwawancarai dalam kerja penelitian ini dikelompokkan menjadi dua. *Pertama*, informan dari pihak Keraton Kasunanan Surakarta, yaitu orang-orang yang mengetahui informasi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. *Kedua*, informan dari pelaku tari Bedhaya Ketawang. Pada penelitian ini informan terdiri atas dua sumber informan yakni Mpu tari Bedhaya Ketawang, dan penari Bedhaya Ketawang. Mpu tari merupakan pelatih tari Bedhaya Ketawang yang juga pernah menjadi penari Bedhaya Ketawang, sedangkan penari Bedhaya Ketawang yang sebagai narasumber merupakan penari Bedhaya Ketawang yang menarikan tari Bedhaya Ketawang saat penelitian ini dilakukan yakni pementasan di tahun 2012 dan pementasan di tahun 2013.

3.5 Instrumen Penelitian

Dalam mengumpulkan data penelitian ini, peneliti menggunakan tiga alat utama, yaitu: (1) pedoman wawancara yang digunakan sebagai panduan wawancara (lihat lampiran Pedoman Wawancara), (2) alat perekam gambar (kamera) yang digunakan untuk memperoleh data visual dari obyek amatan, dan alat perekam suara yang digunakan dalam upaya wawancara terhadap informan, dan (3) alat tulis yang digunakan untuk mencatat data-data yang diperoleh dalam proses wawancara, observasi, dan kepustakaan.

3.6 Teknik Pengumpulan Data

Penelitian ini dilakukan dengan beberapa tahapan pengumpulan data. Tahap awal yang dilakukan yakni melihat video pementasan Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *Tingalan Jumenengan Dalem* Raja Paku Buwana XII 20 Oktober tahun 2001. Pengamatan yang dilakukan peneliti terhadap obyek penelitian saat peneliti mengamati hubungan tersebut melalui video merupakan observasi (pengamatan) tak berperan. Pengamatan ini merupakan pengamatan yang dilakukan dimana keberadaan peneliti tidak diketahui oleh pihak lain khususnya pihak-pihak yang terlibat dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang karena pengamatan tersebut dilakukan dengan menggunakan video. Pemahaman terkait observasi tak berperan ini diungkapkan oleh Sutopo (2006: hlm. 75) bahwa pada observasi tak berperan, peneliti sama sekali kehadirannya dalam melakukan observasi tidak diketahui oleh subjek yang diamati.

Langkah berikutnya yang dilakukan pada penelitian ini yakni mengumpulkan data literatur. Pada tahapan ini, peneliti menelusuri literatur yang terkait dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan literatur yang terkait Bedhaya Ketawang. Setelah mengetahui literatur terkait obyek penelitian, langkah selanjutnya yang dilakukan yakni menelusuri teori arsitektur dan teori tari. Data literatur yang terkait Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Bedhaya Ketawang, teori arsitektur, dan teori tari berupa dokumen yang diperoleh dari buku, jurnal, karya ilmiah, serta *website* yang terkait.

Setelah data literatur yang dibutuhkan terkumpul, langkah selanjutnya yang dilakukan yakni tahapan terjun ke lapangan. Pada tahapan awal terjun ke lapangan, peneliti melakukan wawancara dengan pelatih tari Bedhaya Ketawang KMAT Prabawati Arumingtyas. Hal ini dilakukan untuk menelusuri tari Bedhaya Ketawang lebih dalam. Tahapan selanjutnya yakni mewawancari kerabat kraton yang dipercayai bertanggung jawab terhadap bangunan kraton yakni dengan mewawancarai KGPH Puger atau yang akrab disapa dengan Gusti Puger.

Setelah terkumpul data yang diperoleh dari hasil wawancara awal, peneliti datang untuk melihat langsung tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Peneliti sudah beberapa kali melihat latihan Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dilakukan saat Selasa Kliwon (atau dikenal juga dengan hari *Anggara Kasih*), saat *ajar-ajaran* (latihan yang dilakukan selama enam hari berturut-turut menjelang pementasan), *kirab* (latihan persiapan sebelum pentas dimana bagi orang umum dikenal dengan istilah gladi bersih) dan peneliti mengamati tari Bedhaya Ketawang saat *Tingalan Jumenengan Dalem* raja dimana peneliti sudah dua kali mendapatkan kesempatan untuk mengalami pengalaman tersebut yakni di tahun 2012 dan di tahun 2013. Pengamatan yang dilakukan peneliti pada saat penari Bedhaya Ketawang menarikan tari Bedhaya Ketawang merupakan jenis pengamatan yang bersifat observasi (pengamatan) partisipatif yang pasif. Jenis pengamatan ini digunakan di penelitian ini karena pengamatan yang dilakukan merupakan pengamatan yang terjun langsung ke lapangan namun keberadaannya tidak terlalu terlibat langsung dengan obyek penelitian. Pemahaman ini seperti yang diungkapkan Sugiyono (2009, hlm. 66) bahwa pada jenis pengamatan ini peneliti datang ke tempat kegiatan orang yang diamati tetapi tidak ikut terlibat dalam kegiatan tersebut.

Tahapan selajutnya yang dilakukan peneliti yakni membuat daftar pertanyaan yang ditanyakan pada para penari Bedhaya Ketawang. Pertanyaan yang ditanyakan merupakan ramuan dari literatur Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Bedhaya Ketawang, teori arsitektur, dan teori tari. Langkah selanjutnya yakni melakukan wawancara mendalam pada para penari Bedhaya Ketawang yang ikut menari pada tanggal 15 Juni 2012 dan 4 Juni 2013. Para penari tersebut terdiri atas sembilan orang penari Bedhaya Ketawang yang memiliki posisi masing-masing yakni Batak, Endhel Weton, Endhel Ajeg, Apit Ngarep, Apit Meneng, Apit Mburi, Gulu, Dhadha, dan Boncit. Wawancara yang ditanyakan pada para penari Bedhaya Ketawang merupakan pertanyaan terkait dengan pertanyaan penelitian yang menelusuri rasa penari Bedhaya Ketawang terhadap Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dirasakan mereka saat sedang menari di bangunan tersebut.

Hasil dari data penelitian yang telah ditanyakan pada para penari Bedhaya Ketawang yang pentas pada tanggal 15 Juni 2012 dan 4 Juni 2013 dilakukan pengecekan ulang dengan data yang diperoleh dari hasil wawancara dengan pelatih tari Bedhaya Ketawang, dan literatur terkait Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang (teori arsitektur dan teori tari). Pengecekan ulang data merupakan proses triangulasi (penggabungan) yang dilakukan dari beragam sumber data penelitian. Pengecekan hasil data yang didapat dilakukan untuk menguatkan data penelitian agar data tersebut menjawab pertanyaan penelitian yang dicari di penelitian ini.

Untuk memperoleh data penelitian, peneliti menetapkan beberapa sumber data yang diterapkan secara *purposive sampling*. Sumber data yang dimaksud bukanlah alat untuk melakukan penelitian namun sumber data tersebut berupa responden. Ditetapkannya pemilihan responden secara *purposive sampling* karena peneliti sudah mengetahui kepada siapa pertanyaan penelitian diajukan. Hal ini seperti yang diungkapkan Sutopo (2006: hal. 64) bahwa peneliti memilih informannya dengan cara *purposive sampling* didasarkan pada posisi dengan akses tertentu yang dianggap memiliki informasi yang berkaitan dengan permasalahannya secara mendalam dan dapat dipercaya untuk menjadi sumber data yang mantap.

Langkah awal yang dilakukan yakni mewawancarai pelatih Bedhaya Ketawang. Hal ini peneliti lakukan untuk dapat mengetahui lebih dalam tentang tari Bedhaya Ketawang. Langkah berikutnya yakni melakukan wawancara kepada para penari Bedhaya Ketawang yang pentas pada tanggal 15 Juni 2012 dan tanggal 4 Juni 2013. Hal ini dilakukan guna menemukan ketepatan data yang diperoleh untuk menelusuri tanggapan para penari Bedhaya Ketawang terhadap Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang digunakan ketika mereka sedang menarikan tari Bedhaya Ketawang. Para penari tersebut yakni kesembilan penari Bedhaya Ketawang yang memiliki posisi berbeda saat menarikan tarian tersebut, posisi tersebut yakni Batak, Endhel Ajeg, Endhel Weton, Apit Ngarep, Apit Meneng, Apit Mburi, Gulu, Dhadha, dan Boncit. Dipilihnya para penari yang menarikan Bedhaya Ketawang pada tanggal 15 Juni 2012 sebagai responden bagi

penelitian ini dikarenakan peneliti baru mendapatkan izin dan kesempatan untuk dapat melihat langsung pementasan Bedhaya Ketawang saat upacara *Tingalandalem Jumenengan* Raja berlangsung. Dan dilakukan sekali lagi wawancara kepada penari Bedhaya Ketawang yang pentas pada tanggal 4 Juni 2013 dikarenakan pada saat peneliti survei ke lapangan ternyata saat pementasan raja tidak hadir. Adanya fenomena ini mendorong peneliti untuk melakukan wawancara kepada para penari Bedhaya Ketawang untuk mendapat tanggapan dari fenomena ini.

Setelah data penelitian diperoleh maka langkah selanjutnya yakni menganalisis. Untuk menganalisisnya, penelitian ini menggunakan *human instrument* (instrumen manusia) untuk menelusuri data penelitian dari mpu tari dan para penari Bedhaya Ketawang. Pada penelitian ini, peneliti bertindak sebagai *human instrument* untuk menelusuri beragamnya data penelitian yang diperoleh. Adanya keterlibatan peneliti untuk menganalisa data penelitian yang diperoleh seperti yang diungkapkan Sugiyono bahwa penelitian kualitatif menjadikan peneliti sebagai instrumen yang tentunya harus memiliki bekal teori dan wawasan yang luas sehingga mampu bertanya, menganalisis, memotret, dan mengkonstruksi obyek yang diteliti menjadi lebih jelas dan bermakna (Sugiyono, 2009, hlm. 2).

3.7 Metode Analisis Data

Tahapan selanjutnya yang dilakukan peneliti, yakni menganalisis data yang telah diperoleh. Dalam menganalisis data, peneliti menggunakan metode interpretasi. Dipilihnya metode ini karena metode interpretasi sesuai dengan metode penelitian fenomenologi.

Interpretasi data didasarkan pada literatur-literatur yang terkait dengan pertanyaan penelitian yang telah diajukan peneliti kepada para responden, dan wawancara secara terbuka kepada narasumber terkait bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang. Interpretasi ini dilakukan beberapa tahapan.

Tahapan pertama yakni menulis kembali jawaban dari para responden terhadap pertanyaan yang telah diajukan kemudian pertanyaan tersebut di interpretasikan dengan mengecek ulang jawaban para responden terhadap hasil wawancara peneliti kepada narasumber khususnya narasumber yang tahu betul tentang tari Bedhaya Ketawang dan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Tahapan kedua yakni mengkategorisasikan jawaban para responden yang telah di cocokan dengan hasil wawancara kepada narasumber. Pengkategorisasian ini dilakukan untuk memudahkan dalam menganalisa data yang telah diperoleh.

Tahapan ketiga yakni membuat interpretasi jawaban para responden dan hasil survei lapangan. Dalam melakukan interpretasi data responden dan hasil survei, peneliti menggunakan teori utama sebagai panduan untuk melakukan analisa data. Teori utama yang peneliti gunakan yakni teori *being-in-the-world* dan kemudian teori *ngudi kasampurnan*.

Penganalisisan data dilakukan pertama kali dengan menjadikan *being-in-the-world* menjadi acuan untuk menelaah hasil responden dan hasil survei. Acuaan ini dengan menelaah konsep tersebut menjadi beberapa kategori sehingga memudahkan untuk mengolah data penelitian. Pengkategorian konsep ini diawali dengan pengkategorisasian pengeksplorasian *space* (ruang) yang terjadi dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Pengeksplorasian ini di rinci lagi dengan mengeksplorasi aspek-aspek dari *space* (ruang) yakni *deseverance* (kedekatan), dan *directionality* (arah).

Penganalisaan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang termasuk ke dalam pengkategorisasian yang berada di area *deseverance*. Penganalisaan tersebut dilakukan dengan menelusuri aspek-aspek yang ada pada Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan aspek-aspek yang ada pada Bedhaya Ketawang.

Tahapan penganalisaan selanjutnya ketika pengkategorisasian *space* (ruang) sudah dapat dibaca maka langkah selanjutnya yakni menghubungkannya dengan *temporality* (waktu). Interpretasi waktu merupakan pengeksplorasian jenis waktu yang terlibat dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Tahapan selanjutnya yakni menginterpretasikan hasil *being-in-the-world* dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dengan konsep yang ada pada budaya Jawa, yakni *ngudi kasampurnan*. Penerapan konsep *ngudi kasampurnan* dikelompokkan menjadi dua yakni penelusuran hasil *being-in-the-world* terhadap pemikiran tentang *manusia dalam hubungan dengan alam*, dan *manusia dalam hubungan dengan Tuhan.*

Penginterpretasian yang terakhir yakni melakukan penarikan kesimpulan dari hasil penelitian yang telah dilakukan. Penarik kesimpulan ini juga menyertakan saran-saran yang membangun.

3.8 Teknik Analisis Data

Telah diungkapkan bahwa penelitian ini merupakan penelitian yang meneliti fenomena yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Hal ini menunjukkan bahwa penelitian ini merupakan penelitian fenomenologi sehingga untuk melengkapi penelitian ini maka data yang diperoleh dilakukan penganalisaan data secara analisis data fenomenologi (Basrowi; Suwandi, 2008: hlm. 214). Salah satu cara yang dilakukan untuk melakukan analisis data fenomenologi yakni melalui analisis data fenomenologi yang dikembangkan Moustakas (Basrowi; Suwandi, 2008, dan Creswell, 2014). Analisisis data fenomenologi pengembangan Moustakas dilakukan beberapa tahapan. Tahapan tersebut terdiri atas 6 tahapan (Creswell, 2014: hlm. 269).

Tahapan pertama yang dilakukan yakni mendeskripsikan pengalaman personal dengan fenomena yang sedang dipelajari. Tahapan ini mengungkapkan penganalisisan data dilakukan dengan mendeskripsikan pengalaman peneliti selama melakukan penelitian yakni dengan cara mendeskripsikan hasil wawancara yang peneliti lakukan kepada para responden yang disertai dengan pengamatan yang dialami peneliti saat melakukan penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Tahapan kedua yakni membuat daftar pernyataan penting yang di dapat dari data penelitian. Tahapan ini mengungkapkan bahwa setelah mengungkapkan hasil wawancara responden ditemukan adanya pernyataan-pernyataan penting yang dapat digunakan untuk mendukung penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Tahapan ketiga yakni menggunakan pernyataan penting tersebut kemudian menjadikannya sebagai informasi yang disebut tema. Tahapan ini mengungkapkan bahwa pernyataan penting yang dikumpulkan dari hasil data wawancara digunakan sebagai tema untuk menemukan pertanyaan penelitian. Hal ini menandakan data yang diperoleh secara banyak mengerucut menjadi kecil sehingga hanya data-data tertentu saja yang digunakan untuk menjawab pertanyaan penelitian.

Tahapan keempat yakni menulis tentang “apakah” yang dialami partisipan dengan fenomena yang diteliti. Tema yang diperoleh dari data penelitian harus dapat menjawab pemikiran terkait “apakah” yang dialami partisipan dengan fenomena yang diteliti. Hal ini bertujuan untuk mendeskripsikan seperti apakah tanggapan partisipan terhadap hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Tahapan kelima yakni menulis tentang “bagaimanakah” pengalaman tersebut terjadi. Tema yang diperoleh dari data penelitian harus dapat menjawab pemikiran terkait “bagaimanakah” pengalaman tersebut terjadi. Hal ini bertujuan untuk mendeskripsikan bagaimanakah sikap yang dilakukan partisipan terhadap hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Tahap terakhir yakni menulis esensi penelitian yang dilakukan melalui penelusuran deskripsi gabungan “apakah” yang dialami partisipan dan “bagaimanakah” pengalaman tersebut terjadi. Tahapan ini merupakan gabungan dari penelusuran tema “apakah” dan tema “bagaimanakah”. Hal ini dilakukan untuk mendapatkan esensi penelitian yang sedang dilakukan.

3.9 Kesimpulan Metode Penelitian

Berdasarkan penjabaran yang diungkapkan pada bab metode penelitian ini diketahui bahwa metode yang tepat untuk diterapkan pada penelitian ini merupakan metode penelitian kualitatif. Dipilihnya metode ini karena metode ini merupakan metode yang tepat untuk meneliti rasa yang dirasakan pengguna bangunan terhadap bangunan yang digunakannya. Oleh karena itu dalam penelitian ini, rasa yang dirasakan merupakan tanggapan yang diberikan para penari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat mereka menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan tersebut.

Untuk mendukung penggalian tanggapan tersebut, penelitian ini merupakan penelitian yang menggunakan pemikiran penelitian fenomenologi. Penggalian tanggapan yang berbasis pada penelitian fenomenologi membantu mempertegas penelitian yang meneliti eksistensi. Hal ini karena fenomenologi merupakan salah satu cara yang dapat dilakukan untuk menggali eksistensi. Dikarenakan penelitian ini merupakan penelitian yang meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka maka fenomenologi perlu untuk diaplikasikan di penelitian ini.

Untuk mendukung metode penelitian kualitatif yang berbasis pada fenomenologi maka penggalian tanggapan para penari Bedhaya Ketawang dilakukan melalui wawancara langsung pada mereka terkait pengalaman yang mereka rasakan saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Karena itulah untuk melakukan wawancara langsung perlu untuk membuat pertanyaan-pertanyaan yang terkait hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang. Pertanyaan-pertanyaan tersebut perlu untuk memperhatikan unsur-unsur yang melibatkan eksistensi, kosmologi, arsitektur, dan tari yang terjalin di penelitian ini.

Setelah memperoleh jawaban dari para responden terhadap pertanyaan-pertanyaan penelitian yang diajukan, langkah selanjutnya yakni menganalisis data. Penganalisisan data dilakukan dengan menggunakan analisis data fenomenologi. Hal ini disesuaikan dengan rancangan penelitian ini yang berbasis pada fenomena hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya

Ketawang. Penganalisisan data dilakukan melalui pengembangan analisis data yang dilakukan Moustakas. Langkah terakhir yang dilakukan yakni mengambil esensi dari penelusuran analisis data sehingga menjawab pertanyaan penelitian pada penelitian eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui kajian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

BAB 4
PENELUSURAN HUBUNGAN PENDHAPA AGENG SASANA SEWAKA DAN BEDHAYA KETAWANG

Berdasarkan pemaparan bab pendahuluan, kajian pustaka, dan metode penelitian ada beberapa hal yang harus diperhatikan dalam melakukan penelusuran eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelusuran tersebut dilakukan dengan menentukan aspek-aspek yang tepat dari pemahaman eksistensi, arsitektur, tari, dan fenomenologi untuk diaplikasikan pada penelitian ini. Aspek-aspek tersebut dipaparkan lebih dalam sebelum dilakukan penganalisaan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang untuk menunjukkan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

4.1 Penelusuran Eksistensi dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Dipaparkan pada kajian pustaka bahwa penelitian ini melakukan penelusuran pemahaman eksistensi melalui penggalian pemikiran Heidegger (1962) yakni tentang *being-in-the-world*. Pemikiran ini menelusuri eksistensi obyek dalam lingkungannya yang dicontohkan pada hubungan gelas dan air, serta pada hubungan lemari dan kain (garmen). Kedua bentuk hubungan tersebut merupakan obyek yang berada dalam lingkungannya, dalam contoh ini air merupakan obyek sedangkan gelas merupakan lingkungannya dan kain merupakan obyek sedangkan lemari merupakan lingkungannya, sehingga untuk menelusuri *being-in-the-world* dilakukan dengan menelusuri hubungan air dan gelas serta menelusuri hubungan lemari dan kain.

Hubungan gelas dan air serta hubungan lemari dan kain merupakan hubungan wadah (*container*) dan isi (*content*). Pemikiran konsep ini dapat diaplikasikan dalam ranah arsitektural. Dalam ranah arsitektural, menurut Doxiadis (1968: hlm. 21), wadah merupakan bangunan, sedangkan isi merupakan

pengguna bangunan. Berdasarkan pemahaman itu, untuk memahami arsitektur perlu dilakukan dengan menelusuri hubungan hunian (bangunan) dengan penggunanya (manusia). Interaksi ini ditelusuri melalui sikap manusia (isi) dalam bangunan (wadah) yang digunakannya. Hal ini menunjukkan bahwa dalam hubungan bangunan dan penggunanya memiliki pemikiran *being-in-the world*.

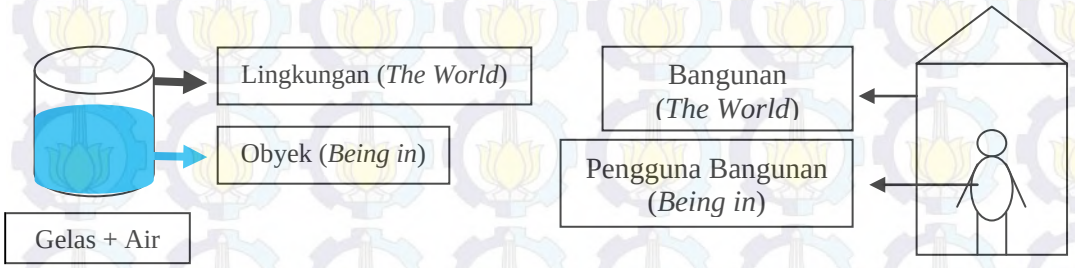


Diagram 4.1: Pemahaman *being-in-the-world* dalam ranah arsitektural

Berdasarkan penelusuran tersebut, eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menggunakan konsep *being-in-the-world*. Penelusuran ini menelusuri Bedhaya Ketawang dalam Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran ini tidak cukup dengan menggunakan pemikiran *being-in-the-world*. Penelusuran tersebut juga melibatkan pemikiran eksistensi dalam budaya Jawa. Hal ini karena bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang merupakan dua karya budaya Jawa.

Dalam budaya Jawa, pemikiran eksistensi dicapai dengan mencari kesempurnaan (*ngudi kasampurnan*) yang dilakukan dengan menelusuri kesatuan manusia Jawa dalam hubungan dengan lingkungannya (Tuhan dan alam semesta) dikenal dengan *manusia dalam hubungan*. Ini menunjukkan pemahaman eksistensi *ngudi kasampurnan* dalam ranah arsitektural merupakan bersatunya manusia dan bangunan dengan alam, dan bersatunya manusia dan bangunan dengan Tuhan.

Eksistensi *manusia dalam hubungan* merupakan suatu pemahaman yang menggali unsur lahiriah dan batiniah manusia dalam hubungannya dengan lingkungan dan Tuhan. Dalam budaya Jawa, manusia terbentuk atas dua aspek yakni *lahir* dan *batin* (Buku Antar Bangsa, 2004: hlm 100, dan Magnis-Suseno, 1997: hlm. 118). Lahir merupakan aspek jasmani (badan) manusia sedangkan

batin merupakan aspek rohani manusia. Lahiriah dapat ditelusuri melalui panca indera yang dimiliki manusia sedangkan batiniah dapat ditelusuri melalui rasa yang dirasakan manusia. Rasa dalam budaya Jawa memiliki peran yang penting untuk menangkap maksud yang terjadi dalam kehidupannya. Hal ini seperti yang diungkapkan Herusatoto sebagai berikut:

"*Wong Jowo nggoning rasa, padagulange ning kalbu, ing sasmito amrih lantip, kuwowo nahan hawa, kinemat mamoting driyo*"
(Orang Jawa tempatnya di perasaan, mereka bergulat dengan kalbu atau suara hati, agar pintar menangkap maksud yang tersembunyi, dengan jalan menahan hawa nafsu sehingga akal dapat menangkap maksud yang sebernarnya) (Herusatoto, 2003: hlm. 78).

Ungkapan di atas menegaskan bahwa manusia Jawa menggunakan rasa untuk menangkap maksud yang terjadi dalam hidupnya. Dalam kehidupan manusia Jawa, rasa dibagi menjadi beberapa tingkatan, yakni *rasa pangrasa*, *rasa rumangsa*, *rasa sejati*, dan *rasa sejatining rasa* (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36). Pemahaman ini menjelaskan bahwa dalam budaya Jawa, rasa memiliki empat tahapan yang menyatukan aspek *lahiriah* dan *batiniah* manusia.

Rasa pangrasa merupakan tingkatan rasa paling dasar. Rasa ini timbul dikarenakan tanggapan panca indera manusia terhadap lingkungan sekitarnya. *Rasa pangrasa* kemudian berkembang menjadi *rasa rumangsa*. Rasa ini merupakan rasa saat manusia sudah mengetahui sikap dengan melakukan tindakan dari *rasa pangrasa*. Saat *rasa rumangsa* ini merasuk ke dalam batin dan menghasilkan rasa batin dari tindakan yang dilakukannya, maka tahapan ini merupakan *rasa sejati*. Ketika *rasa sejati* ini berinteraksi dengan kekuatan Ilahi, tahapan ini memasuki *rasa sejatining rasa.*

Berdasarkan pemaparan eksistensi *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*, dalam menelusuri eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menggunakan kedua pemikiran tersebut. Melalui penelusuran *being in the world,* hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menelusuri ruang dan waktu dari hubungan tersebut.

Penelusuran ruang dilakukan melalui *deseverance* (kedekatan) dan *directionality* (arah) dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang, sedangkan penelusuran waktu dilakukan dengan pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran *ngudi kasampurnan* dilakukan dengan menelusuri kebersatuan yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang. Penelusuran kebersatuan ini dilakukan dengan menggali rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasaana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

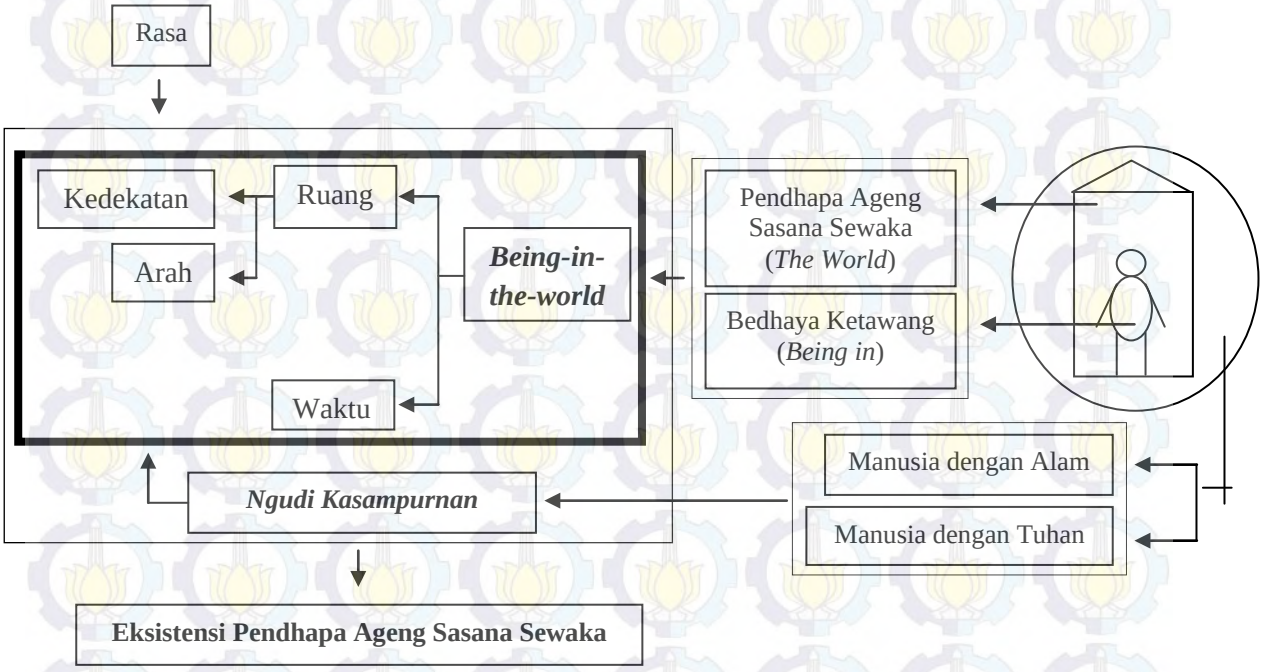


Diagram 4.2: Pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan* dalam penelusuran Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan pemaparan yang telah dijabarkan, maka untuk meneliti eksistensi bangunan dilakukan dengan menelusuri hubungan bangunan dengan pengguna bangunan. Salah satu caranya dilakukan dengan meneliti eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Oleh karena itu penelitian ini merupakan penelitian eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan para penari Bedhaya Ketawang.

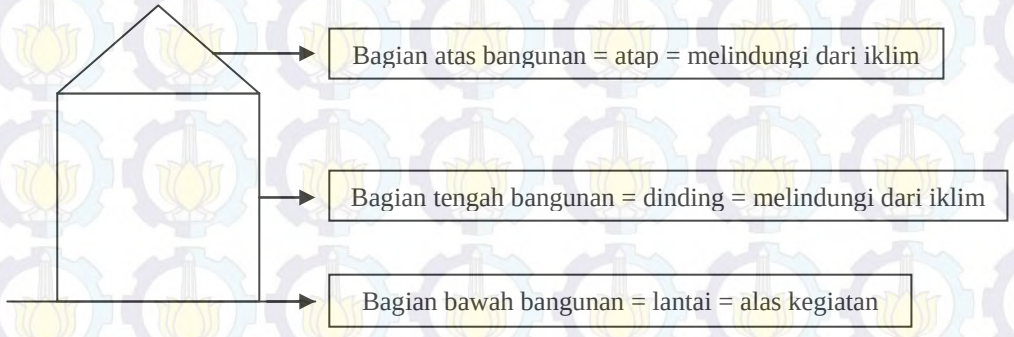
Untuk membaca hubungan tersebut dilakukan dengan menelusuri pemahaman eksistensi. Pemahaman eksistensi ini dilakukan dalam dua tahapan. Tahap pertama melalui pemahaman eksistensi *being-in-the-world* dan tahap kedua melalui pemahaman eksistensi *ngudi kasampurnan*. Pada tahapan pertama dilakukan dengan meneliti ruang dan waktu yang terjalin dalam hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan penari Bedhaya Ketawang. Untuk membaca ruang dilakukan melalui pemahaman kedekatan dan arah yang terjalin antara bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan penari Bedhaya Ketawang. Sedangkan pada tahapan kedua dilakukan dengan meneliti hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan penari Bedhaya Ketawang terhadap alam (dunia), dan meneliti hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan penari Bedhaya Ketawang terhadap Tuhan. Untuk membaca hubungan tersebut dilakukan dengan menggunakan rasa yang dirasakan para penari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ketika para penari sedang menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan tersebut.

4.2 Arsitektur dalam Hubungannya dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Pada pemahaman arsitektur, bangunan merupakan salah satu bagian dari arsitektur. Untuk memahami bagunan, salah satu cara dilakukan dengan memahami lebih dalam pemahaman mengenai bangunan.

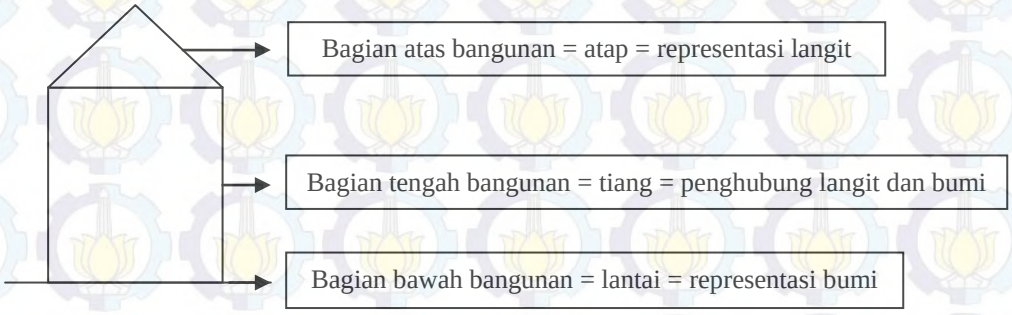
Bagi Thomas Thiis-Evensen, bangunan terdiri atas tiga bagian, yakni bagian atas, tengah, dan bawah. Bagian atas bangunan merupakan atap, bagian tengah merupakan dinding, dan bagian bawah merupakan lantai (Thiis-Evensen, 1987: hlm. 17). Dalam arsitektur Jawa, bagian atas merupakan atap, bagian tengah merupakan tiang, dan bagian bawah merupakan lantai (Santoso, 2008: hlm. 195). Ini menunjukkan pemikiran non-Jawa maupun Jawa, secara struktural bangunan terbagi tiga bagian, yakni bagian atas bangunan (atap), bagian tengah bangunan (dinding/tiang), dan bagian bawah bangunan (lantai).

Bagian-bagian pada bangunan yakni atap, dinding, dan lantai memiliki fungsi yang berbeda. Atap merupakan penutup atas bangunan yang berfungsi untuk melindungi bangunan dari faktor hujan dan panas. Hal ini semisal sebuah bangunan yang berada di wilayah iklim tropis memiliki atap yang berfungsi untuk melindungi bangunan dari panas matahari, dan hujan. Dinding merupakan penutup bangunan yang berada di tengah bangunan. Dinding terbagi dua yakni dinding luar dan dinding dalam (Sutanto; Surya: 2000: hlm. 18). Dinding luar bangunan merupakan penutup tengah bangunan yang berinteraksi langsung dengan alam terbuka, sehingga dinding ini berfungsi untuk melindungi bangunan dari iklim dan serangan binatang buas. Sedangkan dinding dalam merupakan penutup bangunan yang berada di dalam bangunan yang berfungsi untuk membagi ruangan-ruangan yang ada di dalamnya. Lantai merupakan penutup bangunan yang berada di bagian bawah. Lantai berfungsi sebagai alas kegiatan di dalam bangunan (Sutanto; Surya: 2000: hlm.19).



Gambar 4.1: Bagian-bagian bangunan menurut pandangan umum dalam ilmu arsitektur

Dalam pemahaman arsitektur Jawa, penelusuran fungsi atap, tiang, dan lantai terlihat dari pemahaman makna rumah dalam budaya Jawa, yakni *omah*. Revianto Santosa (1997: hlm. 1) mengungkapkan, dari puisi yang diutarakan oleh Darmanto-Jatman, rumah itu *omah* yang mengandung dua makna yakni *o* dan *mah*. Makna *o* dalam *omah* merupakan langit, dan *mah* mengandung arti menghadap ke atas atau dapat juga dipahami sebagai bumi (tanah). Pemahaman tersebut mengungkapkan bahwa rumah terdiri atas langit dan bumi, sehingga untuk merepresentasikan keberadaan tersebut pada rumah Jawa dibuat elemen bangunan yang berfungsi sebagai representasi langit dan bumi, maka muncullah atap dan lantai. Atap merupakan bagian atas bangunan sehingga atap berfungsi sebagai representasi dari langit. Ini karena langit berada di bagian atas dunia. Sedangkan lantai merupakan bagian bawah bangunan sehingga lantai berfungsi sebagai representasi dari bumi (tanah). Ini karena bumi (tanah) berada di bagian permukaan dasar dunia. Namun untuk menghubungkan langit dan bumi dibutuhkan keterlibatan alam sekitar yang berada di antara langit dan bumi. Oleh karena itu muncullah tiang yang berfungsi untuk menyatukan langit dan bumi.



Gambar 4.2: Bagian-bagian bangunan menurut pemahaman arsitektur Jawa

Pemaparan pemahaman umum dan pemahaman budaya Jawa terkait atap, dinding atau tiang, dan lantai melihat elemen bangunan dari sudut pandang yang berbeda. Dalam pemahaman arsitektur secara umum diketahui atap, dinding, dan lantai merupakan elemen fisik bangunan. Dalam pemahaman arsitektur Jawa, atap, tiang, dan lantai tidak dipahami sebagai bentuk wujud fisik bangunan, namun sebagai elemen bangunan yang memiliki hubungan yang erat antara bangunan dengan langit, bangunan dengan alam sekitar, dan bangunan dengan

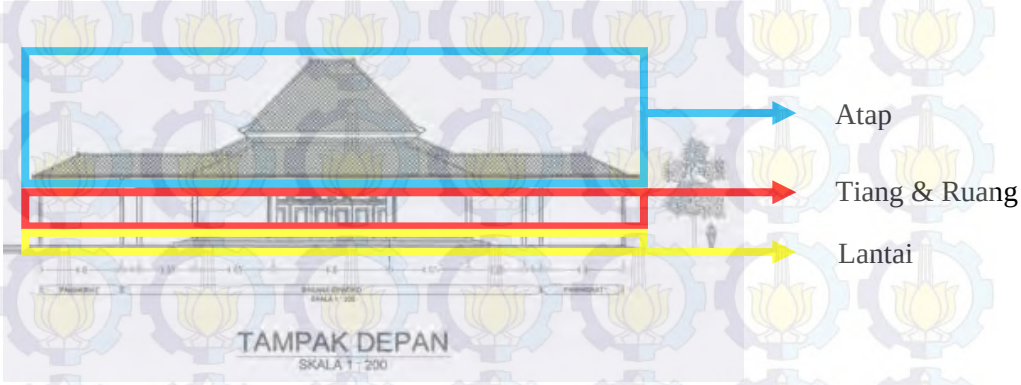
bumi (tanah). Kedua pemahaman tersebut membuka cara pemikiran peneliti untuk melihat elemen bangunan tidak hanya sekadar fisik bangunan, namun juga menghubungkannya dengan alam semesta.

Berdasarkan dua pemahaman tersebut, penelitian ini meneliti elemen bangunan (atap, tiang, dan lantai) sebagai elemen fisik bangunan dan meneliti elemen bangunan (atap, tiang, dan lantai) terhadap alam semesta. Selain kehadiran atap, tiang, dan lantai secara struktural, pada rumah tradisional Jawa, bagian tengah dipahami tidak hanya secara struktural namun juga dipahami secara non struktural melalui kegiatan yang terjadi di area tersebut. Hal ini seperti yang diungkapkan Pitana (2001) bahwa bagian tengah bangunan melambangkan kegiatan aktivitas penghuninya. Melalui kegiatan aktivitas menandakan adanya keterlibatan pengguna bangunan dalam menggunakan bangunan (Conway, et al., 1994: hlm. 22). Berdasarkan hubungan bangunan dengan penggunanya maka hubungan ini menunjukkan hadirnya ruang dari hubungan tersebut di mana ruang tersebut merupakan ruang imajiner. Dalam budaya Jawa ruang imajiner dipahami sebagai sebuah keadaan karena adanya kehadiran (Prijotomo, dkk, 2009: hlm. 3). Pemahaman yang diutarakan Prijotomo bila diterapkan dalam konteks hubungan bangunan dan pengguna bangunan maka ruang terbentuk saat pengguna bangunan berada di dalam bangunan. Ini karena pengguna bangunan hadir di dalam bangunan.

Dalam bangunan Jawa, salah satu hubungan bangunan dengan pengguna bangunan yakni pementasan tari di rumah Jawa (Tjahjono, 1989: hlm. 222). Salah satu bentuk pementasan tersebut berupa pementasan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dipentaskan dalam rangka memperingati *tingalan jumenengan dalem* raja (peringatan naik tahta raja). Berdasarkan fenomena ini, penelitian ini meneliti hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Untuk melakukan penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menelusuri bagian atas, tengah, dan bawah dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Bagian atas berupa atap dan bagian bawah berupa lantai. Bagian tengah berupa dinding, namun bangunan

Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak memiliki dinding karena bangunan ini hanya memiliki tiang yang menggantikan dinding sehingga unsur struktural bagian tengahnya berupa tiang. Selain aspek struktural, penelusuran bagian tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka juga dilakukan dengan menelusuri ruang yang terbentuk di bangunan tersebut.



Gambar 4.3: Penelusuran aspek struktural bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (gambar oleh Ditjen Cipta Karya)

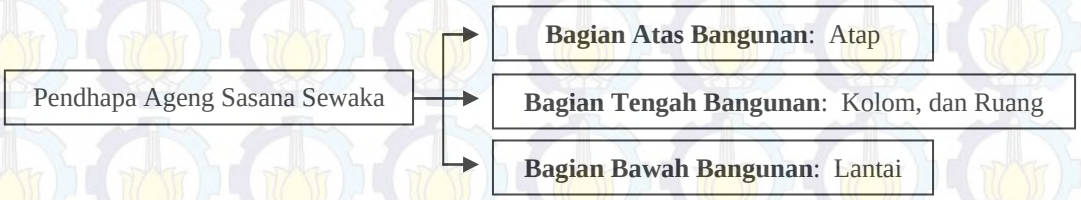


Diagram 4.3: Bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Untuk memahami hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang tidak hanya dilakukan dengan menelusuri aspek strukturalnya saja tetapi juga dilakukan dengan menelusuri aspek non strukturalnya. Hal ini dilakukan melalui pembentukan ruang dari hubungan tersebut. Pada dasarnya bentuk ruang hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang didasarkan pada gerak tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu keterlibatan penari Bedhaya Ketawang merupakan faktor penting untuk meneliti hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan penjabaran tersebut penelitian ini dilakukan dengan menelusuri tanggapan penari Bedhaya Ketawang terhadap aspek-aspek yang dirasakan penari saat berada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini bertujuan menggali perspektif penari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga diketahui eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

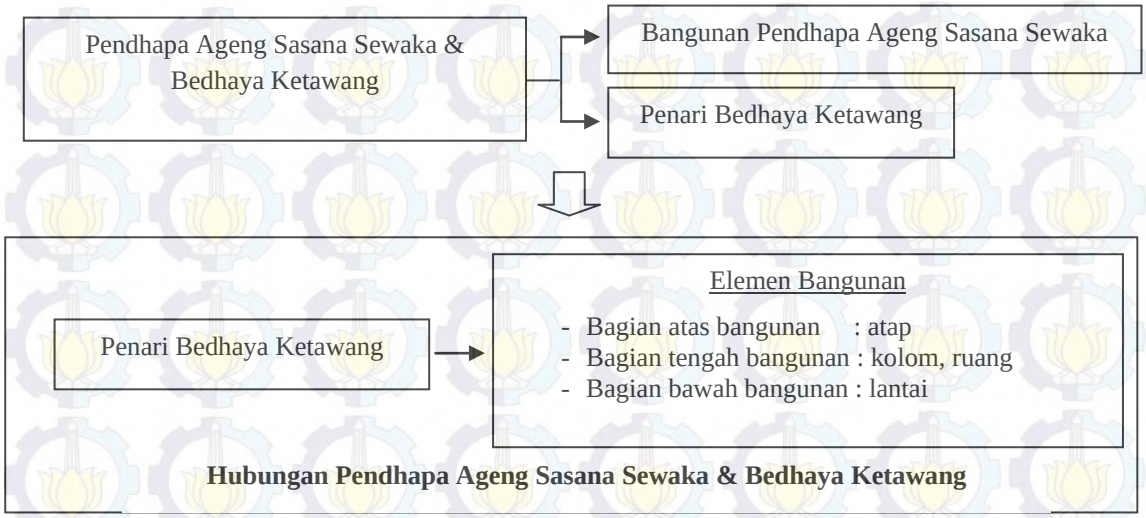


Diagram 4.4: Penelusuran Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang

4.3 Tari dalam Hubungannya dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan pemahaman umum tari, tarian merupakan gerak dan irama yang dilakukan secara tertata untuk menunjukkan maksud yang disampaikannya. Namun dalam pemahaman tari Jawa, tarian tidak hanya sebagai gerak dan irama. Tari Jawa memiliki 3 (tiga) unsur pokok, yakni: *Wiraga* (gerak), *Wirama* (irama), dan *Wirasa* (rasa) (Sedyawati, dkk, 1986: hlm. 198). *Wiraga* adalah pola-pola gerak yang telah tersusun dan dalam pelaksanaannya memiliki aturan-aturan. *Wirama* berkaitan dengan irama gending. *Wirasa* adalah ungkapan rasa gerak yang melekat pada *wiraga* yang sesuai dengan interpretasi penyusun atau penari dan juga penghayat (Maryani, 2007).

Berdasarkan aspek yang ada pada tari, khususnya tari Jawa, penelitian tari Jawa perlu dilakukan dengan menggali unsur *wiraga, wirama,* dan *wirasa*. Pengaplikasian unsur ini dapat diterapkan pada tari Bedhaya Ketawang karena tari Bedhaya Ketawang merupakan tari Jawa yang tidak terlepas dari unsur *wiraga, wirama,* dan *wirasa*. Oleh karena itu, dalam menelusuri hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menganalisis unsur *wiraga, wirama,* dan *wirasa* yang terjalin dari hubungan tersebut.

W*iraga* adalah aspek yang menelusuri gerak yang ada pada tari Bedhaya Ketawang. Gerak ini dipahami sebagai gerak tubuh penari ketika menarikan tarian yang dibawakannya. Dalam melakukan gerak tari, penari melakukan gerak tersebut dalam ruang. Adanya keterlibatan ruang dalam tari diungkapkan beberapa pakar tari bahwa tari adalah gerak-gerak yang diberi bentuk dan ritmis dari badan di dalam ruang (Sedyawati, 1986: hlm. 197). Tarian itu menempati ruang dan waktu (Sachs, 1963). Kedua pemahaman ini mengungkapkan bahwa gerak tari melibatkan ruang dalam kehadirannya. Cara yang dilakukan untuk menelusuri gerak tari dalam ruang melalui komposisi tari. Berdasarkan penelusuran ini aspek *wiraga* dalam tari Bedhaya Ketawang dilakukan dengan meneliti komposisi tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Dalam tari Bedhaya Ketawang, komposisi tari terbagi atas dua, yakni yang dilakukan di luar dan di dalam bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tari yang dilakukan di luar bangunan merupakan komposisi tari awal yang dikenal dengan sebutan *kapang-kapang* yang merupakan gerak berjalan secara perlahan dan berbaris dari para penari Bedhaya Ketawang. Gerak *kapang-kapang* terbagi dua yakni *kapang-kapang awal* dan *kapang-kapang akhir*. *Kapang-kapang awal* merupakan gerak berjalan secara perlahan dan berbaris ketika para penari Bedhaya Ketawang bergerak dari area *parasedya* menuju ke bangunan Pedhapa Ageng Sasana Sewaka. *Kapang-kapang akhir* merupakan gerak berjalan secara perlahan dan berbaris para penari yang dilakukan dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka kembali menuju ke area *parasedya*.

Gerak *kapang-kapang* dimulai dan diakhiri di bangunan atau ruang *parasedya* karena gugus bangunan tersebut berada bersebelahan dengan bangunan *dalem ageng prabasuyasa*. Bangunan *dalem ageng prabasuyasa* merupakan tempat kediaman Raja Kasunanan Surakarta. Bagi masyarakat Jawa, Raja merupakan simbol dari perwakilan Tuhan (Ruspana, 1986). Oleh karena itu, keberadaan raja sangat diagungkan. Keagungan tersebut terjadi di lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat sehingga di lingkungan tersebut titik pusat kawasannya berada di area *dalem ageng prabasuyasa* (Behrend, 1982, dan Priatmodjo, 2004). Didasarkan atas nilai keagungan raja maka tahapan pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang berasal di area *dalem ageng prabasuyasa*. Hal ini diawali dengan area ruang ganti baju para penari Bedhaya Ketawang yang berada di area *dalem ageng prabasuyasa*.

Selain itu di area *dalem ageng prabasuyasa* terdapat ruangan yang disebut *krobongan* yang dikhususkan bagi Dewi Sri dan Dewa Sadana di mana Dewi Sri melambangkan pangan sedangkan Dewa Sadana melambangkan sandang (wawancara dengan Gusti Puger). Adanya simbol dari keberadaan raja, Dewi Sri, dan Dewa Sadana menandakan bahwa budaya Jawa memiliki hubungan dengan ranah spiritual. Spiritualitas merupakan bagian dari kepercayaan masyarakat di lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat sehingga diterapkan juga pada karya-karya budaya yang dihasilkan di lingkungan tersebut. Oleh karena itu, dalam rangkaian pementasan tari Bedhaya Ketawang, para penari berada di *dalem ageng prabasuyasa* sebagai awalan dan akhiran tari Bedhaya Ketawang berada di dalam gugus bangunan *parasedya*.

Sedangkan komposisi tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terbagi lima yakni komposisi *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*. Pergerakan lima komposisi tari Bedhaya Ketawang dilakukan secara terpusat dan linear. Pergerakan terpusat merupakan komposisi tari yang dilakukan secara terpusat dan berada dalam satu ruangan di area saka guru (istilah empat buah kolom utama di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka) yang terlihat saat komposisi *montor mabur, metoni,* dan *telu-telu*. Sedangkan pergerakan yang dilakukan secara linear

merupakan komposisi tari yang dilakukan secara memanjang sehingga membuat para penari terbagi dalam 2 hingga 3 ruangan. Komposisi *jejer wayang* dan *batak moncol* merupakan komposisi yang melakukan pergerakan secara linear.

Gusti Puger menjabarkan bahwa penamaan lima komposisi tersebut merupakan kode rangkaian gerak tari Bedhaya Ketawang yang masing-masing memiliki maksud tertentu. M*ontor mabur* merupakan istilah yang digunakan untuk menandakan komposisi awal tari Bedhaya Ketawang setelah melakukan gerak *kapang-kapang*. Istilah *montor mabur* digunakan bagi para penari yang berarti pesawat terbang. Istilah ini baru ada di masa modern ketika pesawat terbang sudah dikenal di lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta. Komposisi *montor mabur* melambangkan posisi manusia yang sedang terlentang. Ini merupakan bentuk perwujudan manusia dalam memulai kegiatan kesehariannya di awali dengan kesiapan dari peran seluruh bagian tubuh yang ada pada dirinya.

Komposisi berikutnya yakni *metoni* yang merupakan kode bagi para penari Bedhaya Ketawang keluar dari barisan untuk kemudian mengambil posisi berikutnya. Komposisi ini melambangkan sebuah ungkapan bahwa manusia harus ikhlas ketika sudah melakukan suatu kegiatan agar dirinya dapat lanjut ke kegiatan berikutnya.

Komposisi selanjutnya yakni *jejer wayang* yang merupakan komposisi yang memberi kode agar para penari membentuk satu barisan yang berbaris memanjang secara sejajar. Ini menandakan adanya nilai kebersamaan yang terjalin dalam masyarakat Jawa.

Sedangkan komposisi yang juga menerapkan para penari berbaris secara memanjang yakni komposisi *batak moncol.* Komposisi ini merupakan kode bagi penari Bedhaya Ketawang yang berperan sebagai Batak untuk muncul di antara kerumunan para penari Bedhaya Ketawang lainnya. Komposisi ini melambangkan sebuah ungkapan bahwa dalam kebersamaan, manusia harus bisa memiliki nilai diri yang lebih unggul agar manusia menjadi individu yang kuat dalam menghadapi kehidupan.

Komposisi yang terakhir yakni komposisi *telu-telu* yang merupakan komposisi yang memberi kode para penari membentuk tiga barisan berkumpul menjadi satu dalam area saka guru. Komposisi ini menandakan meskipun manusia itu tidak ada yang sama, untuk kesejahteraan hidup bermasyarakat, manusia berkumpul pada satu titik kebersamaan yang sama untuk saling berbagi.

Berdasarkan penjabaran komposisi tari Bedhaya Ketawang, *wiraga* dalam tari Bedhaya Ketawang bukan sekadar gerak yang dilakukan acak. Gerak tari tersebut memiliki arti. Selain *wiraga*, unsur lain dalam tari Jawa yakni *wirama*.

Wirama adalah irama yang ada pada tari Jawa yang dipahami beragam. Bagi Pangeran Suryodiningrat, irama dalam gerak tari merupakan irama gerak yang mengikuti adanya musik yang mengiringi tarian. Namun bagi Hanna (1979: hlm. 29), irama yang dihasilkan dalam tari tidak hanya sekadar irama yang terkait dengan musik yang mengiringi tarian, melainkan pengulangan elemen-elemen yang dilakukan berinterval. Pengulangan elemen-elemen yang dimaksudkan dalam pemikiran yang diungkapkan Hanna sebagai pengulangan dari gerak tari yang dilakukan penari dalam sebuah tarian. Pengulangan gerak tari juga terlihat pada tari Bedhaya Ketawang di mana lima komposisi tari Bedhaya Ketawang tidak dilakukan satu kali namun dilakukan beberapa kali.

Bagi Jazuli (1994: hlm.7), irama ada tiga macam, yaitu irama iringan, irama gerak, dan irama jarak. Irama iringan merupakan pemahaman bagaimana penari peka terhadap lagu (musik) yang mengiringi tarian. Pemahaman ini mengutarakan bahwa dalam suatu tarian, penari harus dapat seirama melakukan gerak tari dengan musik yang mengiringi tarian yang dilakukannya. Misal dalam melakukan tari lambat langkah penari tidak boleh mendahului irama musik yang mengiringi tarian yang dilakukannya, apabila penari mendahului musik iringan tari maka gerak tari dan musik tari tidak memiliki irama yang sama.

Irama gerak merupakan irama yang dihasilkan dengan menggerakkan anggota tubuh dengan tempo yang telah ditentukan. Pemahaman ini mengutarakan irama gerak dihasilkan melalui gerak tari yang selaras dengan ritme gerak yang telah ditentukan. Misalnya dalam melakukan gerak tari yang lambat penari harus dapat selaras dengan tempo gerak hitungan 1-2-3 dalam

tempo yang lambat maka keadaan ini disebut penari selaras irama gerak. Namun bila penari menarikan gerak tari yang lambat dan mengikuti hitungan 1-2-3 dalam tempo yang cepat maka penari tidak mengerti dan memahami gerak tari yang dilakukannya sehingga gerak yang dilakukannya tidak seirama dengan tempo gerak tari.

Sedangkan irama jarak merupakan pengambilan jarak antara anggota tubuh yang digerakkan sesuai dengan tata aturan yang ditetapkan pada suatu tarian tertentu. Pemahaman ini mengutarakan bahwa dalam melakukan gerak tari, jarak antar anggota tubuh yang melakukan gerak tari harus dapat sesuai dengan peraturan yang telah ditentukan karena jarak yang terbentuk menghasilkan gerak tari yang benar atau gerak tari yang tidak benar. Misal dalam melakukan tarian, gerak tangan yang digerakkan seharusnya terbentang luas namun yang dilakukan justru gerak tangan yang tidak terbentang luas sehingga bukaan gerak tangan tersebut tidak sesuai dengan peraturan yang telah ditentukan.

Berdasarkan beragam pemahaman irama, irama (*wirama*) dalam tari tidak hanya didasarkan pada keseiramaan antara gerak tari dengan musik yang mengiringinya namun irama dapat ditelusuri melalui irama pengulangan gerak tari, irama gerak, dan irama jarak.

Pada penelitian Bedhaya Ketawang dalam Pendhapa Ageng Sasana Sewaka irama yang diteliti bukanlah irama yang melibatkan irama musik. Ini dikarenakan adanya keterbatasan izin yang diperoleh peneliti untuk mengkaitkan penelitian ini dengan musik yang mengiringi tari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu irama yang ditelusuri merupakan irama gerak dan irama jarak yang terjalin dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Kedua bentuk irama yang dilakukan pada penelitian ini berbeda dengan pemahaman yang diutarakan Hanna dan Jazuli. Pada pemahaman Hanna dan Jazuli, irama yang diutarakan hanya meliputi irama yang terbentuk dari gerak tari yang dilakukan dalam suatu tarian, sedangkan pada penelitian ini irama gerak dan irama jarak yang diteliti merupakan irama yang terbentuk dari hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang.

Penelitian irama gerak dilakukan dengan meneliti tanggapan para responden, yakni para penari Bedhaya Ketawang dan Mpu Tari, berupa pengeksplorasian gerak tari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sedangkan penelitian irama jarak dilakukan dengan meneliti tanggapan para responden berupa jarak yang dirasakan penari dari hubungan gerak tari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Untuk menelusuri irama gerak dan irama jarak dilakukan dengan menelusuri rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan *wirama* pada penelitian ini memiliki keterkaitan dengan *wirasa*.

Untuk menelusuri *wirasa* penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menelusuri pemahaman rasa khususnya rasa yang ada dalam budaya Jawa. Rasa dalam budaya Jawa terbagi pada beberapa tingkatan yakni *rasa pangrasa* (rasa yang timbul dari jasmani yang dimiliki responden), *rasa rumangsa* (rasa yang tidak hanya timbul dari jasmani saja namun rasa yang timbul dari kesadaran diri terhadap tindakan yang dilakukannya), *rasa sejati* (rasa yang masih mengenal rasa yang merasakan, dan rasa yang dirasakan), dan *rasa sejatining rasa* (rasa yang berarti hidup itu sendiri yang abadi) (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36).

Berdasarkan pemahaman itu, penelusuran *wirasa* pada tari Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menelusuri *rasa pangrasa*, *rasa rumangsa*, *rasa sejati*, dan *rasa sejatining rasa* dari tanggapan penari Bedhaya Ketawang terhadap rasa yang hadir saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini dilakukan untuk menelusuri eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan penelitian mengenai pemaparan *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa* diketahui bahwa unsur fisik (*wiraga*) tari Bedhaya Ketawang berupa komposisi tari Bedhaya Ketawang. Irama (*wirama*) yang digunakan untuk meneliti *wiraga* tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berupa penelitian irama gerak dan irama jarak dari gerak tari Bedhaya Ketawang yang

digerakkan di bangunan tersebut. Untuk mengetahui *wiraga* dan *wirama* dilakukan dengan meneliti rasa yang dirasakan responden, yakni penari Bedhaya Ketawang dan Mpu Tari, ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan bahwa rasa merupakan kunci utama dalam penelusuran unsur-unsur pada hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang.

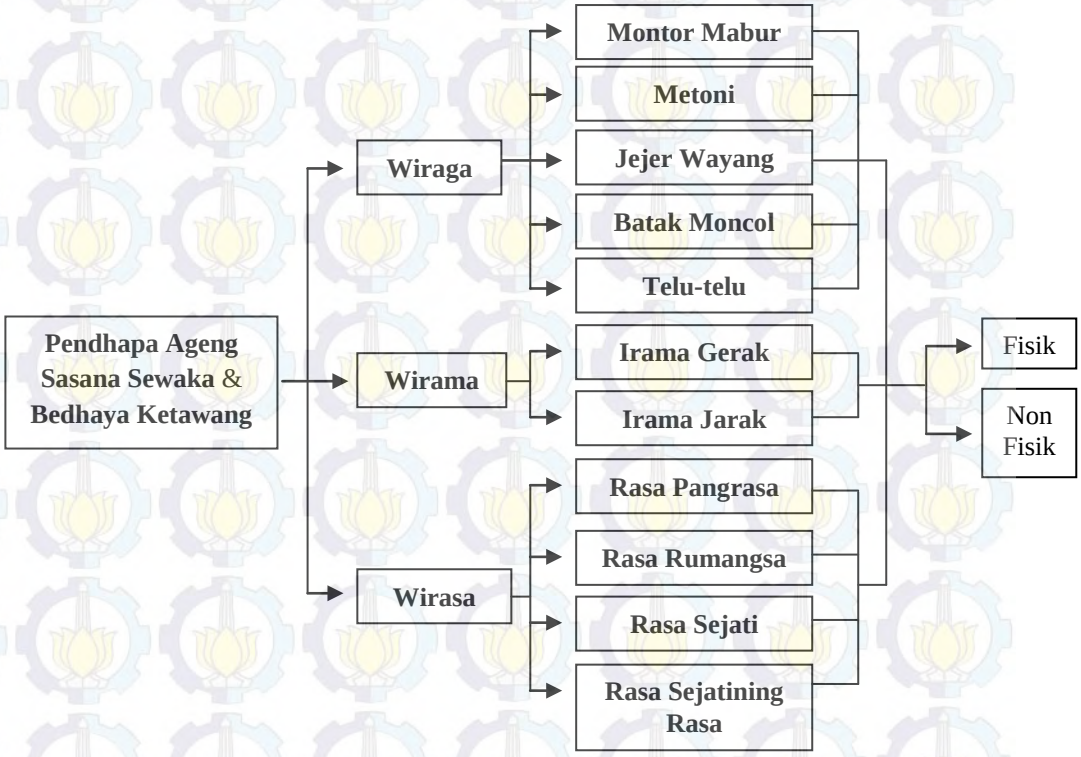


Diagram 4.5: *Wiraga, wirama,* dan *wirasa* dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Diagram 4.5 menjelaskan aspek-aspek yang diteliti untuk meneliti *wiraga, wirama,* dan *wirasa* yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelitian *wiraga* dilakukan melalui lima komposisi tari Bedhaya Ketawang yakni *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*. Aspek ini dibutuhkan karena komposisi tari merupakan bentuk fisik tari yang terlihat dengan jelas secara kasat mata. Komposisi tari ini merupakan gerak tari yang dilakukan dalam suatu area yang disusun secara tertata. Penelitian *wirama* dilakukan dengan menelusuri irama gerak dan irama jarak dari gerak tari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan

Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sedangkan rasa (*wirasa*) dilakukan dengan menelusuri *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa.* Keempat macam rasa ini pada dasarnya terbagi dua yakni rasa yang masih menjelaskan adanya unsur fisik yang terlibat dan rasa yang merasakan adanya unsur non-fisik yang terlibat. Rasa yang tergolong pada rasa yang melibatkan unsur fisik terlihat pada *rasa pangrasa*, dan *rasa rumangsa*. Sedangkan *rasa sejati*, dan *rasa sejatining rasa* melibatkan unsur non-fisik. Berdasarkan penjabaran tersebut maka dalam penelitian tari tidak hanya melibatkan unsur fisik tari namun juga melibatkan unsur non-fisik yang hadir dalam tari Bedhaya Ketawang.

4.4 Fenomenologi dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Penelitian ini berawal dari fenomena hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu penelitian ini menelusuri fenomena hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang. Penelitian yang menelusuri fenomena merupakan penelitian fenomenologi untuk itu penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dilakukan melalui pemahaman fenomenologi. Bagi Heidegger, fenomenologi bukanlah penelitian untuk mempelajari fenomena, melainkan cara untuk meneliti eksistensi (Heidegger, 1962: hlm. 50).

Selain untuk mempelajari fenomena dan eksistensi, penelitian fenomenologi dipahami juga sebagai penelitian yang didasarkan pada pengalaman manusia (Groat, Linda, dan Wang, David, 2002: hlm. 186). Untuk memahami pengalaman manusia yang terlibat dalam penelitian maka peneliti harus melihat segalanya dari pandangan orang yang terlibat dalam situasi yang menjadi sasaran studinya (Sutopo, H.B, 2006: hlm. 27). Berdasarkan pemaparan tersebut untuk menelusuri hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menanyakan langsung kepada pihak-pihak yang terlibat dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang.

Hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang melibatkan banyak pihak. Pihak-pihak tersebut yakni raja, kerabat raja, penari Bedhaya Ketawang, dua dayang-dayang yang merapikan pakaian dan melap keringat penari Bedhaya Ketawang ketika sedang menarikan tari Bedhaya Ketawang, pemain musik, dayang-dayang yang membakar sesajen selama tari Bedhaya Ketawang ditarikan, pembawa benda pusaka raja yang dikenal dengan ampil, dan penonton.

Dari beragam pihak yang terlibat, penelitian ini memilih penari Bedhaya Ketawang sebagai responden. Ini karena penari Bedhaya Ketawang merupakan pihak yang selalu hadir saat latihan (*anggara kasih*), latihan sebelum gladi bersih (*ajar-ajaran*), gladi bersih (*kirab*), dan hari pementasan (*tingalan jumenengan dalem*). Selain itu, penari Bedhaya Ketawang merupakan satu-satunya pihak yang menggunakan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di waktu-waktu tertentu.

Para penari yang dipilih adalah penari tari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dan tahun 2013. Dipilihnya dua fase tersebut berdasarkan suasana pelaksanaan pementasan tari Bedhaya Ketawang tahun 2012 berbeda dengan suasana pelaksanaan pementasan tari Bedhaya Ketawang tahun 2013. Perbedaan ini didasarkan kehadiran raja saat pementasan tari Bedhaya Ketawang. Pada tahun 2012 raja hadir menyaksikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *Tingalan Jumenengan Dalem* raja (peringatan kenaikan tahta Raja), sedangkan pada tahun 2013 raja tidak hadir menyaksikan tari Bedhaya Ketawang yang di pentaskan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *tingalan jumenengan dalem* raja.

Melalui dua fase pelaksanaan pementasan yang berbeda memberi keuntungan untuk mengetahui apakah ada perbedaan signifikan yang dirasakan responden dengan hadir atau tidak hadirnya raja untuk menggali eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Selain itu dipilihnya dua fase pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan jumenengan dalem* raja untuk memperkuat objektivitas pengalaman penari Bedhaya Ketawang terhadap pengalaman mereka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Selain keterlibatan penari Bedhaya Ketawang, penelitian ini juga menelusuri pengalaman Mpu (guru) tari Bedhaya Ketawang. Dipilihnya Mpu tari karena Mpu tari memiliki kemampuan untuk menjelaskan tari Bedhaya Ketawang. Kemampuan yang dimilikinya berdasarkan pengalaman tari Bedhaya Ketawang yang pernah ditarikannya dan pengetahuan Mpu tari selama mengajarkan tari Bedhaya Ketawang. Atas kesetiaannya melibatkan diri di kegiatan tari Bedhaya Ketawang, Mpu tari mendapatkan gelar kebangsawaan dari raja sebagai lurah tarian Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. Tidak semua guru tari Keraton Kasunanan mendapatkan gelar kehormatan ini, oleh karena itu dirinya berhak untuk menyandang sebagai Mpu tari Keraton Kasunanan khususnya bagi tari Bedhaya Ketawang.

Gambar 4.4: Peneliti bersama Mpu tari dan penari Bedhaya Ketawang 04 Juni 2013 di Kraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat (Dokumentasi Pribadi)

Pada gambar 4.2 terlihat peneliti berpose bersama Mpu tari dan para penari Bedhaya Ketawang saat pementasan *tingalan ndalem jumenengan* tanggal 04 Juni 2013. Selama penelitian, peneliti beberapa kali terjun ke lapangan untuk mengamatai hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang. Pengamatan peneliti dilakukan saat latihan Bedhaya Ketawang yakni hari *anggara kasih* (gambar 4.3), saat *ajar-ajaran* (gambar 4.4), dan saat *kirab* (gambar 4.5), dan ketika pementasan saat *tingalan jumenengan dalem*. Latihan saat hari *anggara kasih* merupakan latihan yang dilakukan setiap hari Selasa

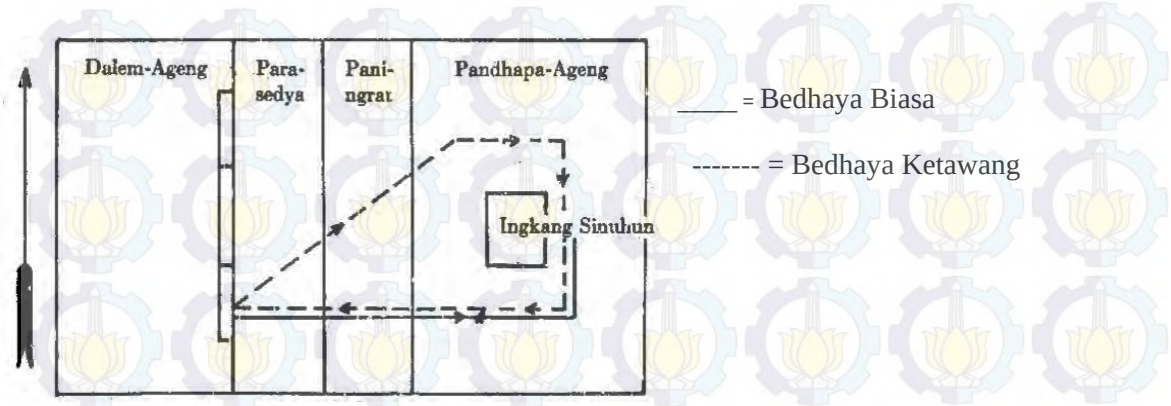
Kliwon, latihan saat *ajar-ajaran* merupakan latihan yang dilakukan selama enam hari berturut-turut sebelum *tingalan jumenengan dalem* tiba, dan saat *kirab* (yang orang umum biasa sebut saat *kirab* sebagai hari gladi bersih) merupakan latihan yang dilakukan dua hari sebelum *tingalan jumenengan dalem* tiba. Beragam pengamatan dilakukan untuk mengetahui dan merasakan suasana hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang.

Gambar 4.5: Suasana tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *anggara kasih* (Dokumentasi Pribadi)

Gambar 4.6:
Suasana tari Bedhaya Ketawang
di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
saat *ajar-ajaran* (Dokumentasi Pribadi)

Gambar 4.7:
Suasana tari Bedhaya Ketawang
di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
saat *kirab* (Dokumentasi Pribadi)

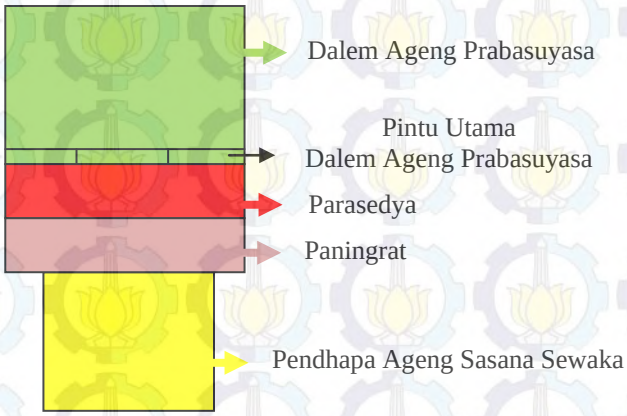
Untuk menelusuri hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang, penelitian dilakukan dengan menelusuri tahapan tari Bedhaya Ketawang. Tari Bedhaya Ketawang diawali dengan gerak jalan perlahan para penari dari *dalem ageng prabasuyasa* menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Gerak jalan perlahan ini dikenal dengan *kapang-kapang*.



Gambar 4.8: Pola Masuk dan Keluar *Kapang-Kapang* Tari Bedhaya di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (Hadiwidjojo, 1978: hlm. 42)

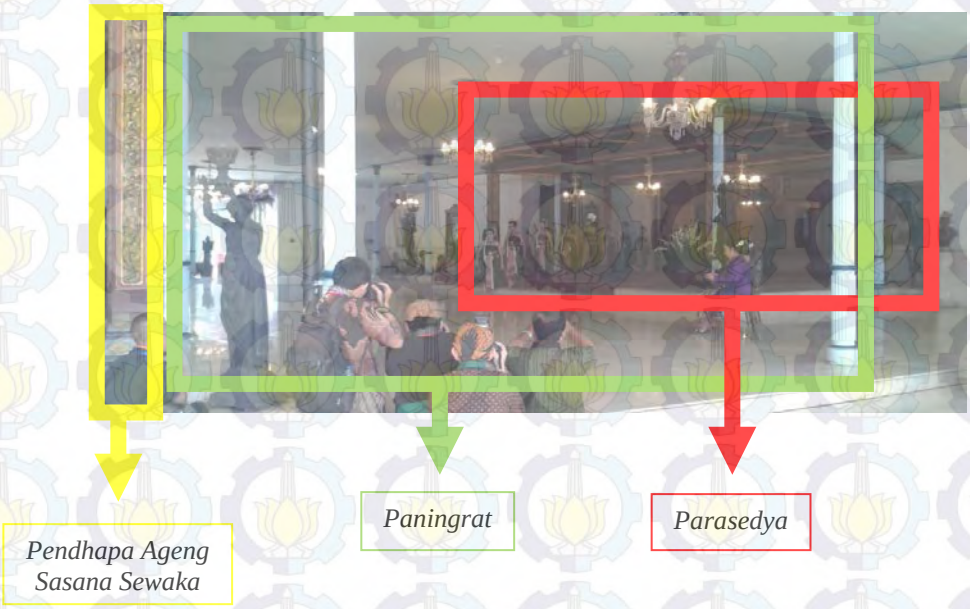
Gambar 4.8 menjelaskan bangunan yang dilewati para penari dimulai dari pintu utama yang ada di *dalem ageng prabasuyasa*, lanjut ke *parasedya*, lanjut ke *paningrat*, dan terakhir ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menunjukkan bahwa hubungan ini melewati beberapa gugus bangunan di Kraton Kasunanan Surakarta. Berdasarkan penelusuran ini, selain menelusuri tanggapan penari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, penelitian juga menelusuri tanggapan penari terhadap gugus bangunan yang dilewatinya yakni *parasedya* dan *paningrat*.

Diagram 4.6: Gugus bangunan yang diteliti dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang



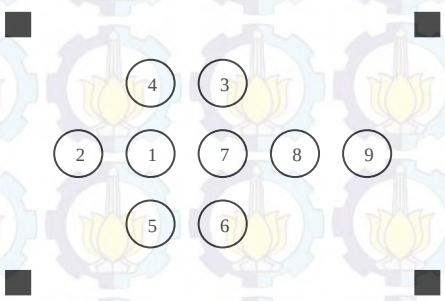
Gambar 4.9: Gugus bangunan yang terlibat dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang

Gerak tari yang dilakukan di *parasedya* dan *paningrat* adalah gerak *kapang-kapang*. Oleh karena itu penelusuran yang dilakukan menelusuri sikap penari di *parasedya* dan *paningrat* saat melakukan *kapang-kapang*.

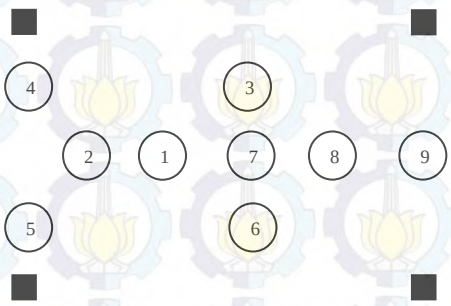


Gambar 4.10: Lokasi *parasedya*, *paningrat*, dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (Dokumentasi Pribadi)

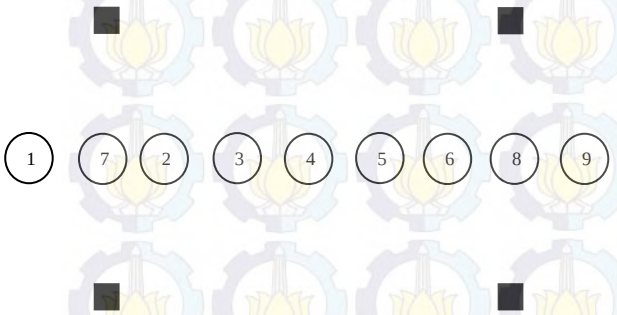
Langkah selanjutnya yang dilakukan dalam menelusuri Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menelusuri komposisi tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tari Bedhaya Ketawang memiliki 5 komposisi tari yakni *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*.



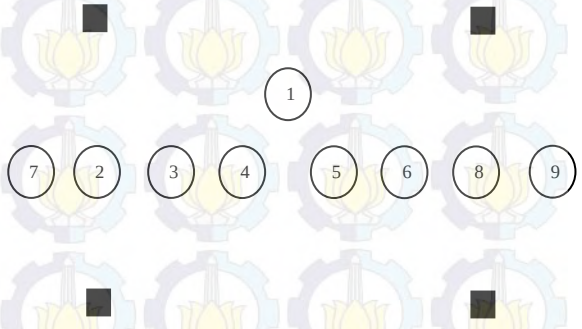
Gambar 4.11 : Komposisi *Montor Mabur*



Gambar 4.12: Komposisi *Metoni*



Gambar 4.13: Komposisi *Jejer Wayang*



Gambar 4.14: Komposisi 8 berjejer, 1 di depan (*Batak Moncol*)

Keterangan

1. *Batak*
2. *Endhel Ajeg*
3. *Endhel Weton*
4. *Apit Ngarep*
5. *Apit Mburi*
6. *Apit Meneng*
7. *Gulu*
8. *Dhadha*
9. *Boncit*

Saka Guru Pendhapa
Ageng Kraton Kasunanan
Surakarta

Gambar 4.15 : Komposisi *Telu-telu*

Gambar 4.11 sampai dengan gambar 4.15 merupakan gambar rangkaian komposisi tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Komposisi-komposisi ini yang dijadikan patokan para penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu untuk menelusuri hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang dapat dilakukan dengan menelusuri pergerakan komposi tari yang dilakukan para penari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Diagram 4.7: Pemahaman eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Diagram 4.7 menjelaskan pencarian eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menghubungkan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang yang didasarkan pada pemikiran *being-in-the-world*. Penggalian konsep *being-in-the-world* dilakukan dengan menelusuri kedudukan tari Bedhaya Ketawang di dalam bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

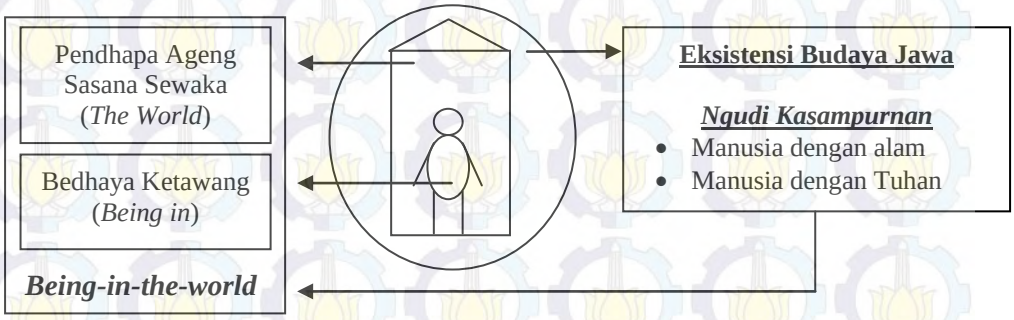


Diagram 4.8: Penelusuran pemahaman eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dalam budaya Jawa dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka & Bedhaya Ketawang

Diagram 4.8 menunjukkan penelusuran hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang tidak hanya dilakukan melalui pemikiran *being-in-the-world* namun juga memperhatikan pemahaman eksistensi yang ada di budaya Jawa yang dikenal dengan *ngudi kasampurnan*. Penelusuran ini dilakukan dengan melihat hubungan manusia dan alam, serta hubungan manusia

dengan Tuhan. Dalam penelitian ini maka pemahaman ngudi kasampurnan merupakan penelitian yang meneliti hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang terhadap alam, dan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang terhadap Tuhan. Hubungan tersebut tentunya masih didasarkan pada pengalaman para responden yang menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan pemaparan diagram 4.7 dan diagram 4.8 maka untuk mendukung penelitian ini dilakukan dengan mengaplikasikan pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Tahap awal yang dilakukan yakni mengaplikasikan pemahaman *being-in-the-world* pada penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Pengaplikasian ini dilakukan dengan menghubungkan komposisi tari Bedhaya Ketawang dengan elemen-elemen bangunan yang dilalui para penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Komposisi tari yang diteliti berupa *kapang-kapang awal, montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol, telu-telu,* dan *kapang-kapang akhir* yang dihubungkan dengan elemen bangunan berupa atap, kolom, lantai, dan ornamen. Pemilihan hubungan ini dilakukan karena komposisi tari Bedhaya Ketawang dan elemen bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan aspek fisik (*wiraga*) yang dapat terlihat keberadaannya.

Langkah berikutnya yakni menelusuri aspek fisik tersebut dengan meneliti irama gerak dan irama jarak yang terjalin antara bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Penelusuran kedua bentuk irama tersebut ditujukan untuk meneliti bentuk kedekatan (*deseverance*) dan arah (*directionality*) yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Hal ini dilakukan sebagai bagian untuk meneliti pemahaman *being-in-the-world* yang diterapkan pada penelitian ini. Penelitian kedekatan dan arah dilakukan untuk menelusuri pemahaman ruang (*space*) yang hadir dari jalinan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Setelah mengetahui bentuk ruang maka langkah selanjutnya yakni menghubungkan ruang dengan waktu yang teraplikasikan di hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Penelusuran ruang dan waktu dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan untuk menggali eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Namun penggalian tersebut belum lengkap karena masih terbatas bentuk fisik yang terjangkau panca indera para responden. Umumnya karya budaya Jawa tidak hanya sebatas bentuk fisiknya saja, karya tersebut juga hadir dalam hal non-fisik. Hal ini didasarkan pemahaman eksistensi, yakni *ngudi kasampurnan,* mengungkapkan bahwa manusia terhubung dengan alam, dan manusia terhubung dengan Tuhan. Hubungan manusia dengan alam terlihat secara perwujudan fisik namun hubungan manusia dengan Tuhan tidak terlihat secara perwujudan fisik karena wujud Tuhan tidak dapat dijangkau panca indera melainkan melalui batiniah. Karena itulah dalam budaya Jawa ada pemikiran bahwa manusia itu terdiri atas unsur lahiriah dan batiniah *(Magnis-Suseno, 1993).*

Setelah meneliti pemahaman *being-in-the-world*, langkah selanjutnya yakni meneliti pemahaman *ngudi kasampurnan* yang diaplikasikan di penelitian ini. Langkah ini dilakukan dengan meneliti hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dengan alam, dan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dengan Tuhan. Untuk membaca hubungan tersebut dilakukan dengan menelusuri tanggapan rasa yang dirasakan para responden, yakni para penari Bedhaya Ketawang, terhadap tari Bedhaya Ketawang yang ditarikan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam budaya Jawa, rasa terbagi empat yakni *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa*. Pada dasarnya keempat rasa tersebut terbagi dua yakni rasa lahiriah (berupa *rasa pangrasa,* dan *rasa rumangsa*), dan rasa batiniah (berupa *rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa*). Oleh karena itu *wirasa* dibutuhkan dalam penelitian ini. Penjabaran langkah-langkah yang digunakan pada penelitian ini seperti terlihat pada diagram 4.9.

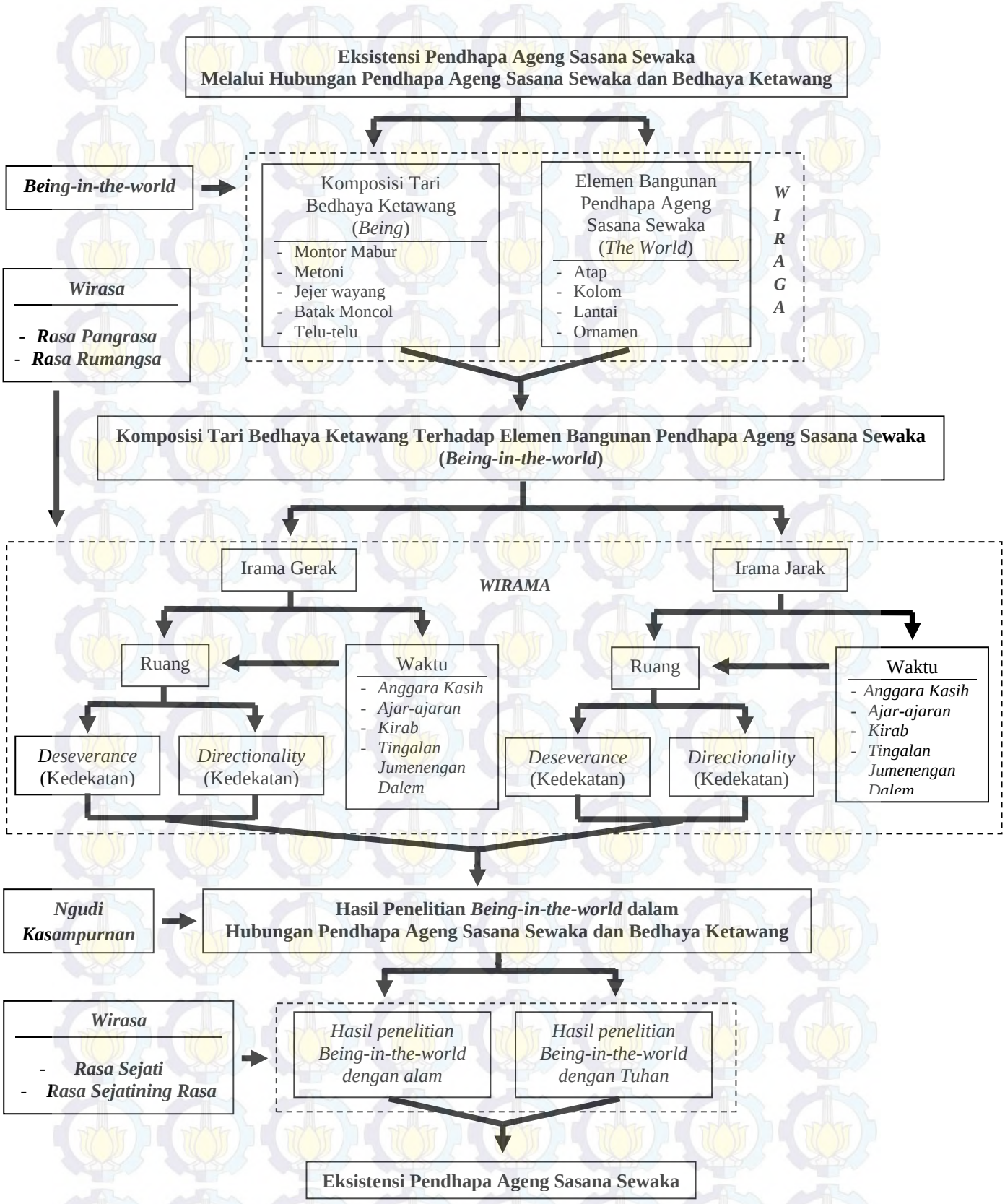


Diagram 4.9: Pengalaman responden (penari dan Mpu Tari) dalam menelusuri eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

4.5 Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Diungkapkan sebelumnya bahwa penelitian ini meneliti eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelitian ini dilakukan dengan menelusuri tanggapan penari Bedhaya Ketawang saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan penari Bedhaya Ketawang memiliki peran pada penelitian ini. Peran mereka ditelusuri dengan mengetahui pengalaman penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat latihan tari dan pementasan tari Bedhaya Ketawang yang diadakan di hari *anggara kasih, ajar-ajaran, kirab,* dan *tingalan jumenengan dalem*.

Untuk mengetahui tanggapan pengalaman penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menelusuri rasa yang dirasakan penari terhadap hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang. Dalam budaya Jawa, penelitian yang melibatkan rasa dilakukan dengan menggali empat rasa pada diri individu. Empat rasa tersebut yakni *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa.*

Penelusuran *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa* dikaitkan dengan kegiatan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penggalian empat rasa tersebut melibatkan bentuk fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan bentuk tari Bedhaya Ketawang. Bentuk fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang terlibat dalam penelusuran empat rasa yang dialami para penari yakni bagian atas bangunan, bagian tengah bangunan, dan bagian bawah bangunan. Sedangkan bentuk tari Bedhaya Ketawang yang terlibat dalam penelusuran empat rasa yang dialami para penari yakni rangkaian gerak tari (komposisi tari) Bedhaya Ketawang yang terdiri atas *kapang-kapang, montor mabur*, *metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu.*

Berdasarkan pemaparan tersebut, ketika menelusuri pengalaman penari Bedhaya Ketawang menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ada beberapa hal yang harus diperhatikan. Penelusuran tersebut dilakukan dengan mengelompokkan hal-hal yang berhubungan dengan bentuk fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan bentuk tari Bedhaya Ketawang. Tahap awal dari hubungan tersebut dilakukan dengan meneliti bagian atas bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang. Hal ini dijabarkan sebagai berikut:

- Meneliti hubungan bagian atas bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *montor mabur*
- Meneliti hubungan bagian atas bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *metoni*
- Meneliti hubungan bagian atas bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *jejer wayang*
- Meneliti hubungan bagian atas bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *batak moncol*
- Meneliti hubungan bagian atas bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *telu-telu*

Tahapan berikutnya yakni meneliti bagian tengah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang. Hal ini dijabarkan sebagai berikut:

- Meneliti hubungan bagian tengah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *montor mabur*
- Meneliti hubungan bagian tengah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *metoni*
- Meneliti hubungan bagian tengah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *jejer wayang*
- Meneliti hubungan bagian tengah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *batak moncol*
- Meneliti hubungan bagian tengah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *telu-telu*

Tahapan akhir yakni meneliti bagian bawah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang. Hal ini dijabarkan sebagai berikut:

- Meneliti hubungan bagian bawah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *montor mabur*
- Meneliti hubungan bagian bawah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *metoni*
- Meneliti hubungan bagian bawah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *jejer wayang*
- Meneliti hubungan bagian bawah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *batak moncol*
- Meneliti hubungan bagian bawah bangunan yang dirasakan para responden ketika melakukan komposisi *telu-telu*

Untuk menjelaskan tiga tahapan tersebut dilakukan bertahap dengan menelusuri empat rasa dalam hubungan ini dimulai dari *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa*. Hal ini dilakukan untuk melihat pengungkapan secara fisik maupun secara non-fisik hubungan fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan komposisi tari Bedhaya Ketawang.

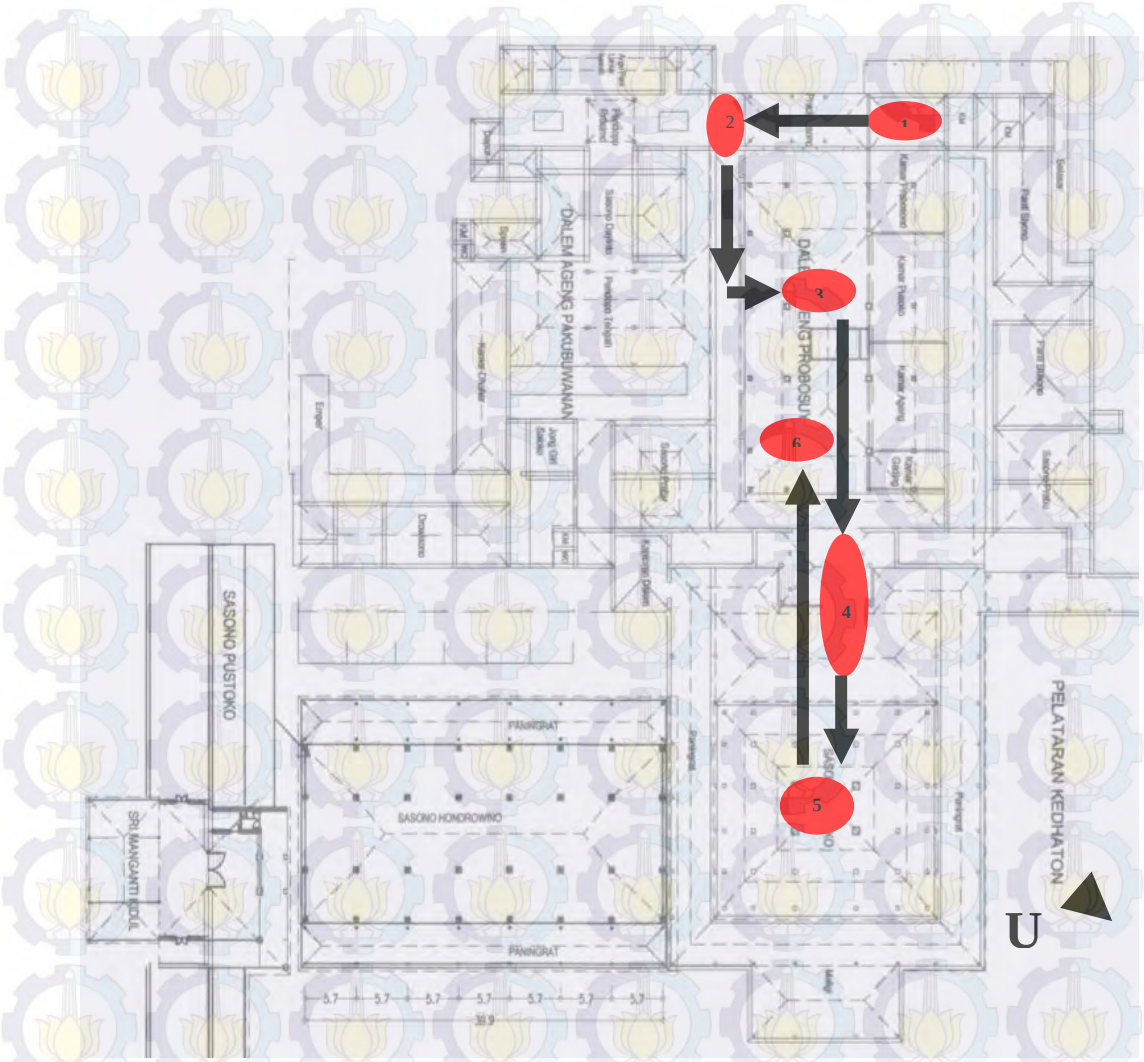
Untuk mendukung penelitian ini, penggalian informasi dilakukan dengan mewawancarai Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013. Mpu tari yang diwawancarai merupakan pelatih tarian Keraton Kasunanan Surakarta yang memiliki nama KMAT Prabawati Arumingtyas yang dipercaya pihak kraton melatih tari sakral kraton khususnya tari Bedhaya Ketawang. Selain itu, informasi juga dilakukan dengan mewawancarai KGPH Puger atau akrab disapa Gusti Puger yang merupakan anak dari Raja Pakubuwana XII. Beliau berkali-kali menyaksikan tari Bedhaya Ketawang di Keraton Kasunanan, dan menjabat sebagai kepala perpustakaan Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. Atas dasar itulah Gusti Puger dipilih untuk menjadi narasumber untuk mengetahui lebih dalam pengetahuan menyangkut budaya di lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta, khususnya terkait bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang.

4.5.1 *Rasa Pangrasa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Dalam budaya Jawa, *rasa pangrasa* merupakan rasa yang hadir karena adanya respon panca indera manusia terhadap lingkungan sekitarnya (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36). Berdasarkan pemahaman tersebut maka penelusuran *rasa pangrasa*, yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang, dilakukan dengan menelusuri pengalaman panca indera responden (Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang 2012, dan penari Bedhaya Ketawang 2013) terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ketika responden menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan tersebut.

Bagi penelitian ini, penelusuran *rasa pangrasa* dilakukan untuk mengetahui batasan area gerak yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang. Dengan mengetahui batasan tersebut maka peneliti mengetahui ruangan apa saja yang digunakan para penari saat menarikan tari Bedhaya Ketawang. Ini dilakukan untuk mengetahui batasan fisik bangunan, khususnya bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, yang diteliti untuk mendukung penelitian ini.

Berdasarkan pengamatan dan wawancara yang dilakukan peneliti, para penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang tidak hanya berada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka mereka juga berada di bangunan *dalem ageng prabasuyasa*, *parasedya*, dan *paningrat*. Penelusuran ini dimulai dari tahap awal hingga tahap akhir tari Bedhaya Ketawang. Tahap awal dimulai dengan persiapan penari di ruangan rias yang berada di *dalem ageng prabasuyasa*. Di ruangan ini, penari mengganti pakaian mereka dengan pakaian tari Bedhaya Ketawang. Langkah berikutnya berdoa dan mohon izin dengan membakar sesajen yang disediakan pihak keraton. Setelah berdoa, satu persatu penari masuk ke *dalem ageng prabasuyasa* dan bila tiba waktunya mereka keluar dari *dalem ageng prabasuyasa* menuju bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka untuk memulai tari Bedhaya Ketawang.



Keterangan

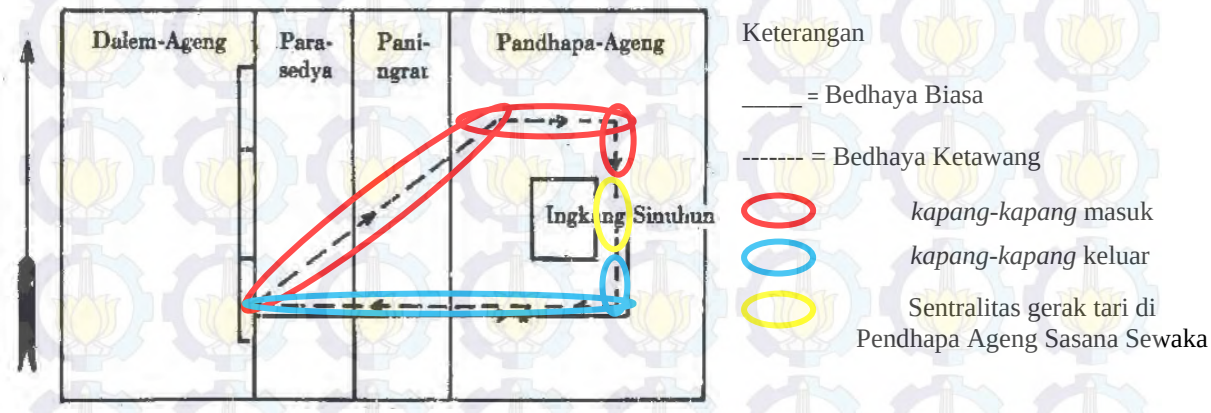
1. Ruangan ganti pakaian untuk penari
2. Area untuk berdoa
3. Penari berada di *Dalem Prabasuyasa*
4. Awal gerak tari Bedhaya Ketawang di mulai di *Parasedya & Paningrat*
5. Menari tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
6. Akhir gerak tari Bedhaya Ketawang di *Dalem Prabasuyasa*

Gambar 4.16 : Tahapan pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang

Gambar 4.16 merupakan tahapan tari Bedhaya Ketawang. Gambar ini menunjukkan bahwa sebelum penari Bedhaya Ketawang menari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, para penari melewati beberapa ruangan sebelum akhirnya sampai di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ruangan yang dilewati yakni ruangan ganti pakaian, ruang berdoa, *dalem ageng prabasuyasa*, *parasedya* dan *paningrat*, dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Bagi Francis D. K. Ching,

sirkulasi pencapaian yang melewati beberapa ruangan dan pada akhirnya sampai ditujuan dipahami sebagai sirkulasi pencapaian tidak langsung (Ching, 2008: hlm. 243). Berdasarkan pemahaman tersebut maka sirkulasi pencapaian yang ada pada tari Bedhaya Ketawang merupakan sirkulasi pencapaian tidak langsung.

Sebelum penari berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, para penari melakukan gerak berjalan secara perlahan yang dikenal dengan *kapang-kapang*. Kegiatan *kapang-kapang* terbagi dua yakni *kapang-kapang* yang dilakukan di awal tari Bedhaya Ketawang, dan *kapang-kapang* yang dilakukan di akhir tari Bedhaya Ketawang. Pola ini terlihat pada gambar 4.17.



Gambar 4.17: Pola *kapang-kapang* Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Gambar 4.17 menunjukkan komposisi *kapang-kapang* dilakukan dengan meng-kanan-kan raja. Mpu tari dan Gusti Puger menjelaskan, dalam budaya Jawa, sisi kanan memiliki nilai lebih baik dari nilai yang dimiliki di sisi kiri. Ini karena raja merupakan sosok yang dihormati, meng-kanan-kan raja saat melakukan *kapang-kapang* merupakan bentuk penghormatan tari Bedhaya Ketawang pada raja. Adanya pemikiran sisi kanan lebih baik dari sisi kiri ternyata sudah ada dalam budaya Jawa. Ini terlihat dalam berbagai bidang kehidupan budaya Jawa.

Dalam dunia pewayangan dikenal sistem penataan wayang yang berhubungan dengan tokoh-tokoh wayang mana yang akan tampil dan tidak tampil. Dalam sistem penataan wayang kulit dikenal model: *Simpingan tengen* (Simpingan kanan), *simpingan kiwa*, dan *eblekan–dhudhahan*. Simpingan tengen merupakan peletakkan wayang yang diletakkan di

sebelah kanan dari dalang, simpingan kiwa merupakan peletakkan wayang yang diletakkan di sebelah kiri dari dalang, dan eblekan-dhudhadhan adalah sejumlah wayang yang akan digunakan selama pertunjukan wayang berlangsung dan diletakkan disisi kiri (dalam kotak) maupun di sisi kanan dalang. Simpingan tengen ukuran wayangnya lebih ramping (di dominasi kesatriya) sedangkan wayang kiri lebih gemuk (di dominasi raksasa). Bagi orang jawa, perbuatan yang mengarah ke kanan dianggap baik dan perbuatan yang mengarah ke kiri dianggap buruk. Oleh karena itulah, pertokohan wayang yang memiliki karakter baik diletakkan di simpingan tengen sedangkan pertokohan wayang yang memiliki karakter yang tidak baik diletakkan di simpingan kiwa. Penjelasan yang dijelaskan pada http://www.academia.edu/3327200/WAYANG_KULIT_UNJUK_IDENTITAS_MASYARAKAT_JAWA menandakan bahwa sisi kanan menandakan suatu hal yang memiliki nilai yang baik sedangkan sisi kiri menandakan suatu hal yang memiliki nilai yang tidak baik.

Dalam dunia perkerisan, ada tata cara dalam mengeluarkan bilah keris dari wadahnya. Salah satu caranya penggunaan yang benar dari tangan kanan dan tangan kiri ketika mengeluarkan keris. Dalam mengeluarkan keris, tangan kiri memegang wadah keris sedangkan tangan kanan memegang pegangan keris dan perlahan-lahan mengeluarkan kerisnya. Hal ini dijelaskan di https://www.facebook.com/indokerisgallery/posts/184372491761683 yang mengungkapkan bahwa tangan kanan memiliki posisi terhormat lebih terhormat dari tangan kiri. Posisi terhormat tersebut berupa hak istimewa dari tangan kanan untuk mengeluarkan bilah keris dari wadahnya sedangkan tangan kiri digunakan untuk memegang wadah kerisnya.

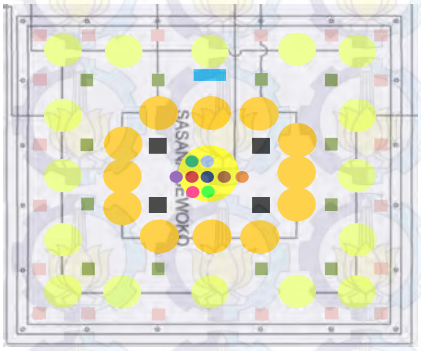
Pemaparan dua karya budaya Jawa tersebut menunjukkan bahwa sisi kanan memiliki makna yang lebih baik dari sisi kiri. Perlakuan istimewa ini merupakan salah satu tata cara sopan santun dalam budaya Jawa di mana melakukan hal-hal dengan tangan kanan dianggap sopan, halus, dan beradab, sebaliknya melakukan hal-hal dengan tangan kiri dianggap tidak sopan, kurang ajar, dan tidak beradab (Koentjaraningrat, 1984: hlm. 430). Oleh karena itu kesakralan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menghormati posisi raja yang ditempatkan di sebelah kanan. Ini karena masyarakat Jawa

khususnya masyarakat keraton mempercayai raja merupakan titisan Tuhan (Ruspana, 1986) yang harus dihormati.

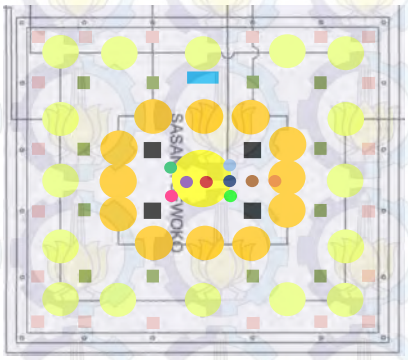
Selain menjelaskan posisi meng-kanan-kan raja, pada gambar 4.17 juga memperlihatkan bahwa sebelum berada di area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka para penari melakukan gerak *kapang-kapang* di area *parasedya* dan *paningrat*. Dari gambar 4.17 terlihat para penari Bedhaya Ketawang keluar dan masuk dari pintu sebelah kanan. Hal ini menunjukkan bahwa pemahaman penggunaan sisi kanan lebih baik dari sisi kiri juga diterapkan di pementasan tari Bedhaya Ketawang. Penerapan tersebut makin memperkuat pemahaman dalam budaya Jawa bahwa sisi kanan merupakan sisi yang lebih dipilih daripada sisi kiri karena kanan memiliki makna yang lebih baik dari kiri. Berdasarkan hal tersebut penjabaran *kapang-kapang* di area *parasedya* dan *paningrat* dari pengalaman Mpu tari, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dan tahun 2013 dibutuhkan sebagai bagian tahapan dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Gambar 4.18 : Pintu akses penari Bedhaya Ketawang dari *dalem ageng prabasuyasa* (Dokumentasi Pribadi)

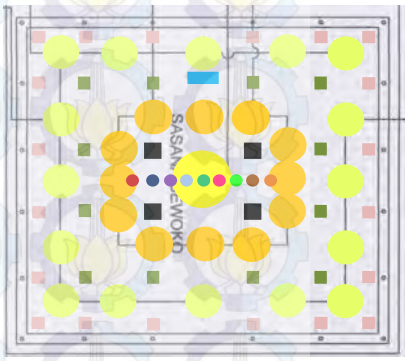
Tahapan selanjutnya yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang yakni melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berupa komposisi *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*. Oleh karena itu penelitian ini juga menelusuri pengalaman responden saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.



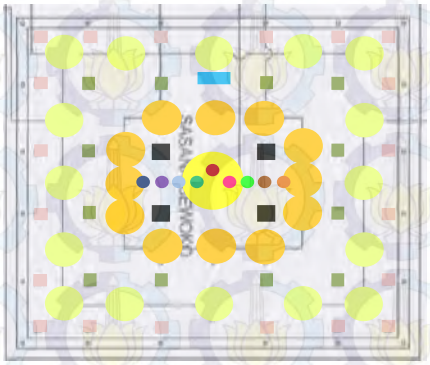
Komposisi *Montor Mabur*



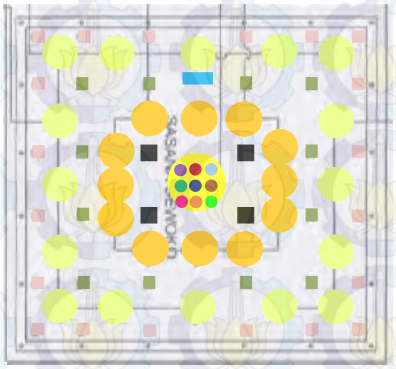
Komposisi *Metoni*



Komposisi *Jejer Wayang*



Komposisi *8 berjejer, 1 di depan (Batak Moncol)*



Komposisi *Telu-telu*

Keterangan

- Dhampar (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Saka Rawa
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Posisi Batak
- Posisi Endhel Ajeg
- Posisi Endhel Weton
- Posisi Apit Ngarep
- Posisi Apit Mburi
- Posisi Apit Meneng
- Posisi Gulu
- Posisi Dhadha
- Posisi Boncit

Gambar 4.19 : Komposisi Tari Bedhaya Ketawang Hasil Pengamatan Peneliti

Berdasarkan pemaparan tersebut maka dalam menelusuri *rasa pangrasa* dari pengalaman penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menggunakan tahapan dalam tari Bedhaya Ketawang. Tahapan gerak tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang yakni *kapang-kapang*, dan 5 komposisi tari Bedhaya Ketawang (*montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol, dan telu-telu*). Hal-hal tersebut ditanyakan kepada narasumber yakni Mpu Tari, penari Bedhaya Ketawang 2012, dan penari Bedhaya Ketawang 2013 untuk menelusuri pengalaman mereka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Sebelum menelusuri *rasa pangrasa* yang dialami Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013, terlebih dahulu perlu untuk mengetahui bentuk area *parasedya, paningrat*, dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran ini dilakukan untuk mengetahui dan memahami situasi yang terlibat dalam penelitian ini sehingga mampu untuk menghubungkannya dengan pengalaman yang dialami oleh para responden.

Parasedya merupakan ruang perantara yang menghubungkan *dalem ageng prabasuyasa* dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam area ini terdapat tiga buah lampu gantung kristal bercabang 6, dan 4 buah kolom berukir yang berbatasan dengan pintu utama dari *dalem ageng prabasuyasa*. Kegiatan para penari Bedhaya Ketawang saat berada di area ini yakni melakukan *kapang-kapang* (gerak jalan perlahan).

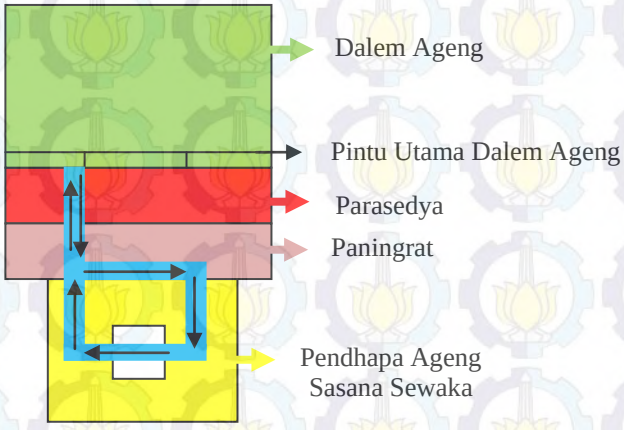
Gambar 4.20: *Kapang-kapang* dari *parasedya* ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Tingalan Jumenengan Dalem Raja tahun 2012 (Dokumentasi Pribadi)

Gambar 4.21 : *Kapang-kapang* dari *parasedy*a ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Tingalan Ndalem Jumenengan Raja tahun 2013 (Dokumentasi Pribadi)

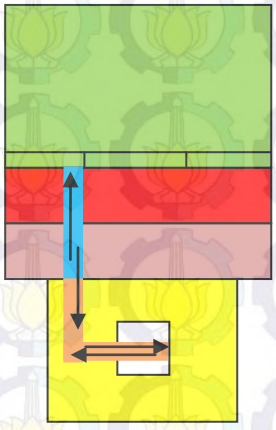
Gambar 4.20 dan gambar 4.21 memperlihatkan para penari memulai langkah awal tari Bedhaya Ketawang. Para penari memulai langkah awal dengan melakukan gerak jalan perlahan (*kapang-kapang*) dari *dalem prabasuyasa* menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam melakukan *kapang-kapang*, gerakan ini terbagi ke dalam dua yakni gerak *kapang-kapang* hingga area *paningrat* dan dilanjutkan dengan *laku dodok* (jalan sambil jongkok) menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dilakukan saat *anggara kasih* dan *ajar-ajaran*, dan gerak *kapang-kapang* yang dilakukan dari pintu utama *dalem ageng prabasuyasa* langsung ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dilakukan saat *kirab* dan *tingalan jumenengan dalem*.

Paningrat merupakan ruang perantara yang menghubungkan *dalem ageng prabasuyasa* dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. *Paningrat* memiliki lampu gantung kristal cabang enam, dan kolom berwarna biru yang berbatasan dengan *parasedya* dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Kegiatan para penari Bedhaya Ketawang saat berada di area ini yakni melakukan *kapang-kapang* (gerak jalan perlahan).

Gambar 4.22 : *Kapang-kapang* dari *paningrat* ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Tingalan Jumenengan Dalem Raja tahun 2013 (Dokumentasi Pribadi)



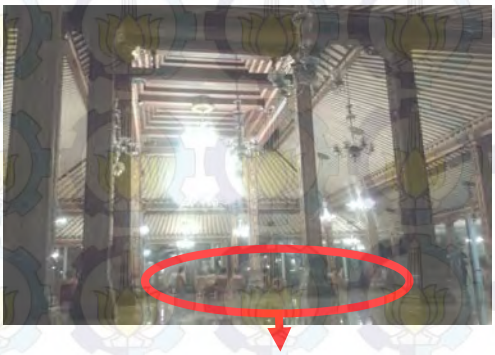
Gambar 4.23 : *Kapang-kapang* langsung ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka



Gambar 4.24 : *Kapang-kapang* ke *paningrat* dilanjutkan *laku dodok* (jalan duduk) ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Gambar 4.23 merupakan gambar yang mengungkapkan *kapang-kapang* yang langsung dilakukan ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, ini ditandakan dengan warna biru. Sedangkan gambar 4.24 merupakan gambar yang mengungkapkan *kapang-kapang* yang dilanjutkan dengan *laku dodok*. Ini ditandakan dengan warna biru merupakan warna yang menandakan pergerakan *kapang-kapang* dan dilanjutkan dengan warna krem yang menandakan pergerakan *laku dodok*.

Dalam ilmu arsitektur, pergerakan penari Bedhaya Ketawang pada gambar 4.23 merupakan sirkulasi pergerakan langsung karena untuk menuju bangunan di mana penari menarikan tari Bedhaya Ketawang mereka hanya melakukan satu gerakan yakni *kapang-kapang* sehingga tidak menjadikan tangga sebagai area peralihan untuk melakukan gerak tari lainnya. Sedangkan gambar 4.24 para penari melakukan gerak *kapang-kapang* dilanjutkan gerak *laku dodok* yang dilakukan di tangga. Ini menandakan tangga merupakan tempat peralihan untuk melakukan perpindahan gerak. Dengan adanya keterlibatan tangga menunjukkan bahwa tangga merupakan area lain yang harus dilewati sebelum pada akhirnya para penari berada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam arsitektur, pergerakan tersebut merupakan sirkulasi pergerakan tidak langsung (Ching, 2008: hlm. 243).



Penari melakukan *laku dodok* dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menuju ke *dalem prabasuyasa* setelah selesai menari Bedhaya Ketawang saat *ajar-ajaran*

Penari melakukan *laku dodok* dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menuju ke *dalem prabasuyasa* setelah selesai menari Bedhaya Ketawang saat *anggara kasih*

Gambar 4.25 : *Laku dodok* saat *anggara kasih* dan *ajar-ajaran*
(Dokumentasi Pribadi)

Bangunan *Pendhapa Ageng Sasana Sewaka* tidak memiliki dinding namun memiliki banyak kolom (tiang). Di bangunan ini, para penari Bedhaya Ketawang melakukan komposisi *montor mabur*, komposisi *metoni*, komposisi *jejer wayang*, komposisi *batak moncol*, dan komposisi *telu-telu*.

Untuk mendukung penelitian ini, penelusuran hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang yang terjadi di *parasedya*, *paningrat*, dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan melalui tiga hal dari bangunan tersebut. Ketiga bagian tersebut, yakni bagian atas bangunan, bagian tengah bangunan, dan bagian bawah bangunan.

4.5.1.1 *Rasa Pangrasa* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari

Berdasarkan pemaparan yang telah diungkapkan *rasa pangrasa* merupakan tanggapan panca indera terhadap lingkungan sekitarnya. Untuk menelusuri *rasa pangrasa* yang dialami Mpu tari melibatkan lingkungan yang terbentuk saat Mpu tari menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Lingkungan tersebut yakni area *parasedya*, *paningrat*, dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Oleh karena itu penelusuran *rasa pangrasa* Mpu tari ditelusuri dalam tiga area tersebut.

4.5.1.1.1 *Rasa Pangrasa* Mpu Tari Saat Berada di *Parasedya*

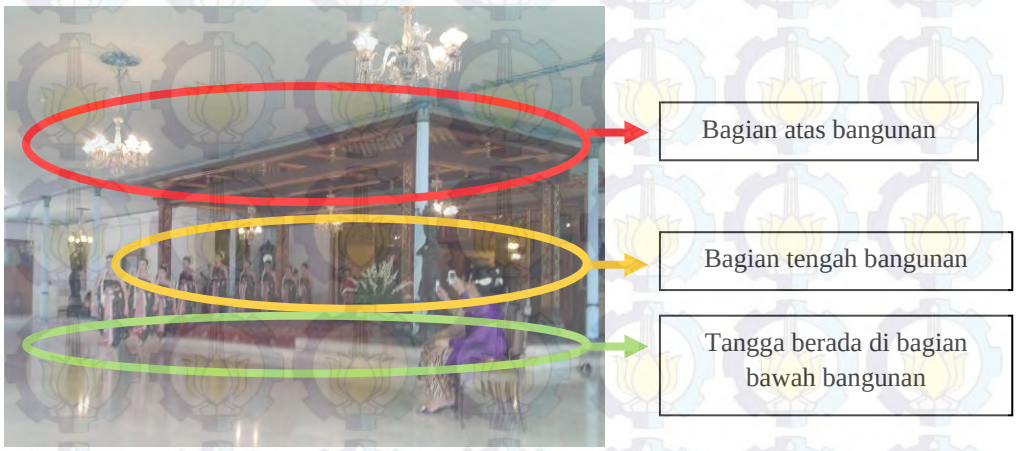
Area *parasedya* dilewati saat *kapang-kapang* dari *dalem ageng prabasuyasa* menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan saat *kapang-kapang* dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menuju *dalem ageng prabasuyasa*. Saat *anggara kasih*, *ajar-ajaran*, *kirab*, dan *tingalan jumenengan dalem*, *kapang-kapang* keluar dari pintu utama *dalem ageng prabasuyasa* (lihat gambar 4.18).

Saat Mpu tari berperan sebagai batak pada waktu melakukan gerak *kapang-kapang*, tangga adalah bagian dari bangunan *parasedya* yang menjadi perhatiannya. Dari *parasedya* ke *paningrat* ada beberapa anak tangga yang berada di area *parasedya*. Ini menunjukkan area *parasedya* dan *paningrat* dibatasi tangga sehingga Mpu tari harus berhati-hati saat melewati anak tangga tersebut.

Mpu tari mengutarakan kehati-hatiannya ketika melewati tangga merupakan sikap menjaga diri agar fokus konsentrasi awal ketika penari melewati tangga. Berdasarkan pengalaman Mpu tari menarikan tari Bedhaya Ketawang, tangga mempengaruhi konsentrasi penari. Ini karena penari Bedhaya Ketawang harus mengetahui secara tepat keberadaan tangga sehingga penari tidak salah melangkah jika terjadi kesalahan bisa berakibat dirinya jatuh. Sikap hati-hati inilah yang mempengaruhi fokus konsentrasi penari Bedhaya Ketawang.

Pengalaman *rasa pangrasa* Mpu tari hadir melalui posisi keberadaan tangga saat melakukan gerak *kapang-kapang*. Ini menandakan tangga merupakan elemen bangunan *parasedya* yang dijadikan patokan dalam melakukan gerak *kapang-kapang* di bangunan *parasedya*. Selain itu tangga merupakan bagian area bawah bangunan *parasedya* yang menunjukkan bahwa Mpu tari tidak merasakan keseluruhan bagian bangunan *parasedya* namun hanya merasakan area bawah bangunan *parasedya*.

Dalam arsitektur, tangga merupakan elemen dari bagian bawah bangunan. Pada penelitian ini diketahui bahwa saat Mpu tari berada di bangunan *parasedya*, tangga merupakan elemen fisik bangunan yang dirasakannya. Posisi tangga di bangunan *parasedya* merupakan elemen bangunan yang berada di bagian bawah bangunan. Ini menandakan bahwa *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *parasedya* merupakan rasa tanggapan dari elemen fisik bangunan yang berada di bawah bangunan. Posisi tangga seperti yang digambarkan pada gambar 4.26.

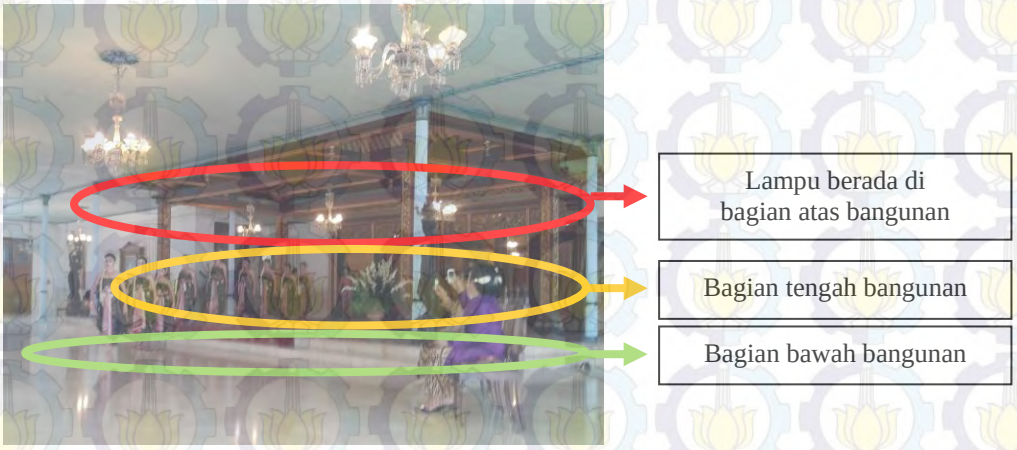


Gambar 4.26 : Tangga merupakan elemen bangunan yang berada di bagian bawah bangunan *parasedya* (Dokumentasi Pribadi)

Selain tangga, elemen lain yang ada di area *parasedya* juga dijadikan patokan oleh Mpu tari saat melakukan *kapang-kapang*. Namun elemen tersebut dijadikan patokan saat Mpu tari berperan sebagai endhel ajeg, gulu, dan dhadha. Elemen tersebut yakni lampu yang berada di area *parasedya*. Hal ini dilakukan karena lampu dianggap sebagai titik fokus bagi Mpu tari saat melakukan *kapang-kapang* di *parasedya*.

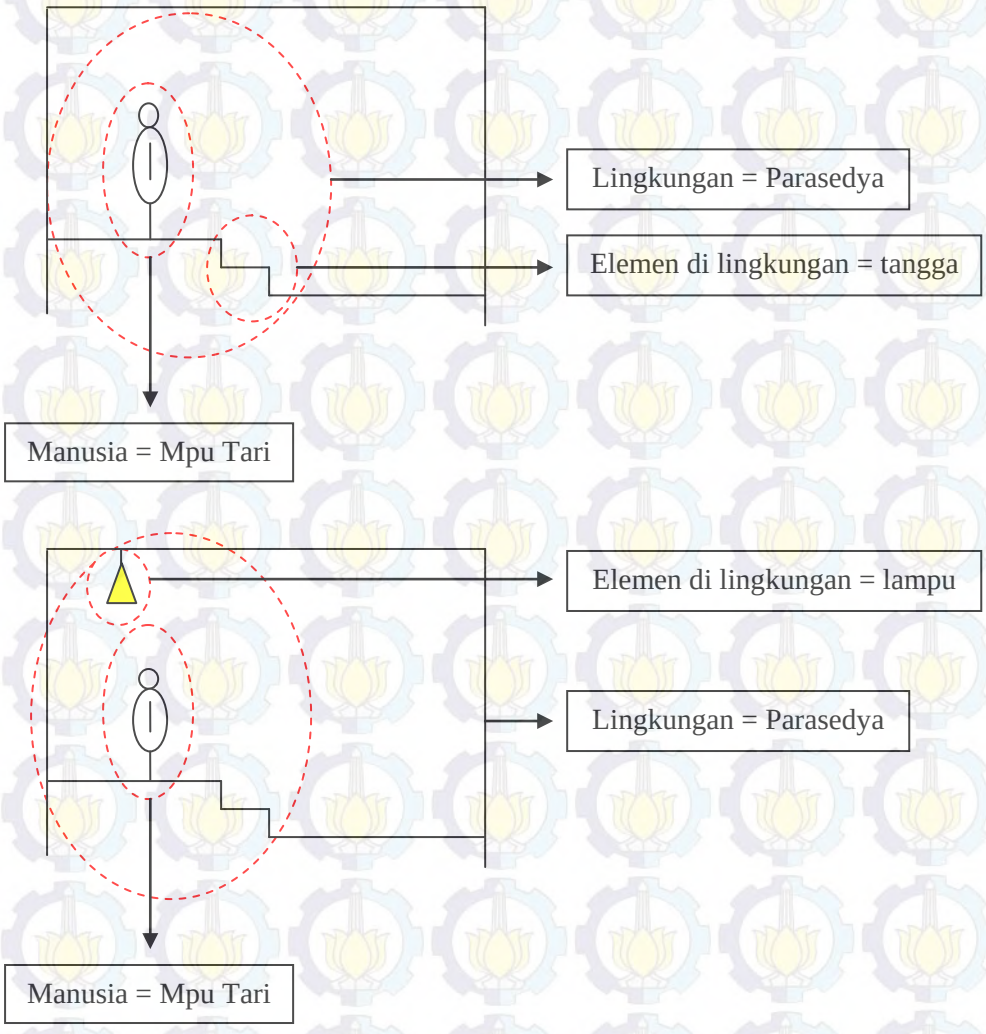
Pengalaman *rasa pangrasa* Mpu tari hadir melalui posisi keberadaan lampu saat melakukan gerak *kapang-kapang*. Ini menandakan lampu merupakan elemen bangunan *parasedya* yang dijadikan patokan dalam melakukan gerak *kapang-kapang* di bangunan *parasedya*. Selain itu lampu merupakan bagian area atas bangunan *parasedya* yang menunjukkan bahwa Mpu tari tidak merasakan keseluruhan bagian bangunan *parasedya* namun hanya merasakan area atas bangunan *parasedya*.

Dalam arsitektur, lampu merupakan elemen bagian atas bangunan. Pada penelitian ini diketahui bahwa saat Mpu tari berada di bangunan *parasedya*, lampu merupakan elemen fisik bangunan yang dirasakannya. Posisi lampu di bangunan *parasedya* merupakan elemen bangunan yang berada di bagian atas bangunan. Ini menandakan bahwa *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *parasedya* merupakan rasa tanggapan dari elemen fisik bangunan yang berada di atas bangunan. Posisi tangga seperti yang digambarkan pada gambar 4.27.



Gambar 4.27 : Lampu merupakan elemen bangunan yang berada di bagian atas bangunan *parasedya* (Dokumentasi Pribadi)

Hasil penelusuran *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *parasedya* dapat dipaparkan melalui dua pemikiran yang diaplikasikan pada penelitian ini yakni pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Berdasarkan pemaparan *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *parasedya* diketahui bahwa tangga dan lampu merupakan elemen yang memberi pengaruh pada Mpu tari saat melakukan gerak *kapang-kapang* di *parasedya*. Penelusuran hubungan hasil rasa pangrasa Mpu tari saat berada di parasedya dengan pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan* terlihat pada gambar 4.28.



Gambar 4.28 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari saat kapang-kapang di area *parasedya*

Berdasarkan gambar 4.28 diketahui bahwa *rasa pangrasa* yang dirasakan Mpu tari merupakan bentuk interaksi hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Namun *rasa pangrasa* yang dirasakan Mpu tari lebih kepada rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Hal ini terlihat melalui tanggapan yang diutarakan Mpu tari yang mengutarakan elemen tangga dan lampu merupakan elemen yang dirasakan melakukan *kapang-kapang* di area *parasedya*.

4.5.1.1.2 *Rasa Pangrasa* Mpu Tari Saat Berada di *Paningrat*

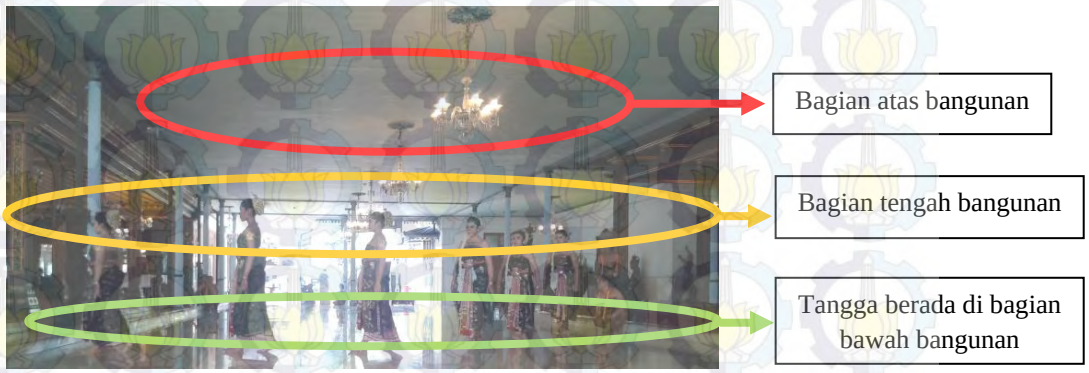
Area *paningrat* dilewati saat *kapang-kapang* dari *dalem ageng prabasuyasa* menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan saat *kapang-kapang* dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka kembali ke *dalem ageng prabasuyasa*. *Kapang-kapang* dilakukan di *paningrat* dalam dua bagian, yakni *kapang-kapang* yang dilanjutkan dengan *laku dodok* (jalan duduk) saat *anggara kasih* dan *ajar-ajaran*, dan *kapang-kapang* saat kembali ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *kirab* dan *tingalan jumenengan dalem* .

Saat Mpu tari berperan sebagai batak pada waktu melakukan gerak *kapang-kapang*, bagian dari bangunan *paningrat* yang menjadi perhatiannya, yakni tangga. Ini karena dari *paningrat* ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka atau dari arah sebaliknya, ada beberapa anak tangga yang harus dilewati. Ini menandakan tangga berfungsi sebagai pembatas antara area *paningrat* dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Selain sebagai pembatas area, tangga digunakan sebagai area untuk melakukan perubahan gerak tari dari gerak *kapang-kapang* menjadi gerak *laku dodok*. Perubahan gerak ini dilakukan saat *anggara kasih*, dan *ajar-ajaran*. Dengan adanya dua fungsi tangga di bangunan *paningrat* menunjukkan bahwa penekanan *rasa pangrasa* yang dirasakan Mpu tari terletak pada posisi tangga.

Pemaparan tersebut mengungkapkan bahwa ketika Mpu tari berada di bangunan *paningrat*, Mpu tari merasakan keberadaan posisi tangga saat melakukan gerak *kapang-kapang* dan laku dodok. Ini menandakan tangga

merupakan elemen bangunan *paningrat* yang dijadikan patokan dalam melakukan gerak *kapang-kapang* dan *laku dodok* di bangunan *paningrat*.

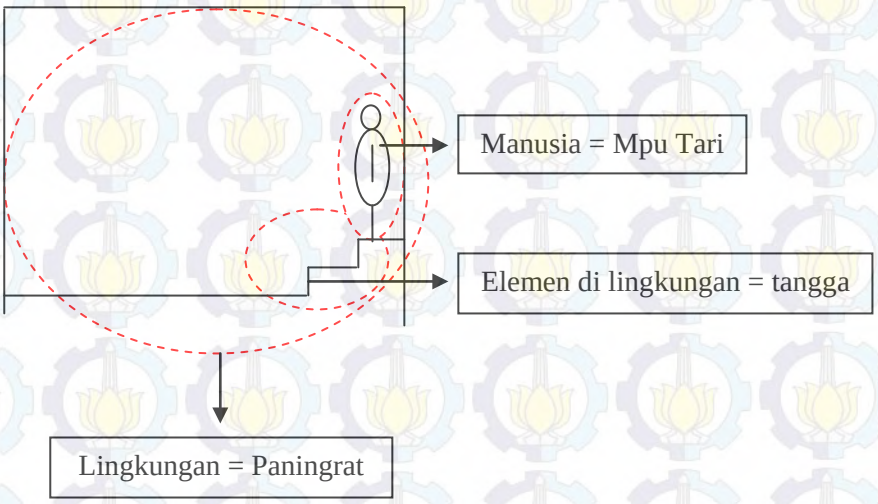
Dalam bangunan *paningrat*, tangga merupakan elemen bangunan yang berada di bagian bawah bangunan. Oleh karena itu, saat melakukan *kapang-kapang* dan *laku dodok*, elemen fisik bangunan yang dirasakan Mpu tari saat berada di bangunan *paningrat* tergolong dalam bagian bawah bangunan. Hal ini seperti yang terlihat pada gambar 4.29.



Gambar 4.29 : Tangga merupakan elemen bangunan yang berada di bagian bawah bangunan *paningrat* (Dokumentasi Pribadi)

Namun saat Mpu tari berperan sebagai endhel ajeg, gulu, dan dhadha, dirinya tidak menjadikan elemen bangunan di area *paningrat* sebagai patokan untuk melakukan gerak kapang-kapang. Mpu tari berpatokan pada teman yang berada di depannya di mana patokan tersebut berupa leher teman.

Hasil penelusuran *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *paningrat* dapat dipaparkan melalui dua pemikiran yang diaplikasikan pada penelitian ini yakni pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Berdasarkan pemaparan *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *paningrat* diketahui bahwa tangga merupakan elemen yang memberi pengaruh pada Mpu tari saat melakukan gerak *kapang-kapang* dan *laku dodok*. Penelusuran hubungan hasil *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada di *paningrat* dengan pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan* terlihat pada gambar 4.30.



Gambar 4.30 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari saat *kapang-kapang* di *Paningrat*

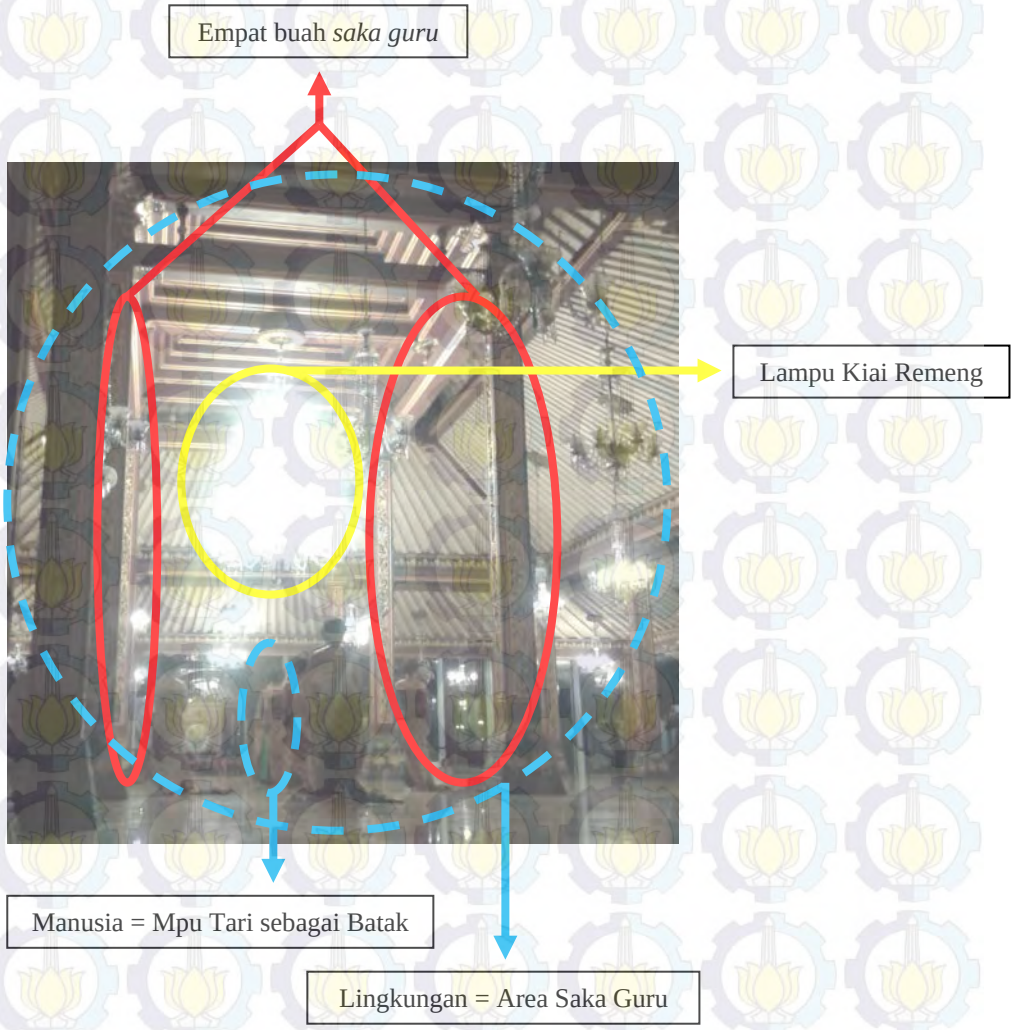
Berdasarkan gambar 4.30 diketahui bahwa *rasa pangrasa* yang dirasakan Mpu tari merupakan bentuk interaksi hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Namun *rasa pangrasa* yang dirasakan Mpu tari lebih kepada rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Hal ini terlihat melalui tanggapan yang diutarakan Mpu tari yang hanya mengutarakan elemen tangga merupakan elemen yang dirasakan saat beliau melakukan *kapang-kapang* dan *laku dodok* di area *paningrat*.

4.5.1.1.3 *Rasa Pangrasa* Mpu Tari Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

R*asa pangrasa* Mpu tari saat berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ditelusuri berdasarkan posisi dirinya sebagai *batak, endhel ajeg, gulu, dan dhadha* yang dilakukansaat berada di komposisi *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*. Karena itulah penelusuran *rasa pangrasa* ditelusuri satu per satu berdasarkan komposisi tari yang dilakukan Mpu tari.

Saat Mpu tari berperan sebagai batak, endhel ajeg, dan dhadha ketika melakukan komposisi *montor mabur*, Mpu tari menjadikan lampu *kiai remeng* (lampu besar di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka) dan empat buah *saka guru* (kolom besar yang berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka) sebagai patokan fisik untuk menari. Hal ini menunjukkan bahwa elemen bangunan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka membantu Mpu tari mengetahui batasan area di mana dirinya dapat menarikan tari Bedhaya Ketawang pada saat posisi *montor mabur*. Adanya jangkauan penglihatan fisik elemen bangunan tersebut menunjukkan aspek fisik bangunan memberi pengaruh kepada Mpu tari sehingga menjadikannya sebagai patokan posisinya. Ini sejalan dengan Norberg Schulz (1971: hlm. 32) bahwa manusia memiliki hubungan dengan beragam obyek yang ada di sekitarnya yakni obyek fisik, obyek psikis, obyek sosial dan obyek budaya.

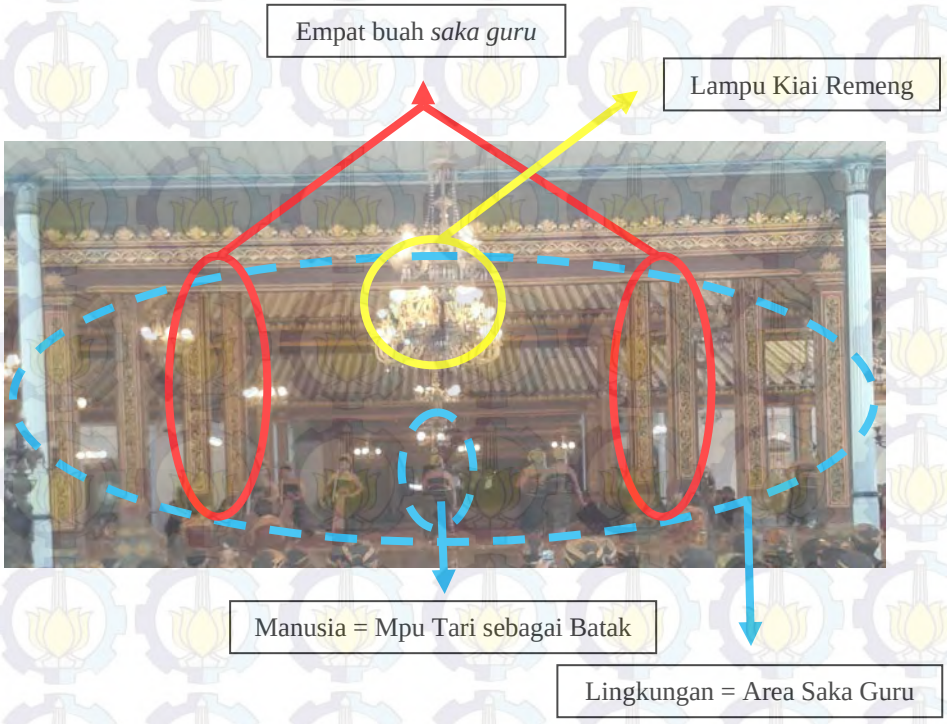
Hasil penelusuran *rasa pangrasa* Mpu tari saat melakukan komposisi *montor mabur* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dapat dipaparkan melalui dua pemikiran yang diaplikasikan pada penelitian ini yakni pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Berdasarkan pemaparan *rasa pangrasa* Mpu tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka diketahui empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang dijadikan patokan bagi Mpu tari saat melakukan gerak *montor mabur*. Penelusuran hubungan hasil *rasa pangrasa* Mpu tari saat melakukan komposisi *montor mabur* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan* terlihat pada gambar 4.31.



Gambar 4.31 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di *Pendhapa Ageng Sasana Sewaka* saat *montor mabur*

Berdasarkan gambar 4.31, *rasa pangrasa* Mpu tari saat *montor mabur* merupakan bentuk hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. R*asa pangrasa* Mpu tari saat *montor mabur* merupakan rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Ini terlihat melalui tanggapan yang diutarakan Mpu tari yang mengutarakan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang dirasakan saat beliau melakukan komposisi *montor mabur*.

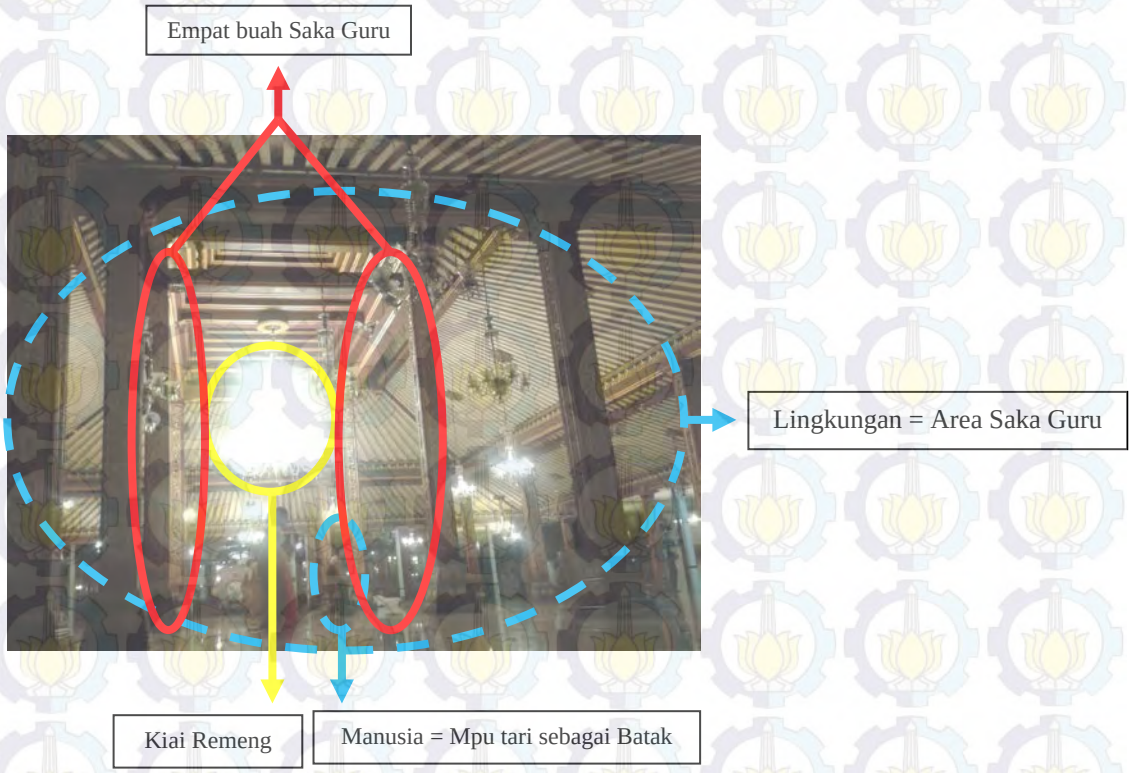
Mpu tari mengungkapkan bahwa saat berperan sebagai batak, endhel ajeg, gulu, dan dhadha, Mpu tari menjadikan lampu *kiai remeng* dan empat buah *saka guru* sebagai patokan untuk menari saat dalam komposisi *metoni*. Hal ini karena keberadaan Mpu tari saat melakukan komposisi *montor mabur* dan komposisi *metoni* sama-sama berada di area yang dikelilingi oleh empat buah *saka guru* dan berada di bawah lampu *kiai remeng*. Hal ini seperti terlihat pada gambar 4.32.



Gambar 4.32 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *metoni*.

Berdasarkan gambar 4.32, *rasa pangrasa* Mpu tari saat *metoni* merupakan bentuk hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. R*asa pangrasa* Mpu tari saat *metoni* merupakan rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Ini terlihat pada gambar 4.32 bahwa tanggapan hubungan manusia dan lingkungannya yang diutarakan Mpu tari berupa empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang dirasakan saat melakukan komposisi *metoni*.

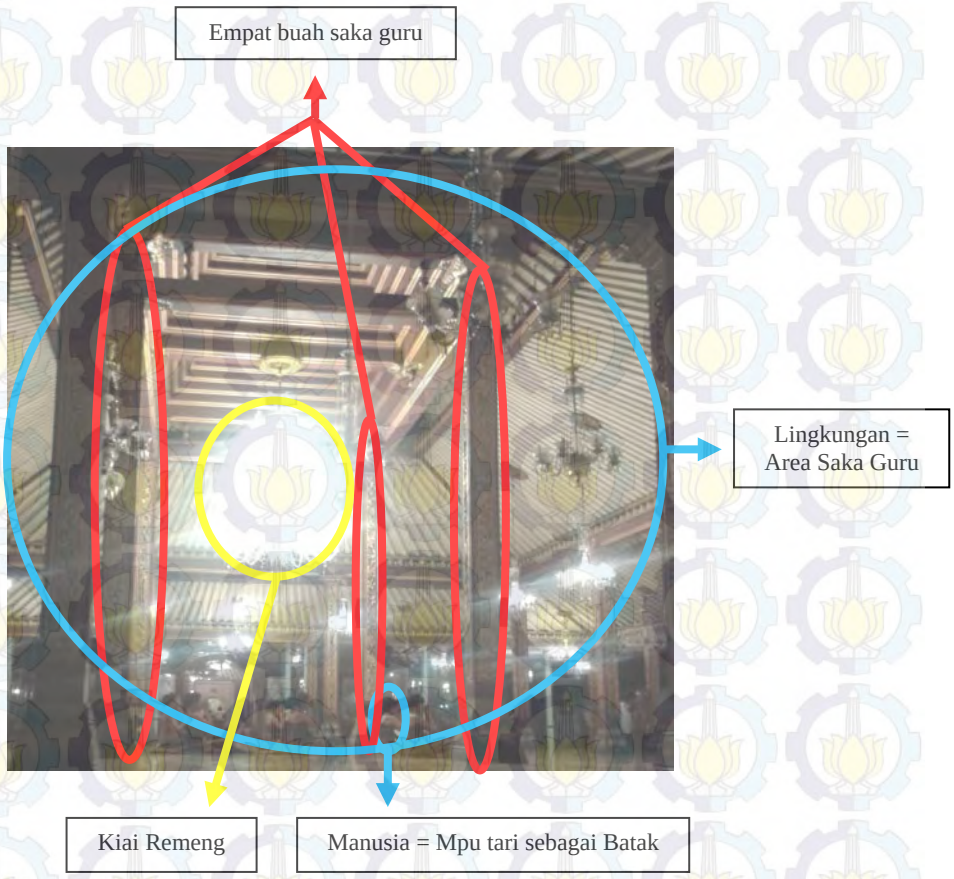
Selain posisi *montor mabur*, dan *metoni*, penelusuran *rasa pangrasa* juga terlihat pada posisi *batak moncol*. Saat Mpu tari berperan sebagai batak di posisi *batak moncol*, Mpu tari berada di depan delapan penari Bedhaya Ketawang lainnya sehingga elemen bangunan yang dirasakannya berupa empat buah *saka guru*, dan lampu *kiai remeng*. Elemen tersebut juga dirasakan saat Mpu tari berperan sebagai endhel ajeg, dan dhadha. Hal ini terlihat pada gambar 4.33.



Gambar 4.33 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *batak moncol*.

Berdasarkan gambar 4.33 menunjukkan *rasa pangrasa* Mpu tari saat *batak moncol* merupakan bentuk hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. R*asa pangrasa* Mpu tari berupa rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Ini terlihat melalui tanggapan yang diutarakan Mpu tari yang menghubungkan manusia dan lingkungannya berupa empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang dirasakan saat melakukan komposisi *batak moncol.*

Saat melakukan komposisi *telu-telu* ketika Mpu tari berperan sebagai batak, endhel ajeg, gulu, dan dhadha memiliki rasa pangrasa yang sama. Hal ini karena pada posisi ini Mpu tari menjadikan empat buah saka guru dan lampu kiai remeng dijadikan patokan untuk menari. Hal ini terlihat pada gambar 4.34.

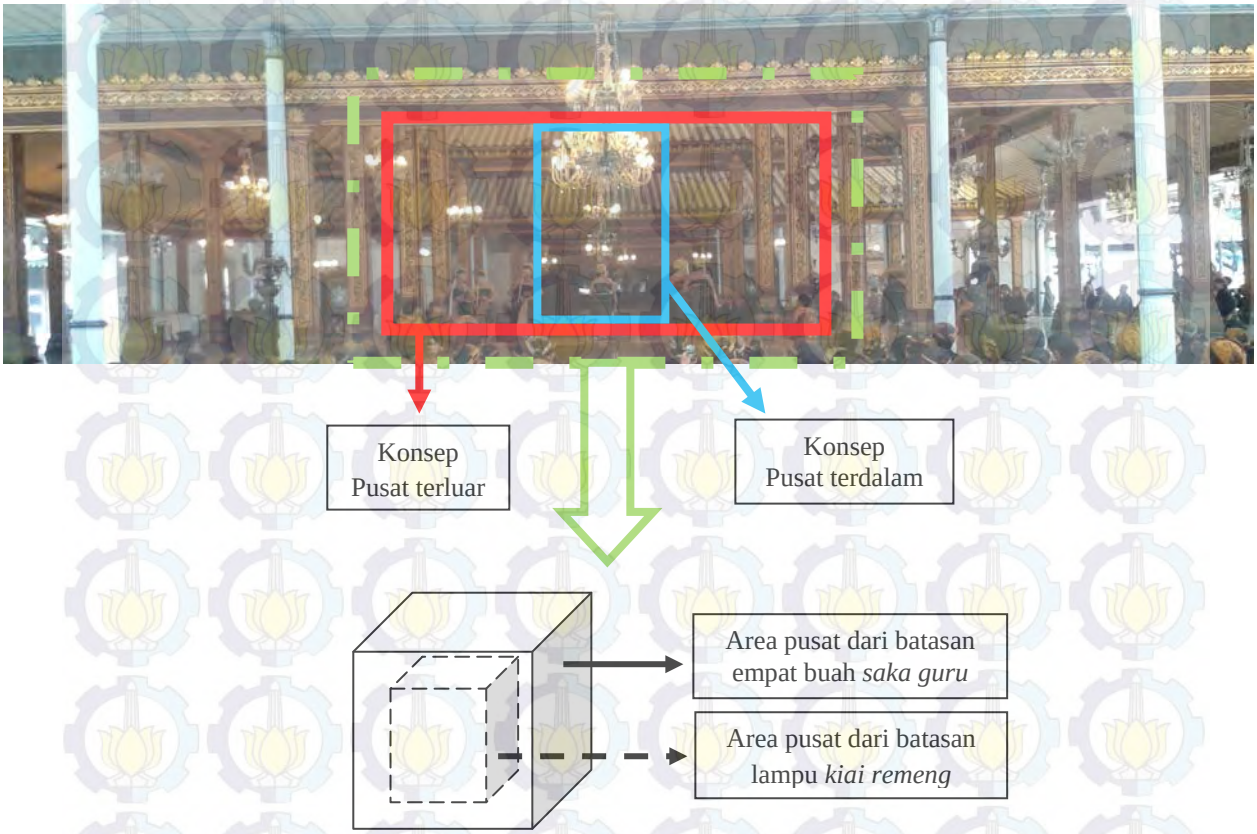


Gambar 4.34 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *telu-telu*.

Berdasarkan gambar 4.34, *rasa pangrasa* Mpu tari saat *telu-telu* merupakan bentuk hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. R*asa pangrasa* Mpu tari berupa rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Ini terlihat melalui tanggapan yang diutarakan Mpu tari yang mengutarakan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang dirasakan saat beliau melakukan komposisi *telu-telu.*

Berdasarkan penjabaran *rasa pangrasa* Mpu tari saat berada dalam komposisi *montor mabur, metoni, batak moncol,* dan *telu-telu* ada dua elemen yang dijadikan patokan dalam melakukan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, yakni empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng*. Kedua elemen tersebut merupakan elemen bangunan yang menempel di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

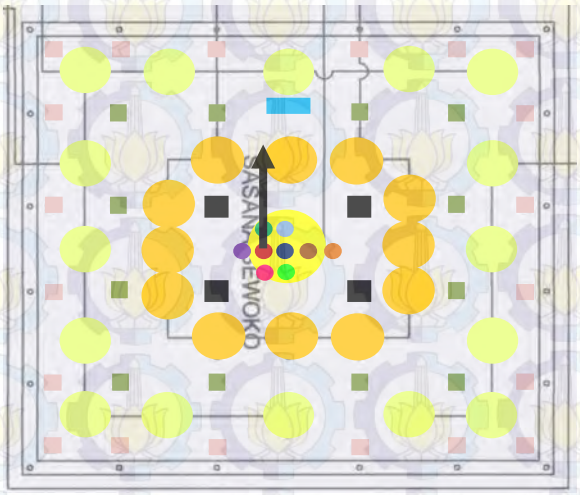
Berdasarkan kesamaan patokan yang dimiliki saat melakukan komposisi *montor mabur, metoni, batak moncol,* dan *telu-telu*, *rasa pangrasa* terhadap elemen empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* menghasilkan konsep *pusat di pusat*. Konsep ini memiliki dua konsep pusat. Konsep pusat pertama terbentuk melalui jangkauan terluar dari elemen fisik yang dijadikan patokan, elemen tersebut yakni empat buah saka guru. Konsep pusat kedua hadir melalui jangkauan terdalam dari elemen fisik yang dijadikan patokan, elemen tersebut yakni lampu kiai remeng. Hal ini terlihat pada gambar 4.35.



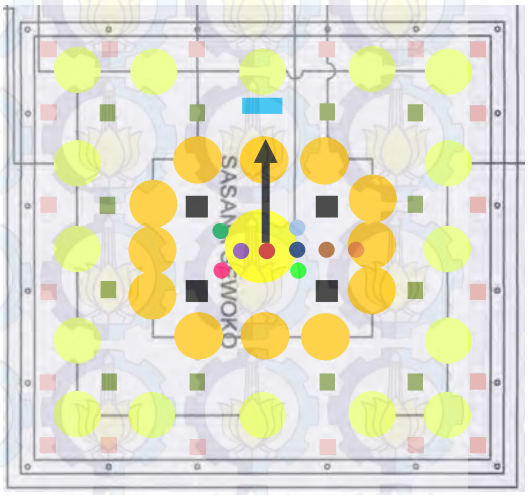
Gambar 4.35: *Konsep pusat di pusat* yang dirasakan Mpu tari saat di ruang *saka guru*

Gambar 4.35 mengungkapkan bahwa saat komposisi *montor mabur*, *metoni*, *batak moncol*, dan *telu-telu* elemen empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* membentuk konsep *pusat di pusat saat di ruang saka guru*. Hal ini konsep *pusat di pusat* terbentuk saat komposisi *montor mabur*, *metoni*, *batak moncol*, dan *telu-telu* berada di ruang *saka guru*.

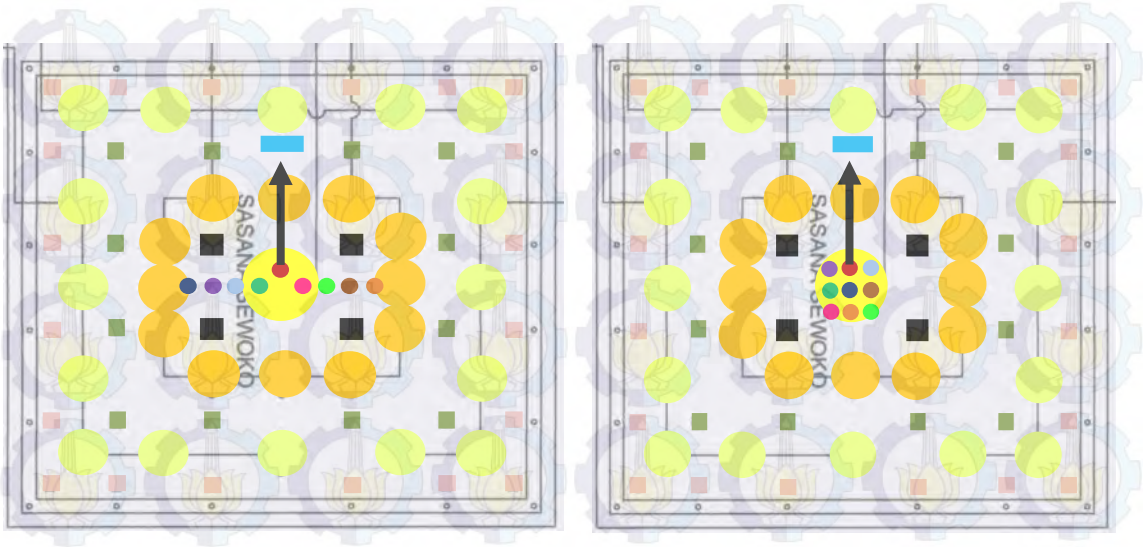
Bagi Mpu tari, elemen yang dirasakan saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak hanya sebatas elemen bangunan namun juga menjadikan elemen pelengkap (mebel) yang diletakkan di bangunan tersebut sebagai patokan untuk menari. Elemen tersebut dirasakan saat *tingalan jumenengan dalem* yakni kursi (*dhampar*) raja. Elemen ini dijadikan patokan bagi Mpu tari saat melakukan gerak tari menghadap raja. Kursi ini hanya dihadirkan saat raja datang dalam acara *tingalan jumenengan dalem* dan menyaksikan tari Bedhaya Ketawang. Karena itulah Mpu tari menjadikan *dhampar* raja sebagai patokan saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan di acara *tingalan jumenengan dalem*. Ini terlihat pada gambar 4.36.



Komposisi *Montor Mabur*



Komposisi *Metoni*



Komposisi *8 berjejer, 1 di depan (Batak Moncol)*

Komposisi *Telu-telu*

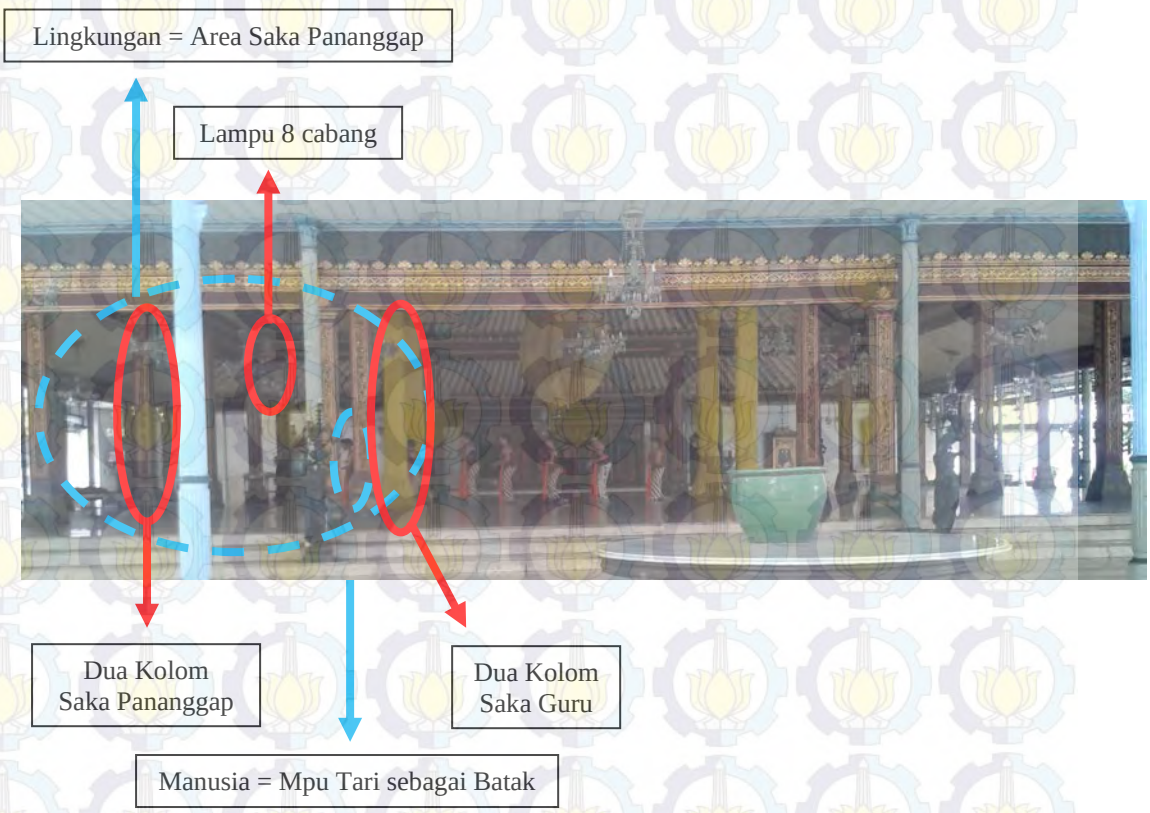
Keterangan

- Dhampar (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Saka Rawa
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Posisi Batak
- Posisi Endhel Ajeg
- Posisi Endhel Weton
- Posisi Apit Ngarep
- Posisi Apit Mburi
- Posisi Apit Meneng
- Posisi Gulu
- Posisi Dhadha
- Posisi Boncit
- Arah hadap ke raja saat Mpu tari menjadi Batak

Gambar 4.36: *Rasa Pangrasa* Mpu Tari terhadap *Dhampar* Raja saat *Tingalan Jumenengan Dalem*

Tidak semua komposisi tari Bedhaya Ketawang menjadikan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* sebagai patokan fisik saat penari Bedhaya Ketawang menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini yang dirasakan Mpu tari saat dalam komposisi *jejer wayang*.

Saat Mpu tari sebagai batak dalam posisi *jejer wayang*, dan sebagai gulu dalam posisi *batak moncol*, elemen fisik bangunan yang dijadikan patokan yakni dua kolom s*aka guru*, dua soko (kolom) *pananggap*, dan lampu kecil yang ukurannya lebih kecil dari lampu kiai remeng (lampu delapan cabang) yang tergantung di area tempat Mpu tari melakukan komposisi *jejer wayang*. Hal ini terlihat pada gambar 4.37.



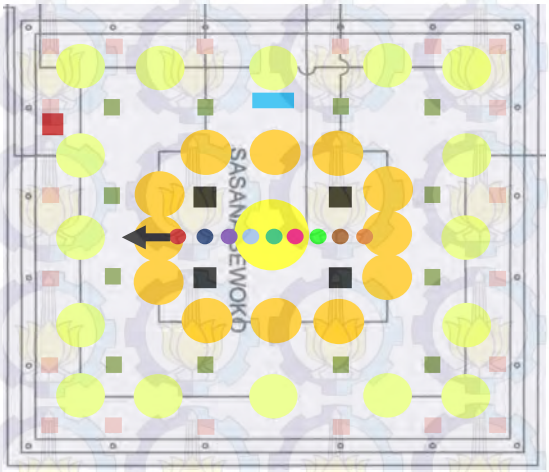
Gambar 4.37 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Mpu Tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *jejer wayang*.

Berdasarkan gambar 4.37, *rasa pangrasa* Mpu tari merupakan bentuk hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman hubungan tersebut ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. R*asa pangrasa* Mpu tari berupa rasa fisik yang terjadi pada pemikiran hubungan manusia dengan lingkungannya. Ini terlihat melalui tanggapan yang diutarakan Mpu tari yang mengutarakan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang dirasakan saat beliau melakukan *jejer wayang.*

Pemaparan tersebut menunjukkan bahwa *rasa pangrasa* yang dirasakan Mpu tari saat melakukan komposisi *jejer wayang* saat berada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka hadir karena adanya tanggapan panca indera Mpu tari terhadap elemen bangunan dan mebel yang ada di bangunan tersebut. Hal ini juga dirasakan Mpu tari saat menjadi gulu dalam komposisi *batak moncol*. Tanggapan itu menuntun pada elemen bangunan berupa lampu delapan cabang,

dua kolom dari *saka guru*, dan dua kolom dari *saka pananggap* sehingga elemen tersebut membentuk area *saka pananggap*. Sedangkan mebel yang dirasakan yakni meja sajen.

Meja sajen digunakan untuk meletakkan sesajen yang dipersembahkan bagi Ratu Kencana Sari atau yang lebih dikenal dengan Ratu Selatan. Ia adalah sosok seorang perempuan penguasa laut selatan Jawa, dan bagi masyarakat Jawa, khususnya di lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta, Ia memiliki hubungan asmara dengan Raja Keraton Kasunanan Surakarta dan ia juga diyakini sebagai pelindung kemakmuran kerajaan Kasunanan Surakarta sehingga selalu disediakan sesajen di lingkungan Keraton Kasunanan Surakarta. Ini menandakan meja sajen dipersiapkan untuk menghormati keberadaan Ratu Selatan. Keberadaan meja sajen berada di bagian selatan dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka hal ini didasarkan pada kepercayaan masyarakat di lingkungan Keraton Kasunanan bahwa bermukimnya Ratu Selatan berada di pantai laut selatan.



Komposisi *Jejer Wayang*

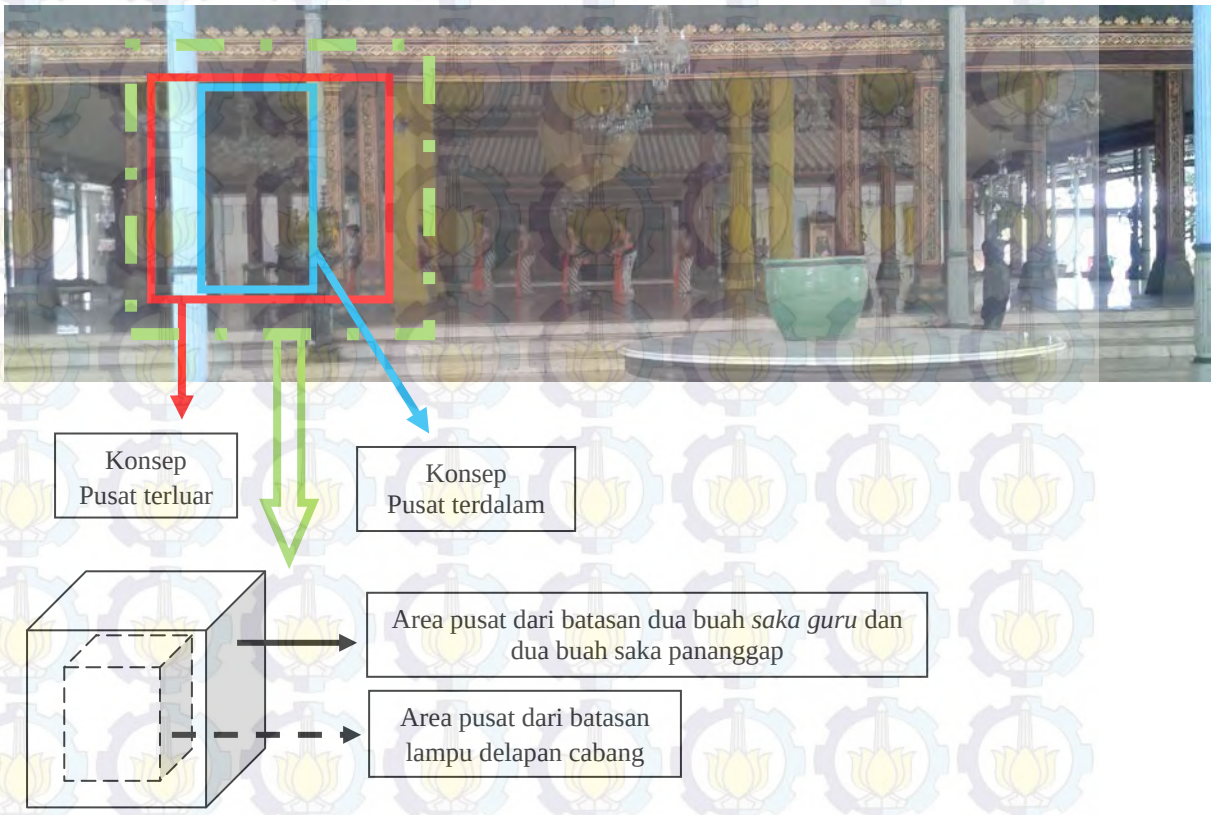
Gambar 4.38: Rasa Pangrasa Mpu Tari terhadap meja sajen

Keterangan

- Dhampar (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Saka Rawa
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Posisi Batak
- Posisi Endhel Ajeg
- Posisi Endhel Weton
- Posisi Apit Ngarep
- Posisi Apit Mburi
- Posisi Apit Meneng
- Posisi Gulu
- Posisi Dhadha
- Posisi Boncit
- Arah hadap ke raja saat Mpu tari menjadi Batak

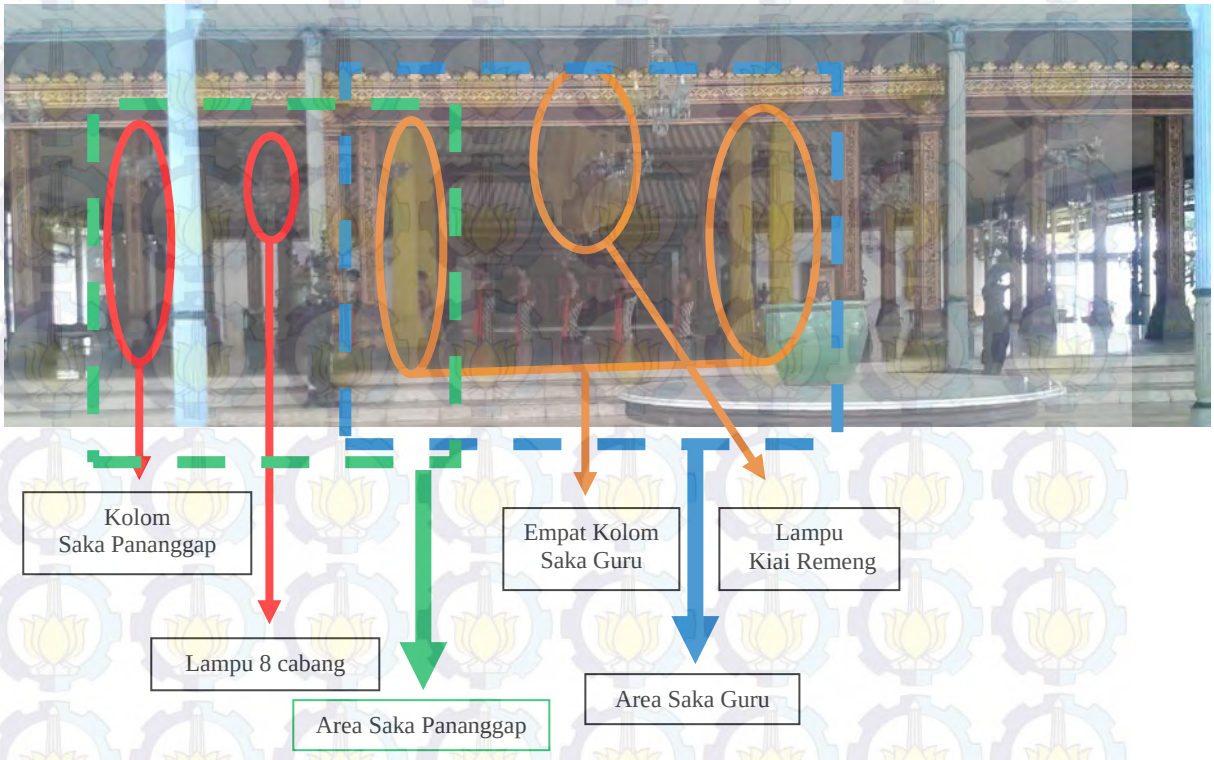
Gambar 4.38 memperlihatkan Mpu tari dalam posisi *jejer wayang* dan menghadap ke arah selatan, Pada posisi ini, Mpu tari merasakan adanya meja sajen sehingga keberadaan meja itu memperkuat arah hadap Mpu tari ke arah selatan. Kuatnya pengaruh meja sajen ini melalui aroma sajen yang dibakar di meja tersebut sehingga melalui aroma ini menjadi pengkuat untuk arah hadap ke selatan. Melalui meja sajen ini menandakan adanya *rasa pangrasa* elemen pelengkap yang dirasakan Mpu tari.

Berdasarkan *rasa pangrasa* Mpu tari saat komposisi *jejer wayang* menghasilkan konsep *pusat di pusat*. Konsep ini memiliki dua konsep pusat. Konsep pusat pertama terbentuk melalui jangkauan terluar elemen fisik yang dijadikan patokan yakni empat buah *saka guru*. Konsep pusat kedua hadir melalui jangkauan terdalam dari elemen fisik yang dijadikan patokan yakni lampu delapan cabang. Hal ini terlihat pada gambar 4.39.



Gambar 4.39: Konsep *pusat di pusat* yang dirasakan Mpu tari saat di ruang *saka pananggap*

Berdasarkan pemaparan *rasa pangrasa* Mpu tari yang meneliti hubungan komposisi tari Bedhaya Ketawang terhadap bagian-bagian dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terungkap bahwa *rasa pangrasa* terbagi dua. *Rasa pangrasa* yang pertama merupakan rasa yang hadir melalui elemen bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa yang hadir melalui elemen bangunan terbagi dua yakni rasa yang timbul dari elemen fisik empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* di mana elemen-elemen tersebut merupakan area *saka guru*. Rasa kedua dari elemen fisik bangunan merupakan rasa yang hadir melalui dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang di mana elemen-elemen tersebut merupakan area *saka pananggap*. Hal ini terlihat pada gambar 4.40. Sedang *rasa pangrasa* yang lain yakni rasa yang hadir melalui elemen pelengkap bangunan yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berupa meja sajen dan *dhampar* raja.



Gambar 4.40 : Terbentuknya area *saka guru* dan area *saka pananggap* berdasarkan penelusuran *rasa pangrasa* Mpu Tari saat melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang (Dokumentasi Pribadi)

Adanya elemen bangunan dan elemen pelengkap saat posisi *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol, dan telu-telu* yang dijadikan patokan untuk menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menandakan elemen-elemen tersebut memberikan batasan area gerak bagi para penari Bedhaya Ketawang. Batasan ini merupakan batasan ruang gerak bagi Mpu tari dalam melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang. Dalam budaya Jawa, batasan fisik bangunan dan batasan fisik elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dijadikan patokan dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang dipahami sebagai *rasa pangrasa*. Terbentuknya rasa ini terjadi karena elemen fisik bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dibutuhkan dalam membantu kegiatan tari Bedhaya Ketawang. Timbulnya rasa butuh tersebut menunjukkan hubungan fisik bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan komposisi tari Bedhaya Ketawang.

4.5.1.2 *Rasa Pangrasa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012

Pementasan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *tingalan ndalem jumenengan* diadakan tanggal 15 Juni 2012. Pada pementasan tersebut sembilan penari Bedhaya Ketawang menarikan tari Bedhaya Ketawang di hadapan Raja Paku Buwana XIII. Para penari memiliki peran masing-masing. Peran tersebut yakni *batak, endhel ajeg, endhel weton, apit ngarep, apit meneng, apit mburi, gulu, dhadha,* dan *boncit.*

Untuk mendukung penelitian ini dilakukan wawancara dengan para penari Bedhaya Ketawang yang menari saat *tingalan ndalem jumenengan* yang diadakan pada tanggal 15 Juni 2012. Wawancara dilakukan kepada sembilan penari Bedhaya Ketawang dikarenakan ke sembilan penari menari di sembilan posisi yang berbeda antara penari satu dengan penari lainnya. Ini ditelusuri melalui makna dari masing-masing posisi penari, yakni *batak* melambangkan kepala, *endhel ajeg* melambangkan hasrat, *gulu* melambangkan leher, *dhadha* melambangkan dada, *buncit* melambangkan ekor atau alat kelamin, *apit ngarep* melambangkan tangan kanan, *apit mburi* melambangkan tangan kiri, *endhel*

weton melambangkan kaki kanan, dan apit meneng melambangkan kaki kiri (Becker, 1993: hlm. 132). Keseluruhan peran yang dibawakan para penari Bedhaya Ketawang merupakan simbolisasi lahiriah dan batiniah manusia. Perwujudan penyimbolan lahiriah berupa kepala, leher, dada, alat kelamin, tangan kanan, tangan kiri, kaki kanan, dan kaki kiri, sedangkan perwujudan penyimbolan batiniah berupa hasrat. Hasrat itulah yang menggerakkan anggota tubuh (fisik).

4.5.1.2.1 *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di *Parasedya*

Penelusuran *rasa pangrasa* di *parasedya* dilakukan dengan menelusuri tanggapan penari Bedhaya Ketawang terhadap kegiatan *kapang-kapang* yang dilakukan di *parasedya*. Gerak kapang-kapang di area *parasedya* seperti yang terlihat pada gambar 4.20 dan gambar 4.21. Tanggapan tersebut dipaparkan pada tabel 4.1 dan tabel 4.2.

Tabel 4.1:
Elemen Arsitektur saat
kapang-kapang keluar dari *Parasedya*

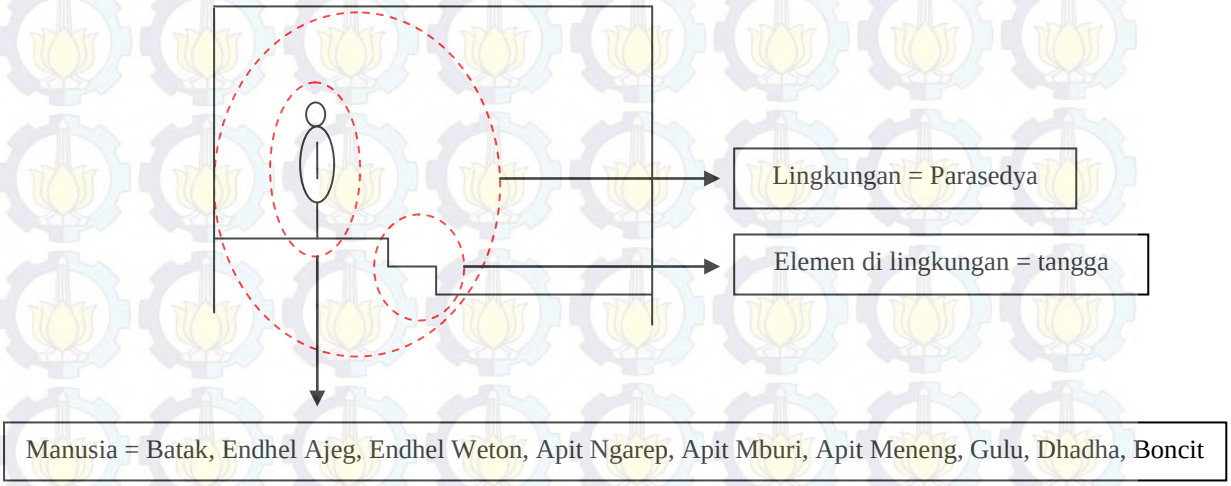
	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga
Endhel Ajeg	Lampu, dan Tangga
Endhel Weton	Tangga
Apit Ngarep	Tangga
Apit Mburi	Tangga
Apit Meneng	Tangga
Gulu	Tangga
Dhadha	Tangga
Boncit	Tangga

Tabel 4.2:
Elemen Arsitektur saat
kapang-kapang masuk ke *Parasedya*

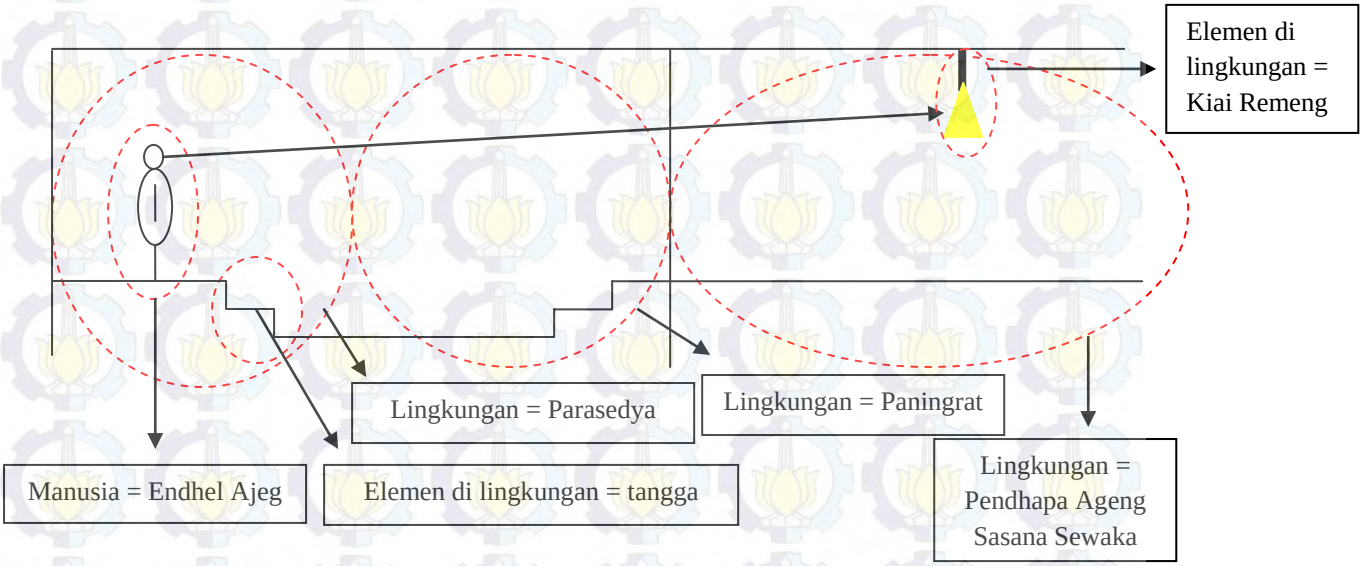
	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga, dan Pintu
Endhel Ajeg	Tangga, dan Pintu
Endhel Weton	Tangga, dan Pintu
Apit Ngarep	Tangga, dan Pintu
Apit Mburi	Tangga, dan Pintu
Apit Meneng	Tangga, dan Pintu
Gulu	Tangga, dan Pintu
Dhadha	Tangga, dan Pintu
Boncit	Tangga, dan Pintu

Tabel 4.1 memaparkan elemen arsitektur yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang saat melakukan *kapang-kapang* keluar dari *dalem ageng prabasuyasa* menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan tabel 4.1, tangga merupakan elemen yang menjadi perhatian utama bagi penari Bedhaya Ketawang. Saat melakukan *kapang-kapang* para penari melewati tangga sehingga

mereka harus hati-hati agar tidak jatuh dari tangga. Namun hanya endhel ajeg yang menjadikan lampu sebagai patokan. Ini karena posisi endhel ajeg saat *kapang-kapang* berada di depan sehingga membutuhkan penanda untuk memudahkan dirinya bergerak dalam komposisi ini.



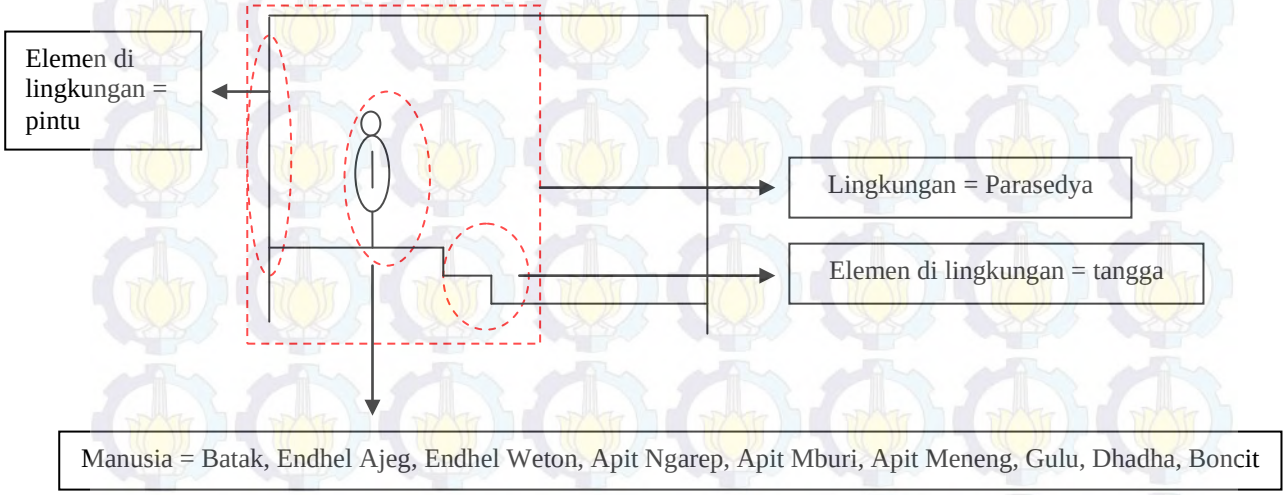
Gambar 4.41 :
Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa*
Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 saat melakukan *kapang-kapang* di area *parasedya*



Gambar 4.42 :
Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Endhel Ajeg
(penari Bedhaya Ketawang tahun 2012) saat *kapang-kapang* di *parasedya*

Gambar 4.41 menunjukkan bahwa saat *kapang-kapang* dari *dalem ageng prabasuyasa* menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 mengungkapkan tangga merupakan elemen yang dijadikan patokan untuk melakukan gerak *kapang-kapang*. Pada gambar tersebut menunjukkan elemen tangga berada di jangkauan lingkungan mereka saat melakukan *kapang-kapang* awal yakni di area *parasedya*. Namun pada gambar 4.42, bagi endhel ajeg lampu *kiai remeng* juga di jadikan patokan untuk dirinya dalam melakukan gerak *kapang-kapang*. Hal ini menunjukkan gambar 4.42 memperlihatkan lampu *kiai remeng* merupakan elemen yang berada di luar jangkauan *endhel ajeg* saat melakukan *kapang-kapang* di *parasedya*. Adanya dua penegasan dari dua elemen bangunan yang berbeda menandakan bahwa pemahaman manusia dengan lingkungan tidak hanya sebatas posisi dirinya berada pada satu titik lingkungan. Lingkungan yang dimaksud dapat melebar batasannya selama salah satu bagian panca indera masih dapat menjangkaunya. Dalam hal endhel ajeg, indera tersebut berupa indera pengelihatan (mata).

Tabel 4.2 memaparkan elemen arsitektur yang dirasakan penari saat melakukan *kapang-kapang* masuk dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ke *dalem ageng prabasuyasa*. Berdasarkan tabel 4.2, elemen arsitektur yang dirasakan penari saat melakukan *kapang-kapang* masuk yakni pintu utama paling kiri dan tangga.



Gambar 4.43 :
Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat *kapang-kapang* masuk ke *dalem ageng prabasuyasa*

Berdasarkan pemaparan yang diungkapkan diketahui bahwa tangga, pintu, dan lampu merupakan elemen-elemen bangunan di area *parasedya* yang dijadikan patokan bagi para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Tangga dan pintu merupakan elemen yang ada di area *parasedya* namun lampu yang dijadikan patokan oleh endhel ajeg merupakan lampu yang berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Patokan inilah yang merupakan *rasa pangrasa* dari para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di *parasedya*.

4.5.1.2.2 *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di *Paningrat*

Penelusuran *rasa pangrasa* tidak hanya dilakukan saat penari Bedhaya tahun 2012 berada di *parasedya*. Penelusuran ini juga dilakukan saat mereka berada di *paningrat*. Untuk penelusuran tersebut dilakukan dengan menelusuri elemen arsitektur di *paningrat.* Penelusuran tersebut terlihat pada tabel 4.3 dan tabel 4.4.

Tabel 4.3:
Elemen Arsitektur saat
kapang-kapang keluar di *Paningrat*

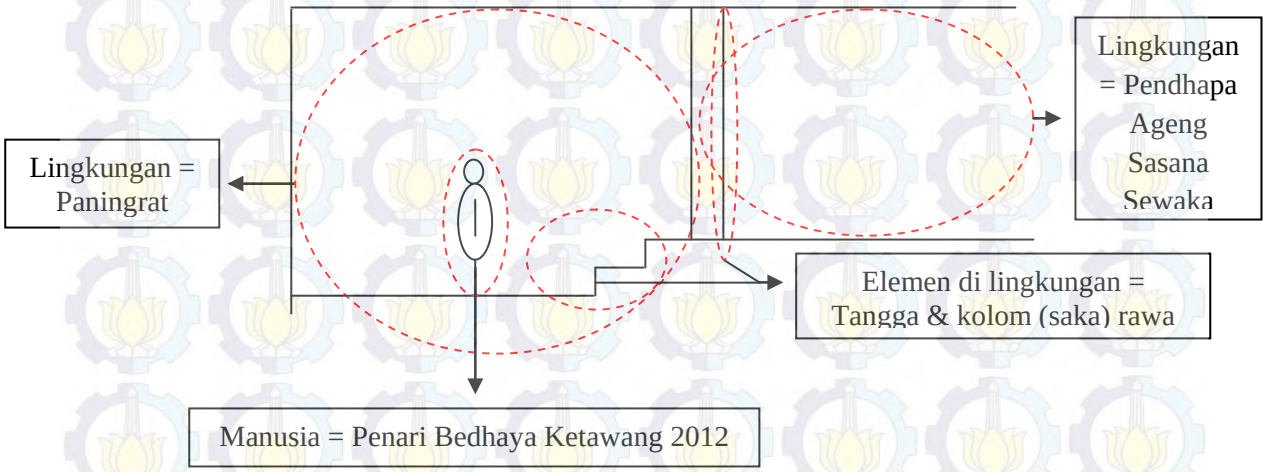
	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga, dan Kolom
Endhel Ajeg	Tangga, dan Kolom
Endhel Weton	Tangga, dan Kolom
Apit Ngarep	Tangga, dan Kolom
Apit Mburi	Tangga, dan Kolom
Apit Meneng	Tangga, dan Kolom
Gulu	Tangga, dan Kolom
Dhadha	Tangga, dan Kolom
Boncit	Tangga, dan Kolom

Tabel 4.4:
Elemen Arsitektur saat
kapang-kapang masuk di *Paningrat*

	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga, dan Pintu
Endhel Ajeg	Tangga, dan Pintu
Endhel Weton	Tangga, dan Pintu
Apit Ngarep	Tangga, dan Pintu
Apit Mburi	Tangga, dan Pintu
Apit Meneng	Tangga, dan Pintu
Gulu	Tangga, dan Pintu
Dhadha	Tangga, dan Pintu
Boncit	Tangga, dan Pintu

Tabel 4.3 memaparkan elemen arsitektur yang dirasakan penari saat melakukan *kapang-kapang* keluar dari *paningrat* menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan tabel 4.3, tangga dan kolom merupakan elemen arsitektur yang menjadi perhatian utama penari Bedhaya Ketawang. Ini karena saat melakukan *kapang-kapang,* penari melakukan gerak diagonal mendekati area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, kolom menjadi perhatian penari agar dalam

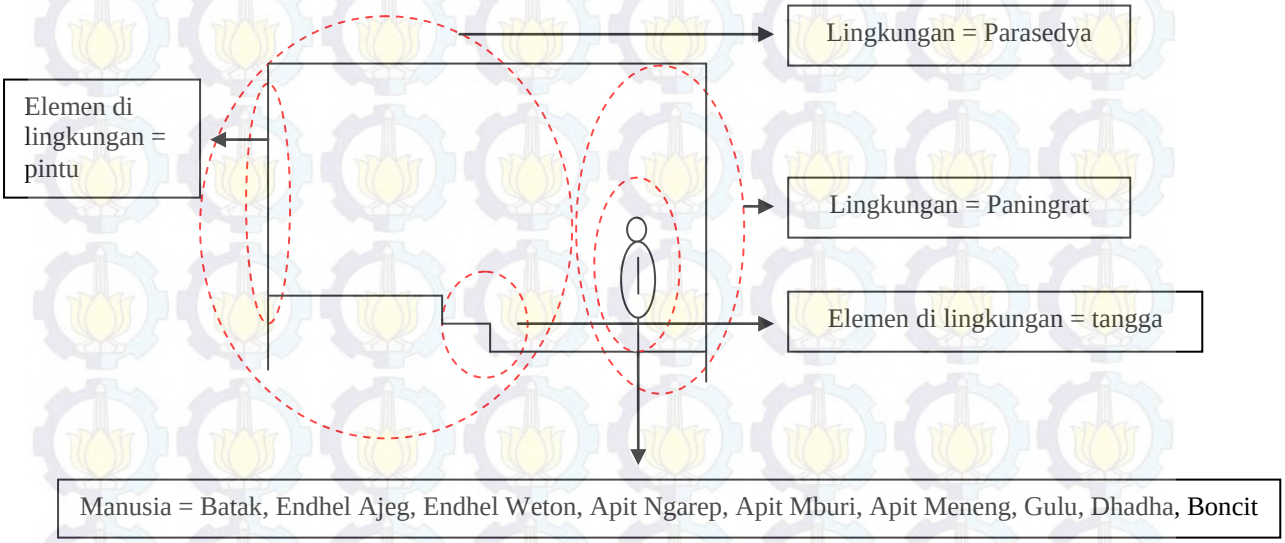
penentuan garis diagonal yang dilakukan penari untuk menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak terlalu melenceng. Kolom yang dijadikan patokan oleh para penari bukanlah kolom yang berada di area *paningrat* namun kolom yang berada di area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sedangkan tangga berperan sebagai penghubung saat berada di tangga dengan adanya perubahan sikap penari dari melakukan gerak *kapang-kapang* berubah menjadi melakukan *laku dodok* (jalan sambil jongkok) yang dilakukan saat *anggara kasih*, dan *ajar-ajaran*.



Gambar 4.44 : Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di *Paningrat*

Gambar 4.44 menunjukkan saat melakukan gerak *kapang-kapang* di area *paningrat*, penari Bedhaya Ketawang 2012 menjadikan tangga sebagai patokan untuk melakukan gerak *kapang-kapang*. Ini menandakan penari Bedhaya Ketawang 2012 berinteraksi dengan lingkungannya. Namun interaksi tersebut tidak hanya dirasakan di area paningrat saja namun juga hingga ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini dikarenakan mereka menjadikan kolom-kolom di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka juga sebagai patokan. Ini menandakan meskipun dirinya berada di area *paningrat* namun jangkauan rasa yang mereka rasakan tidak hanya terbatas pada area paningrat saja namun juga hingga ke area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Jangkauan tersebut dikarenakan peran panca indera penari Bedhaya Ketawang yakni indera penglihatan (mata).

Tabel 4.4 memaparkan elemen arsitektur yang dirasakan penari saat sedang melakukan *kapang-kapang* masuk dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ke *paningrat*. Berdasarkan tabel 4.4, elemen arsitektur yang dirasakan penari saat melakukan *kapang-kapang* masuk yakni pintu utama paling kiri dan tangga.



Gambar 4.45 :
Penelusuran manusia dan lingkungan dari hasil *rasa pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat *kapang-kapang* masuk ke *dalem ageng prabasuyasa*

Gambar 4.45 menunjukkan gerak kapang-kapang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menuju *paningrat*. Pada posisi tersebut, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 menjadikan tangga dan pintu sebagai patokannya. Adanya tanggapan elemen-elemen tersebut menandakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 berinteraksi dengan lingkungannya. Namun interaksi tersebut dilakukan terhadap elemen-elemen yang ada di area *parasedya*. Ini menandakan meskipun dirinya berada di area *paningrat* namun jangkauan rasa yang mereka rasakan berada di area *parasedya*. Jangkauan tersebut terjadi dikarenakan peran panca indera penari Bedhaya Ketawang yakni indera penglihatan (mata).

Berdasarkan tabel 4.3 dan tabel 4.4 saat berada di *paningrat* ada tiga elemen yang dijadikan patokan sebagai *rasa pangrasa* para penari Bedhaya Ketawang 2012. Ketiga patokan tersebut yakni tangga, kolom, dan pintu. Elemen utama yang dijadikan patokan yakni tangga, ini karena tangga merupakan

pembatas ruang yang terlihat jelas batasannya melalui perubahan sikap penari dari *kapang-kapang* (jalan perlahan) menjadi *laku dodok* (jalan jongkok) yang terjadi saat hari *anggara kasih*, dan *ajar-ajaran*. Sedangkan kolom yang dijadikan patokan bukanlah kolom yang ada di *paningrat* namun merupakan kolom yang berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dan pintu merupakan elemen yang dijadikan patokan karena pintu tersebut sebagai gerbang keluar dan masuk bagi para penari Bedhaya Ketawang dalam melakukan tari Bedhaya Ketawang.

4.5.1.2.3 *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

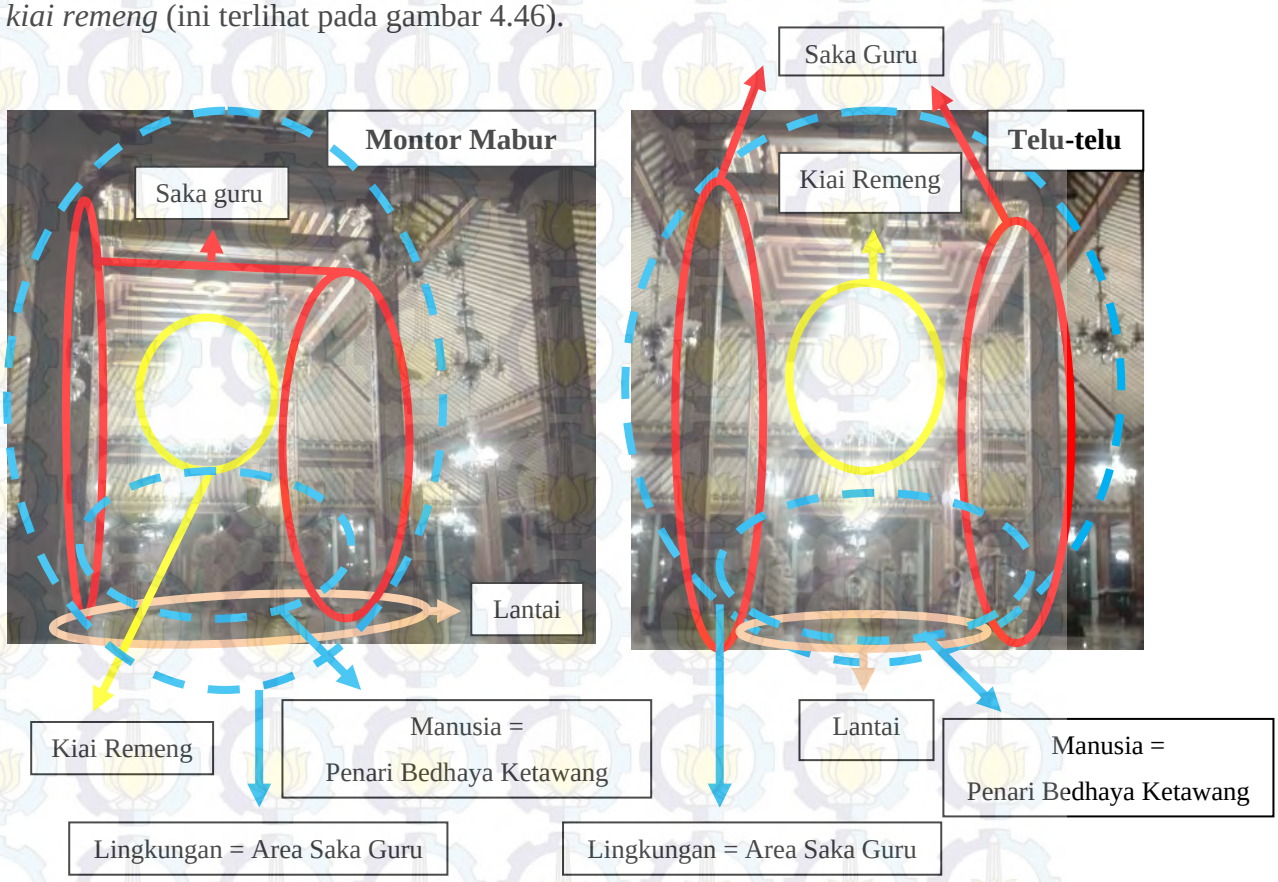
Penelusuran *rasa pangrasa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan melalui pengalaman mereka saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini dilakukan dengan menelusuri satu per satu pengalaman mereka saat melakukan komposisi *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*.

Tabel 4.5: Aspek Fisik untuk Menelusuri *Rasa Pangrasa* Mpu tari Tahun 2012 di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

	Montor Mabur	Metoni	Jejer Wayang	Batak Moncol	Telu-Telu
Batak	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Endhel Ajeg	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Endhel Weton	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Apit Ngarep	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Apit Mburi	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Apit Meneng	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Gulu	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai

Dhadha	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu kiai remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu kiai remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Boncit	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Saka Pananggap, Lampu Kiai Remeng, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lampu Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai

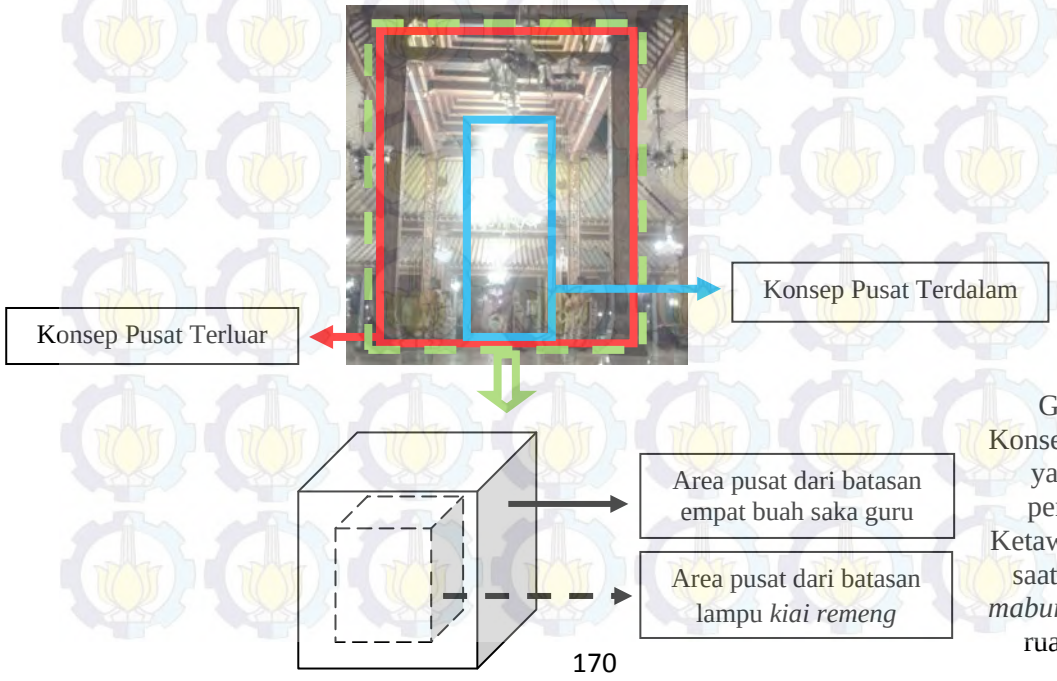
Berdasarkan tabel 4.5 saat komposisi tari *montor mabur*, dan *telu-telu* penari Bedhaya Ketawang menjadikan *saka guru*, *kiai remeng*, dan lantai sebagai patokan untuk menari. Keseragaman ini karena penari Bedhaya Ketawang berada dalam posisi di kelilingi oleh empat buah *saka guru*, dan berada di bawah lampu *kiai remeng* (ini terlihat pada gambar 4.46).



Gambar 4.46 : Elemen-elemen patokan bagi penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 saat *montor mabur*, dan *telu-telu*

Gambar 4.46 menunjukkan penari Bedhaya Ketawang 2012 menjadikan elemen *saka guru, lampu kiai remeng,* dan *lantai* sebagai patokan dalam menari. Elemen-elemen tersebut berada di area saka guru. Terungkapnya elemen-elemen tersebut sebagai akibat hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan lingkungan di mana dirinya berada. Hubungan tersebut menunjukkan ada pemahaman manusia dan lingkungan yang terbentuk ketika penari Bedhaya Ketawang berada di area saka guru saat komposisi montor mabur dan telu-telu dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang. Hubungan tersebut merupakan pemahaman yang ada dalam pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Hubungan tersebut hanya sebatas hubungan yang terjalin secara fisik.

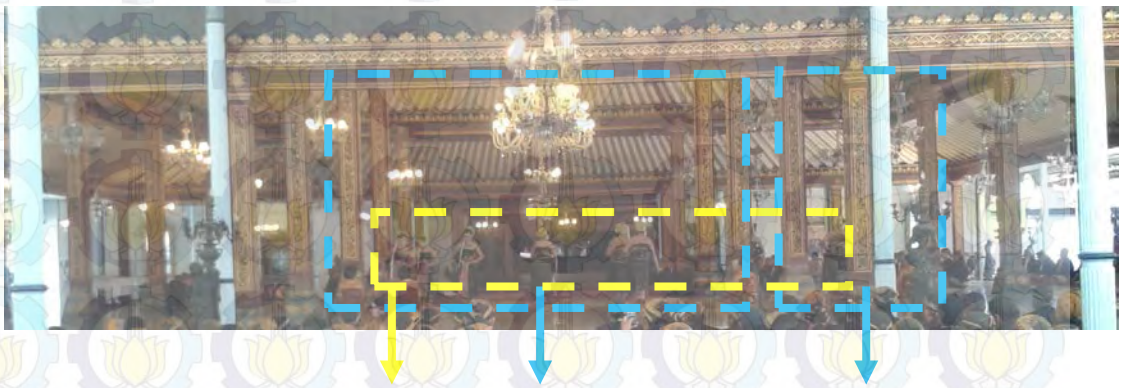
Terungkapnya elemen-elemen tersebut menunjukkan patokan tersebut terlihat berada di pusat dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Keterpusatan ini lebih dalam ditelusuri dari ungkapan penari Bedhaya Ketawang 2012 bahwa ada dua pusat yang tercipta dari elemen-elemen yang dijadikan patokan untuk menari. Mereka mengungkapkan bahwa rasa terpusat dirasakan melalui keberadaan empat buah *saka guru* yang mengelilingi mereka di mana membawa mereka pada posisi berada di tengah-tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Kemudian rasa pusat kedua yang dirasakan melalui lampu *kiai remeng* yang berada di atas mereka. Dengan adanya dua pusat yang menjadi satu menimbulkan konsep pusat di pusat. Ini terlihat pada gambar 4.47.

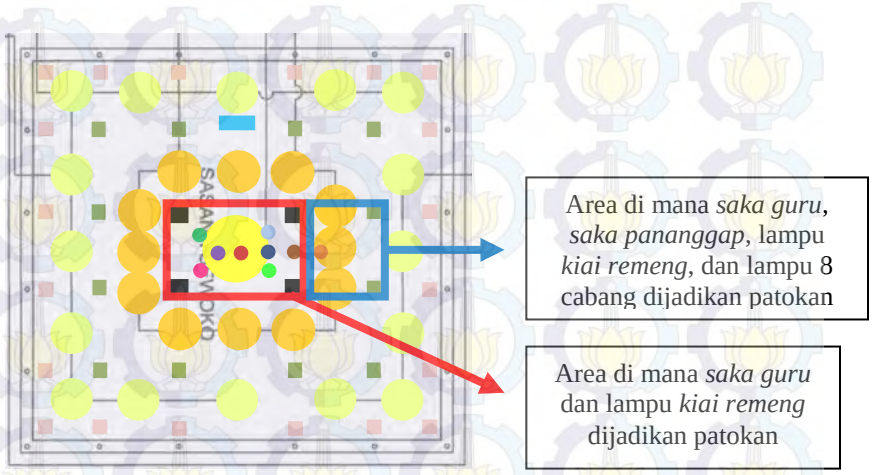


Gambar 4.47: Konsep *pusat di pusat* yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *montor mabur* dan *telu-telu* di ruang *saka guru*

Gambar 4.47 menunjukkan konsep *pusat di pusat* yang terbentuk saat komposisi *montor mabur* dan *telu-telu* merupakan konsep *pusat di pusat* saat berada di ruang *saka guru*. Terbentuknya konsep tersebut karena konsep ini terbentuk saat penari Bedhaya Ketawang berada di ruang *saka guru*. Hal ini ditandai dengan keberadaan penari Bedhaya Ketawang yang dikelilingi oleh empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* yang berada di area *saka guru*. Area ini berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan pemaparan tersebut, konsep *pusat di pusat saat berada di ruang saka guru* merupakan konsep yang terbentuk di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan *rasa pangrasa* penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *montor mabur* dan *telu-telu* merupakan rasa fisik yang terbentuk melalui keberadaan fisik *saka guru* dan lampu *kiai remeng*.

Sedangkan saat berada pada komposisi tari *metoni, jejer wayang,* dan *batak moncol* jawaban yang diperoleh beragam. Elemen-elemen yang dijadikan patokan pada ketiga posisi ini *saka guru, saka pananggap, kiai remeng* (lampu besar), lampu delapan cabang, dan lantai. Keragaman tersebut terjadi didasarkan beberapa keberagaman gerak komposisi tari yang dilakukan di beberapa area dalam bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan pemaparan tersebut maka elemen yang dijadikan patokan yakni *saka guru, saka pananggap, kiai remeng,* lampu delapan cabang, dan lantai. Namun ada tiga elemen yang menjadi dominan yakni *saka guru, kiai remeng,* dan lantai.

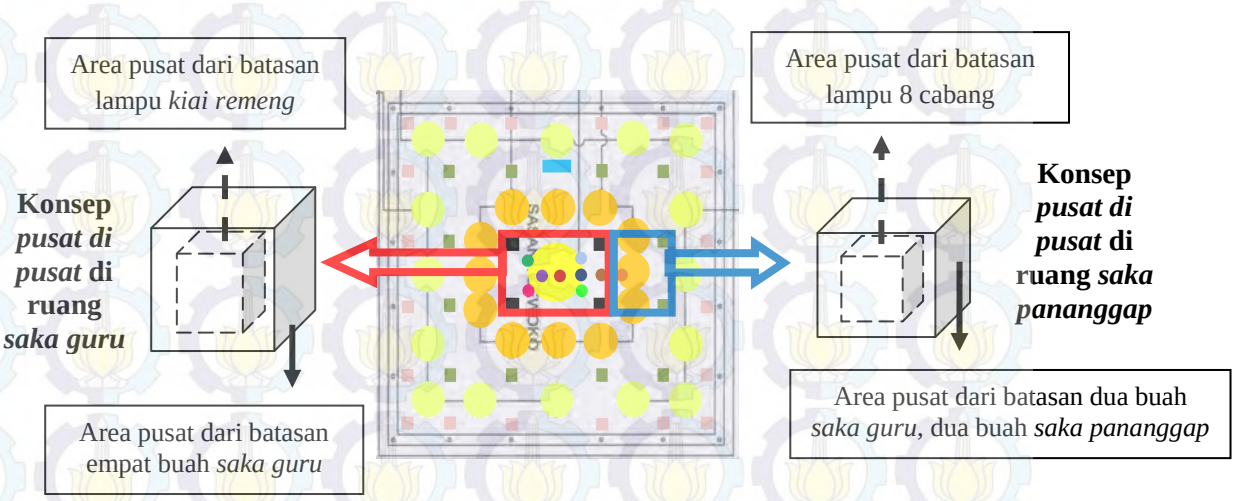




Gambar 4.48: Elemen-elemen yang dijadikan patokan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *metoni*

Gambar 4.48 menunjukkan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 menjadikan elemen *saka guru*, *saka pananggap*, lampu *kiai remeng*, dan lampu delapan cabang sebagai patokan dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat mereka dalam komposisi *metoni*. Hal ini menunjukkan bahwa elemen-elemen tersebut membentuk dua ruang yakni ruang *saka guru* dan ruang *saka pananggap*. Berdasarkan gambar tersebut, ruang *saka guru* merupakan ruang yang dibatasi dengan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* sedangkan ruang *saka pananggap* merupakan ruang yang dibatasi dengan dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Berdasarkan pemaparan tersebut maka saat komposisi *metoni* terbagi satu ruang *saka pananggap* dan satu ruang *saka guru*.

Terungkapnya elemen-elemen tersebut sebagai akibat hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan lingkungan di mana dirinya berada. Hubungan tersebut menunjukkan ada pemahaman manusia dan lingkungan yang terbentuk ketika penari Bedhaya Ketawang berada di area *saka guru* dan *saka pananggap* saat melakukan komposisi *metoni*. Hubungan tersebut merupakan pemahaman yang ada dalam pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Hubungan tersebut hanya sebatas hubungan yang terjalin secara fisik.



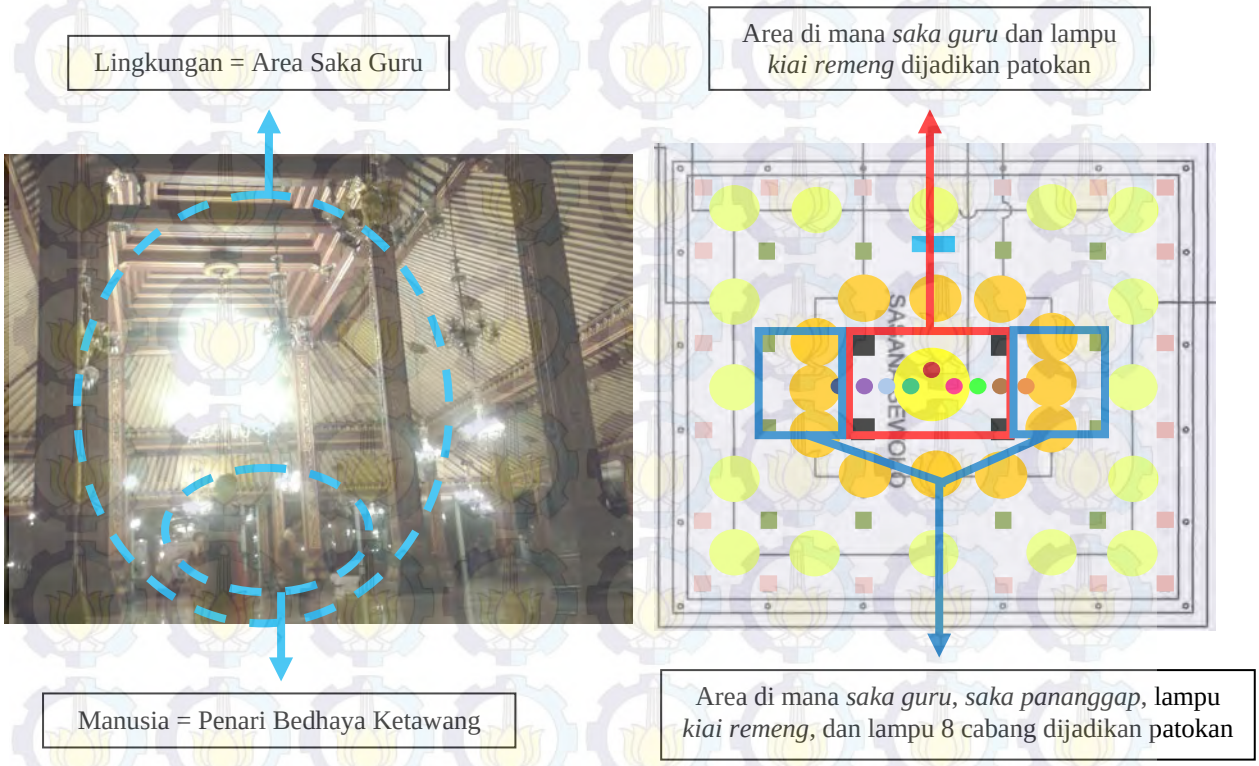
Gambar 4.49:
Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*, dan konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap* saat *metoni*

Gambar 4.49 menunjukkan bahwa elemen-elemen yang dijadikan patokan menuntun mereka pada rasa berada di pusat. Rasa pusat ini menuntun pada konsep *pusat di pusat*. Konsep ini terdiri atas dua yakni *pusat di pusat di ruang saka guru*, dan *pusat di pusat di ruang saka pananggap*. Konsep pusat di pusat di ruang saka guru terbentuk oleh dua buah pusat. Pusat pertama merupakan pusat yang terbentuk terluar di mana dihasilkan melalui empat buah *saka guru* yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Pusat kedua merupakan pusat yang terbentuk terdalam di mana dihasilkan melalui keberadaan lampu *kiai remeng*. Sedangkan konsep pusat di pusat di ruang saka pananggap terbentuk juga oleh dua buah pusat. Pusat pertama merupakan pusat yang terbentuk terluar di mana dihasilkan melalui dua buah *saka guru* dan dua buah *saka pananggap* yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Pusat kedua merupakan pusat yang terbentuk terdalam di mana dihasilkan melalui keberadaan lampu delapan cabang.

Pemaparan tersebut terungkap melalui tanggapan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 terkait *rasa pangrasa* yang mereka rasakan saat berada dalam komposisi *metoni*. Konsep *pusat di pusat di ruang saka guru* dirasakan oleh sembilan penari Bedhaya Ketawang namun bagi boncit, konsep *pusat di pusat* dirasakan tidak hanya saat berada di ruang *saka guru*. Konsep tersebut

dirasakan saat dirinya menghadap ke arah *dalem ageng prabasuyasa* di mana pada posisi tersebut penari boncit merasakan adanya perubahan titik fokus hubungan dirinya dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Perubahan tersebut menghasilkan konsep *pusat di pusat* saat di ruang *saka pananggap*. Konsep ini terbentuk dari elemen bangunan yang dijadikan patokan saat menari yakni *saka guru, saka pananggap*, dan lampu delapan cabang.

Penelusuran elemen-elemen bangunan yang digunakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 juga dirasakan saat melakukan komposisi *batak moncol*. Hal ini terlihat pada gambar 4.50.

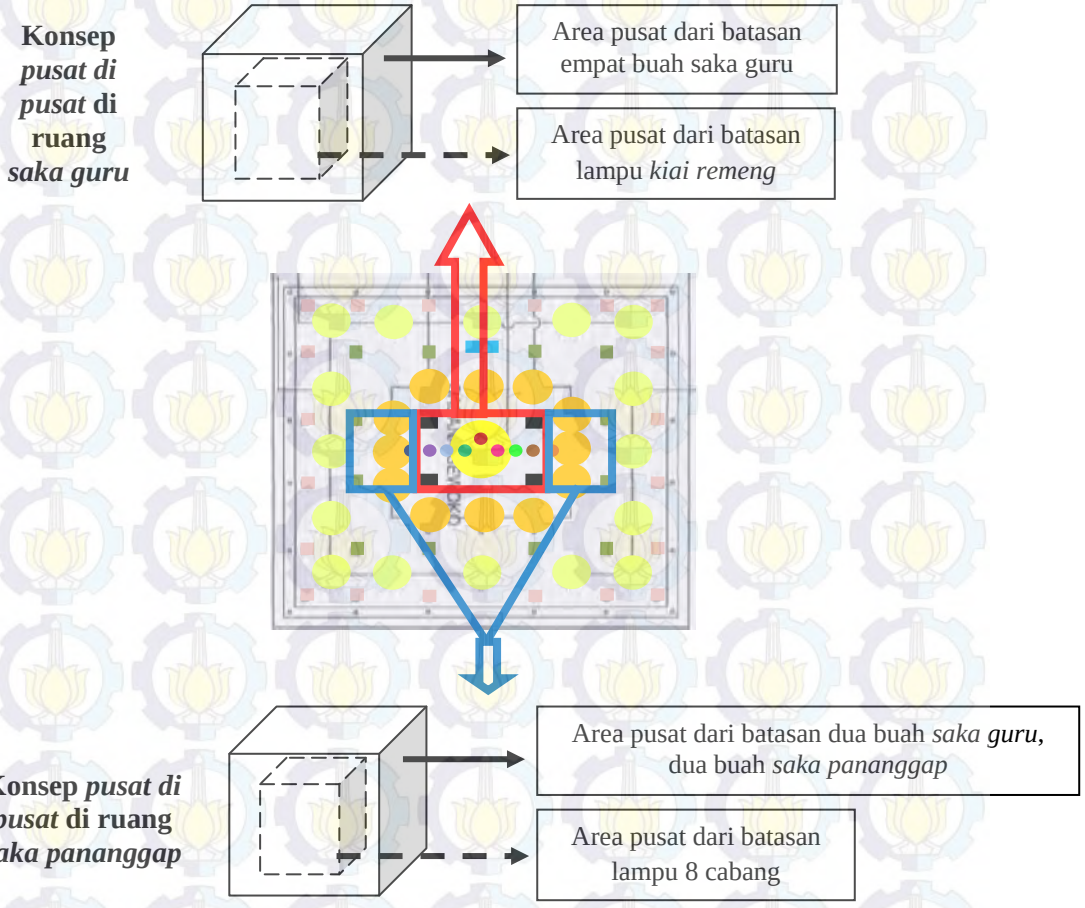


Gambar 4.50: Elemen-elemen yang dijadikan patokan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *batak moncol*

Gambar 4.50 menunjukkan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 menjadikan elemen *saka guru, saka pananggap*, lampu *kiai remeng*, dan lampu delapan cabang sebagai patokan dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat mereka dalam komposisi *batak moncol*. Hal ini menunjukkan bahwa elemen-elemen tersebut membentuk dua ruang yakni

ruang *saka guru* dan ruang *saka pananggap*. Berdasarkan gambar 4.50, ruang *saka guru* merupakan ruang yang dibatasi dengan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* sedangkan ruang *saka pananggap* merupakan ruang yang dibatasi dengan dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Berdasarkan pemaparan tersebut maka saat komposisi *batak moncol* terbagi satu ruang *saka guru* dan dua ruang *saka pananggap*.

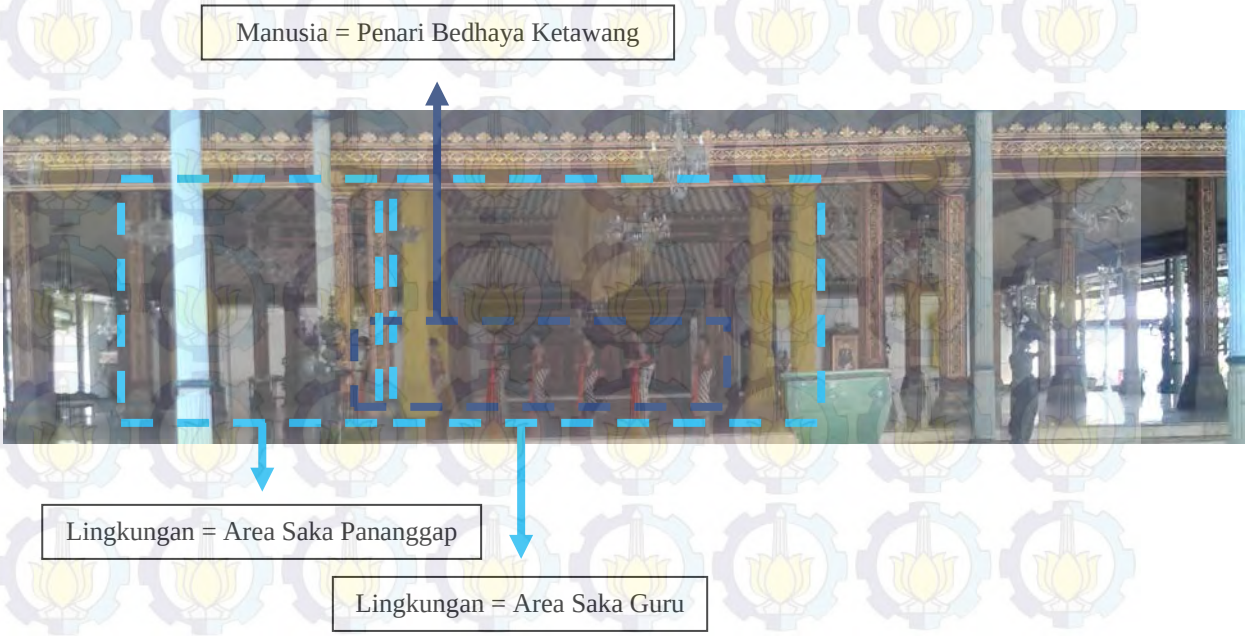
Terungkapnya elemen-elemen tersebut sebagai akibat hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan lingkungan di mana dirinya berada. Hubungan tersebut menunjukkan ada pemahaman manusia dan lingkungan yang terbentuk ketika penari Bedhaya Ketawang berada di area *saka guru* dan *saka pananggap* saat melakukan komposisi *batak moncol*. Hubungan tersebut merupakan pemahaman yang ada dalam pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Hubungan tersebut sebatas hubungan yang terjalin secara fisik.

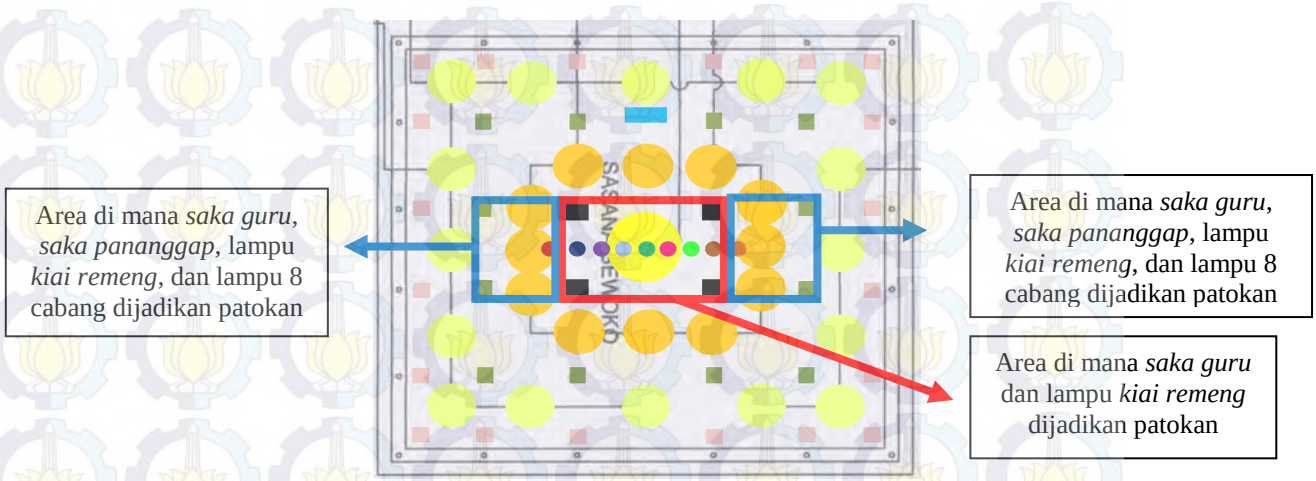


Gambar 4.51: Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*, dan konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap* saat *batak moncol*

Gambar 4.51 menunjukkan bahwa elemen-elemen yang dijadikan patokan menuntun mereka pada rasa berada di pusat. Rasa pusat ini menuntun pada konsep *pusat di pusat*. Konsep ini terdiri atas dua yakni *pusat di pusat di ruang saka guru*, dan *pusat di pusat di ruang saka pananggap*. Konsep pusat di pusat di ruang saka guru terbentuk oleh dua buah pusat. Pusat pertama merupakan pusat yang terbentuk terluar di mana dihasilkan melalui empat buah *saka guru* yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Pusat kedua merupakan pusat yang terbentuk terdalam di mana dihasilkan melalui keberadaan lampu *kiai remeng*. Sedangkan konsep pusat di pusat di ruang saka pananggap terbentuk juga oleh dua buah pusat. Pusat pertama merupakan pusat yang terbentuk terluar di mana dihasilkan melalui dua buah *saka guru* dan dua buah *saka pananggap* yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Pusat kedua merupakan pusat yang terbentuk terdalam di mana dihasilkan melalui keberadaan lampu delapan cabang.

Penelusuran elemen-elemen bangunan yang digunakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 juga dirasakan saat melakukan komposisi *batak moncol*. Hal ini terlihat pada gambar 4.52.





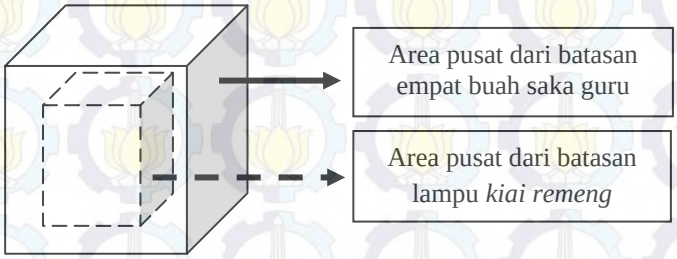
Gambar 4.52: Elemen-elemen yang dijadikan patokan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat posisi *jejer wayang*

Gambar 4.52 menunjukkan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 menjadikan elemen *saka guru, saka pananggap*, lampu *kiai remeng*, dan lampu delapan cabang sebagai patokan dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat mereka dalam komposisi *jejer wayang*. Hal ini menunjukkan bahwa elemen-elemen tersebut membentuk dua ruang yakni ruang *saka guru* dan ruang *saka pananggap*. Berdasarkan gambar 4.52, ruang *saka guru* merupakan ruang yang dibatasi dengan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* sedangkan ruang *saka pananggap* merupakan ruang yang dibatasi dengan dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Berdasarkan pemaparan tersebut maka saat komposisi *jejer wayang* terbagi satu ruang *saka guru* dan dua ruang *saka pananggap*.

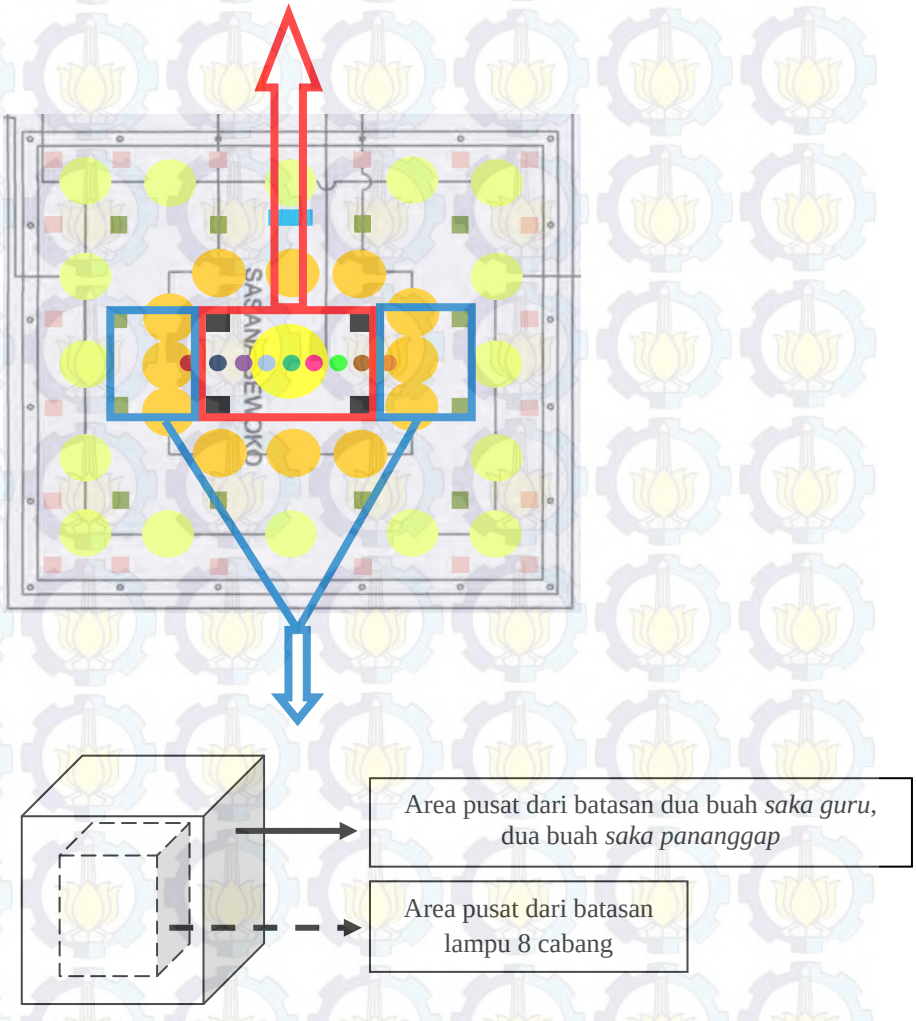
Berdasarkan pemaparan tersebut, bagi batak, endhel ajeg, endhel weton, apit ngarep, apit mburi, apit meneng, dan dhadha elemen yang dijadikan patokan untuk menari menuntun pada konsep *pusat di pusat saat berada di ruang saka guru*. Bagi gulu, dan boncit elemen yang dijadikan patokan untuk menari menuntun pada konsep *pusat di pusat saat berada di ruang saka pananggap*.

Terungkapnya elemen-elemen tersebut sebagai akibat hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan lingkungan di mana dirinya berada. Hubungan tersebut menunjukkan ada pemahaman manusia dan lingkungan yang terbentuk ketika penari Bedhaya Ketawang berada di area *saka guru* dan *saka pananggap*

saat melakukan komposisi *jejer wayang*. Hubungan tersebut merupakan pemahaman yang ada dalam pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Hubungan tersebut sebatas hubungan yang terjalin secara fisik.



Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*



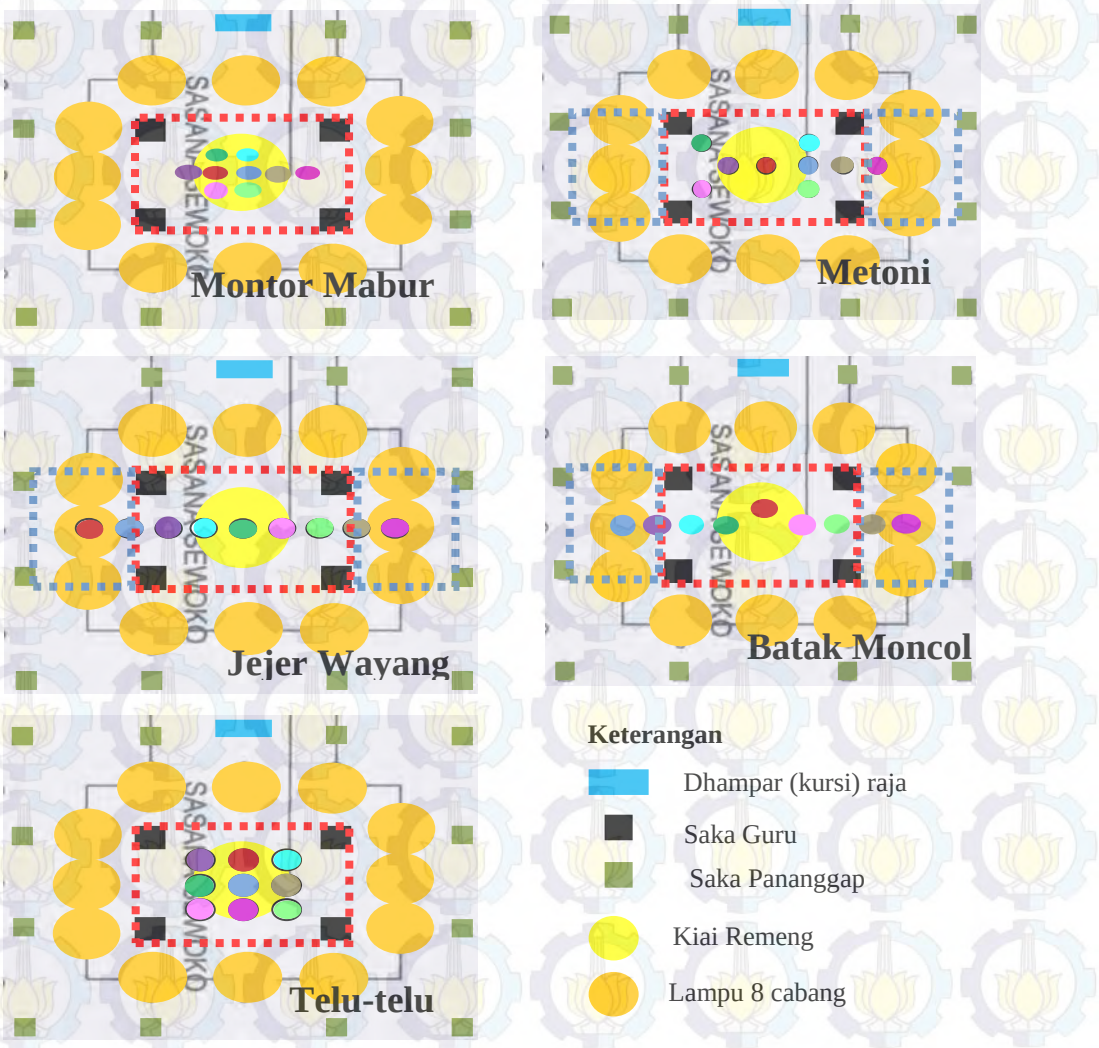
Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap*

Gambar 4.53:
Konsep *pusat di pusat* di ruang *saka guru*, dan
konsep *pusat di pusat* di ruang *saka pananggap* saat *jejer wayang*

Gambar 4.53 menunjukkan bahwa elemen-elemen yang dijadikan patokan menuntun mereka pada rasa berada di pusat. Rasa pusat ini menuntun pada konsep *pusat di pusat*. Konsep ini terdiri atas dua yakni *pusat di pusat di ruang saka guru*, dan *pusat di pusat di ruang saka pananggap*. Konsep pusat di pusat di ruang saka guru terbentuk oleh dua buah pusat. Pusat pertama merupakan pusat yang terbentuk terluar di mana dihasilkan melalui empat buah *saka guru* yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Pusat kedua merupakan pusat yang terbentuk terdalam di mana dihasilkan melalui keberadaan lampu *kiai remeng*. Sedangkan konsep pusat di pusat di ruang saka pananggap terbentuk juga oleh dua buah pusat. Pusat pertama merupakan pusat yang terbentuk terluar di mana dihasilkan melalui dua buah *saka guru* dan dua buah *saka pananggap* yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Pusat kedua merupakan pusat yang terbentuk terdalam di mana dihasilkan melalui keberadaan lampu delapan cabang.

Pemaparan tersebut terungkap melalui tanggapan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 terkait *rasa pangrasa* yang mereka rasakan saat berada pada komposisi jejer wayang. Konsep pusat di pusat di ruang saka guru dirasakan oleh gulu, endhel ajeg, endhel weton, apit ngarep, apit mburi, apit meneng, dan dhadha. Sedangkan bagi batak dan boncit merasakan konsep pusat di pusat di ruang saka pananggap.

Berdasarkan gambar 4.53 terungkap bahwa konsep pusat di pusat terbagi dalam dua ruang yakni ruang saka guru dan ruang saka pananggap. Pemaparan lebih dalam terkait dua ruang ini terlihat pada tabel 4.5. Pada tabel 4.5 terlihat bahwa elemen-elemen arsitektur yang dirasakan saat melakukan komposisi tari memperlihatkan elemen-elemen arsitektur tersebut membentuk ruang. Ruang yang terbentuk yakni ruang *saka guru*, dan ruang *saka pananggap*. Hal ini terlihat pada gambar 4.54.



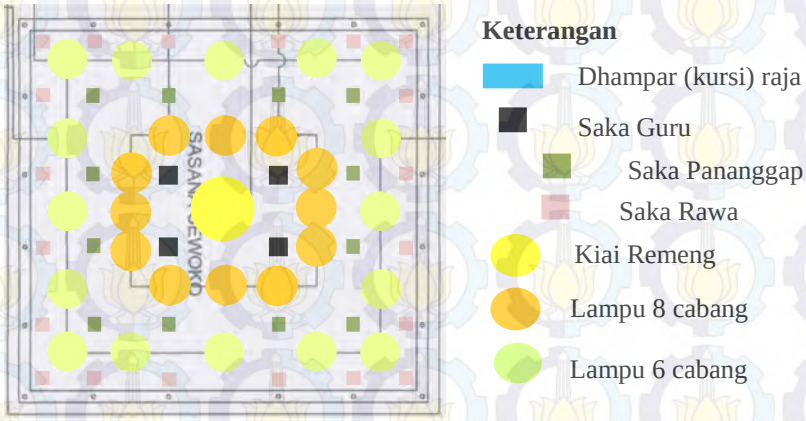
Gambar 4.54:
Penelusuran posisi penari dalam komposisi tari Bedhaya Ketawang di dasarkan pada posisi di ruang *saka guru* dan posisi di ruang *saka pananggap*

Gambar 4.54 menunjukkan terbentuknya ruang melalui batasan yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Batasan yang dirasakan menandakan adanya kegiatan yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga menunjukkan adanya kehidupan. Penelusuran ini menunjukkan ruang terbentuk melalui kehadiran pengguna bangunan di bangunan. Pemahaman ruang terbentuk karena adanya kehadiran diungkapkan Prijotomo (2009) bahwa ruang adalah sebuah kehadiran dan/atau penghadiran; bukannya ke-ada-an dan/atau peng-ada-an dari ke-tiada-an.

Berdasarkan pemaparan tersebut ruang pada gambar 4.54 terbentuk karena adanya kegiatan penari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang membentuk dua ruang yakni ruang *saka guru*, dan ruang *saka pananggap*. Ruang *saka guru* merupakan ruang yang terbentuk karena kegiatan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di area yang dibatasi dengan *saka guru* (empat buah kolom utama), *kiai remeng* (lampu besar), dan lantai. Sedangkan ruang *saka pananggap* merupakan ruang yang terbentuk karena kegiatan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di area yang dibatasi dengan *saka pananggap*, lampu delapan cabang, dan lantai. Pada dasarnya pemaparan elemen arsitektur yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang terbagi tiga yakni lampu, kolom, dan lantai. Lampu merupakan elemen bagian atas bangunan, kolom (*saka*) merupakan elemen bagian tengah bangunan, dan lantai merupakan elemen bagian bawah bangunan. Ini menandakan bahwa *rasa pangrasa* penari Bedhaya Ketawang merespon tiga bagian bangunan.

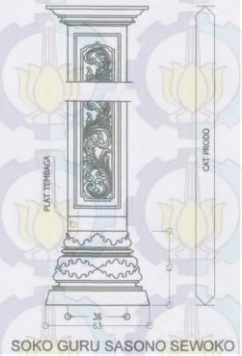
Bagian atas bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dirasakan melalui kehadiran lampu. Bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka memiliki tiga macam lampu yakni lampu besar (*kiai remeng*), lampu delapan cabang, dan lampu enam cabang. *Kiai remeng* merupakan sebuah lampu besar yang memiliki banyak lampu Kristal di mana lampu ini berada di tengah bangunan. Area di mana *kiai remeng* berada merupakan ruang *saka guru*. Sedangkan lampu delapan cabang merupakan lampu yang memiliki ukuran lebih kecil dari lampu *kiai remeng*. Lampu delapan cabang berada di ruang *saka pananggap*. Dan lampu

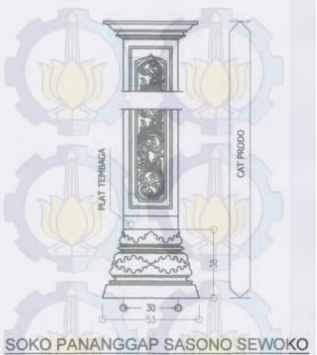
enam cabang merupakan lampu yang berada di ruang *saka rawa*. Lampu ini memiliki ukuran lebih kecil dari lampu delapan cabang. Keberadaan ketiga lampu ini seperti terlihat pada gambar 4.55 dan gambar 4.56.



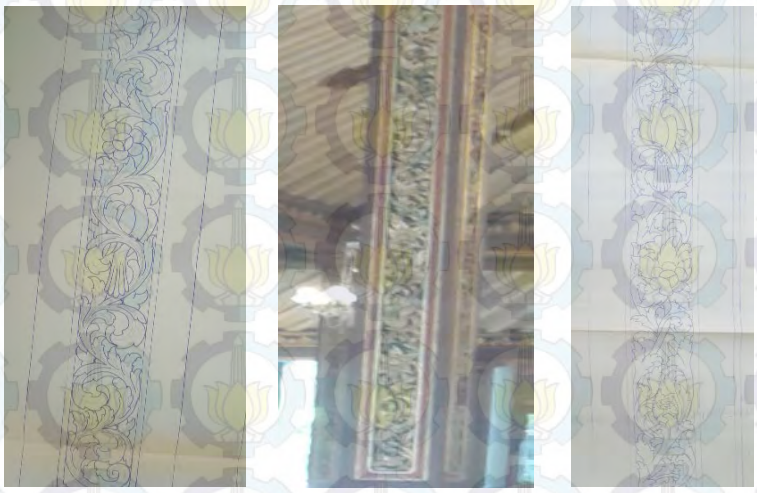
Gambar 4.55: Denah titik lampu & titik saka (kolom)
Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
(dokumentasi Ditjen Cipta Karya)

Berdasarkan gambar 4.55, bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka memiliki tiga buah saka (kolom), yakni *saka guru*, *saka pananggap*, dan *saka rawa*. *Saka guru* merupakan empat buah kolom (tiang) utama bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. *Saka guru* disebut dengan kolom utama karena empat buah kolom ini berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. *Saka guru* memiliki ukuran yang lebih besar dari *saka pananggap*, dan *saka rawa*. *Saka pananggap* merupakan kolom yang memiliki ukuran lebih kecil dari *saka guru* namun lebih besar dari *saka rawa*. Sedangkan *saka rawa* merupakan kolom yang memiliki ukuran terkecil dari tiga buah jenis saka.



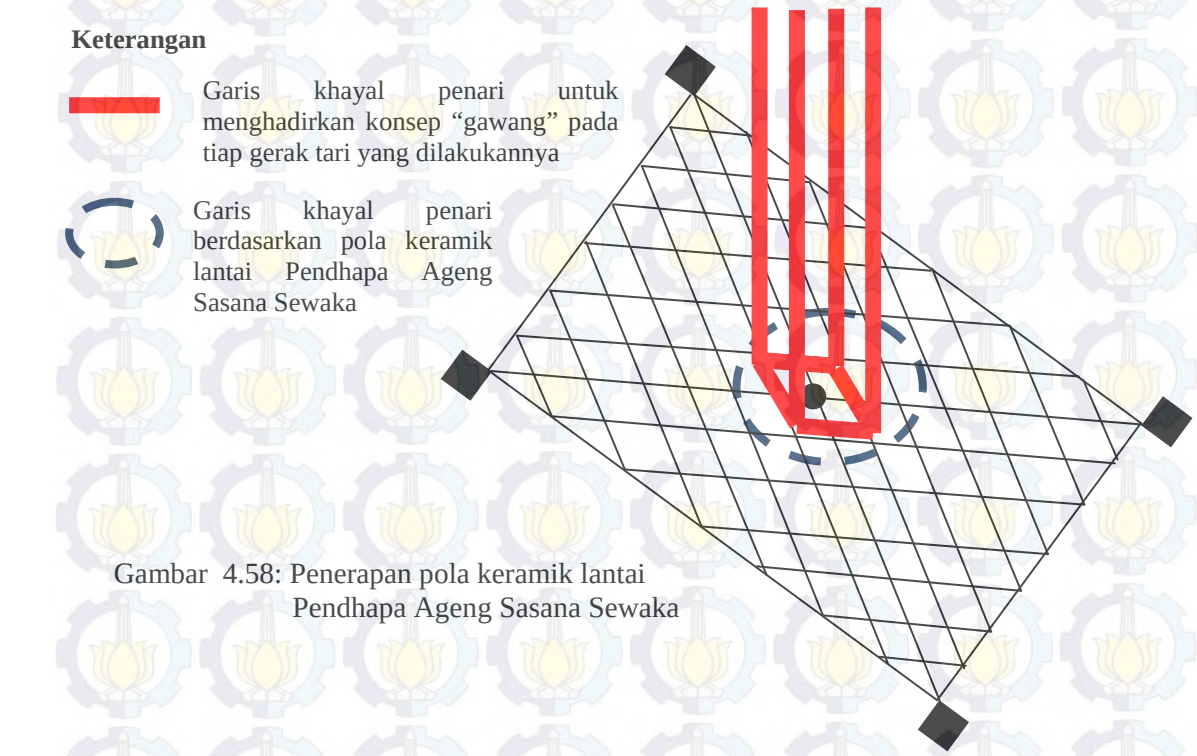


Gambar 4.56: *Saka Guru*, *Saka Pananggap*, dan *Saka Rawa* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

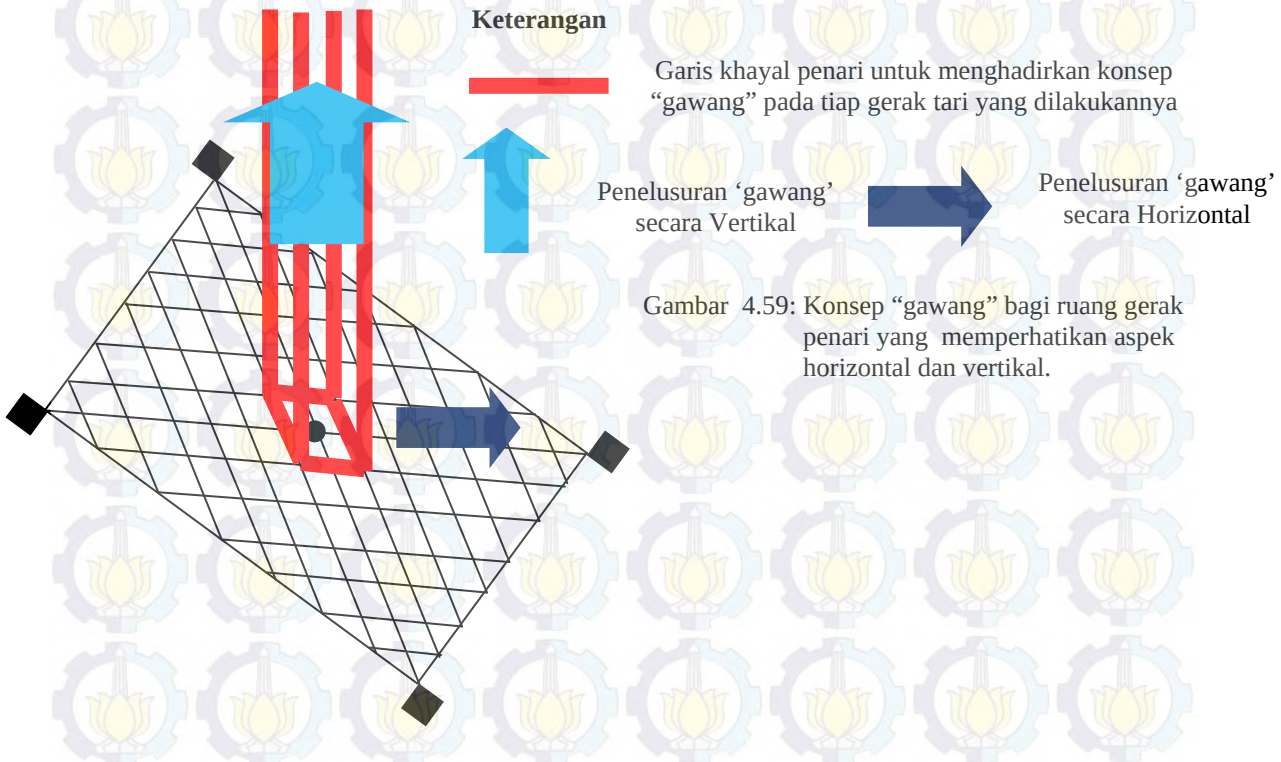


Gambar 4.57:
Hiasan pada saka guru di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Lantai yang dijadikan patokan bagi para penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan kumpulan dari empat buah ubin lantai menjadi satu, sehingga membentuk pola “gawang” individu. Hal ini terlihat pada gambar berikut:



Gambar 4.58: Penerapan pola keramik lantai Pendhapa Ageng Sasana Sewaka



Gambar 4.59: Konsep “gawang” bagi ruang gerak penari yang memperhatikan aspek horizontal dan vertikal.

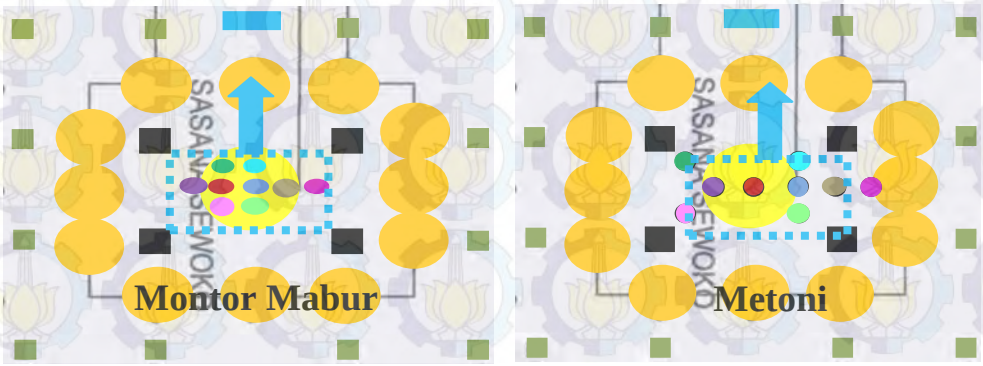
Gambar 4.59 menunjukkan pertemuan empat pola lantai menjadi satu dipahami para penari sebagai ruang individu ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ruang individu ini menghasilkan konsep garis khayal yang dikenal dengan konsep "gawang" (terlihat pada gambar 4.58). Konsep inilah oleh tiap penari individu digunakan untuk mengatur posisi gerak mereka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Untuk mempermudah penari Bedhaya Ketawang mengerti dan memahami konsep "gawang" yang dimiliki tiap individu yakni melalui penetapan garis batas dari pola lantai dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Garis batas yang dimaksud yakni pola wajik dari empat keramik yang berkumpul menjadi satu. Kemudian para penari diberi pemahaman untuk menarik batasan tersebut ke atas (vertikal) dan secara ke samping (horizontal). Melalui teknik ini para penari mengetahui dan memahami konsep "gawang" ketika mereka sedang melakukan tari Bedhaya Ketawang.

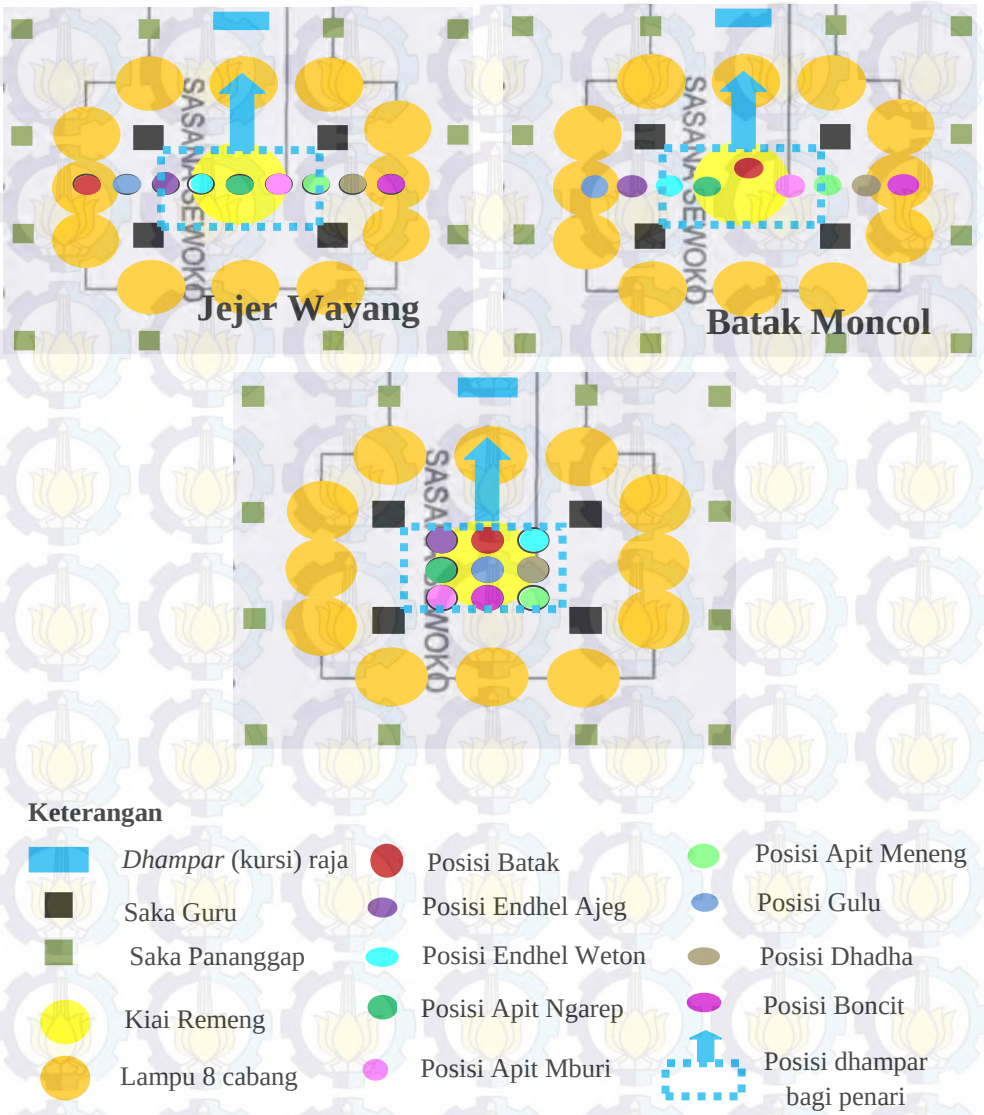
Selain elemen fisik bangunan arsitektur, meja sajen dan kursi (*dhampar*) raja juga dijadikan patokan ketika melakukan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Para penari mengutarakan bahwa mereka mengetahui ada meja sajen yang diletakkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ketika mereka sedang menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan tersebut. Meja sajen selalu ada saat tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat *anggara kasih, ajar-ajaran, kirab,* dan *tingalan ndalem jumenengan* raja. Namun tidak tiap saat para penari Bedhaya Ketawang menjadikan meja sajen sebagai patokan. Meja sajen dijadikan patokan ketika penari melakukan gerak tari yang dilakukan menghadap arah meja itu. Ini terlihat pada gambar 4.60.

Gambar 4.60:
Para penari melakukan gerak tari menghadap ke arah meja sajen

Gambar 4.60 merupakan kegiatan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan saat hari *anggara kasih*. Di gambar ini, para penari melakukan gerak tari yang berada dalam komposisi *jejer wayang*. Di posisi ini mereka menari menghadap arah meja sajen berada sehingga saat gerakan ini, penari Bedhaya Ketawang merasakan adanya hubungan antara tari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terhadap meja sajen. Hal ini umumnya ditandai dengan aroma sajen yang dibakar di area meja sajen. Sehingga melalui indera penciuman saat mereka menghadap ke arah meja sajen menandakan bahwa arah hadap mereka telah benar mengarah pada meja sajen.

Selain melakukan penelusuran terhadap meja sajen, penelitian ini juga meneliti keberadaan *dhampar* raja. Keberadaan *dhampar* raja terhadap para penari Bedhaya Ketawang seperti terlihat pada gambar 4.61.





Gambar 4.61: Keberadaan *dhampar* bagi penari Bedhaya Ketawang

Gambar 4.61 menunjukkan bahwa posisi *dhampar* raja berada tegak lurus dengan posisi lampu *kiai remeng*. Berdasarkan posisi inilah para penari menjadikan *dhampar* sebagai patokan bagi penari. Namun keberadaan kursi (*dhampar*) raja hanya ada pada hari pementasan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan ndalem jumenengan*. Sedangkan saat hari *anggara kasih*, *ajar-ajaran*, dan *kirab* para responden tidak menjadikan *dhampar* raja sebagai patokan ketika mereka menari karena pada waktu-waktu tersebut *dhampar* raja tidak dihadirkan. Berdasarkan penjelasan ini *dhampar* raja dijadikan patokan bagi para responden hanya saat *tingalan ndalem jumenengan*. Ini menandakan bahwa ketika *dhampar*

Raja dihadirkan maka elemen ini membantu untuk memperkuat batasan ruang gerak tari Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan penjabaran mebel (meja sajen dan *dhampar* raja) yang dijadikan patokan bagi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 diketahui bahwa batasan terkuat dirasakan ketika tari Bedhaya Ketawang di lakukan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *tingalan ndalem jumenengan*. Ini karena semua aspek elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) hadir.

Pemaparan tersebut menunjukkan bahwa *rasa pangrasa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 terbentuk karena adanya tanggapan panca indera mereka terhadap elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) yang ada di bangunan tersebut. Tanggapan itu menuntun pada elemen bangunan berupa lampu *kiai remeng*, lampu delapan cabang, *saka guru*, dan *saka pananggap*, dan menuntun pada elemen pelengkap (mebel) yang dirasakan berupa meja sajen dan *dhampar* raja.

4.5.1.3 *Rasa Pangrasa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013

Pada tahun 2013, pementasan tari Bedhaya Ketawang dilaksanakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *tingalan jumenengan dalem* diadakan tanggal 4 Juni 2013 yang ditarikan sembilan penari Bedhaya Ketawang yang menari di hadapan raja Paku Buwana XIII. Mereka memiliki peran masing-masing saat menarikan tari Bedhaya Ketawang yakni sebagai *batak, endhel ajeg, endhel weton, apit ngarep, apit meneng, apit mburi, gulu, dhadha,* dan *boncit*.

Dipilihnya pengalaman penari Bedhaya Ketawang 2013 untuk mendukung penelitian ini dikarenakan ketika peneliti survei ke lapangan yang dilakukan saat *tingalan jumenengan dalem* raja pada tahun 2013 ternyata raja tidak menghadiri kegiatan tersebut. Didasarkan fenomena ini, peneliti menggali pengalaman penari ketika mementaskan tari Bedhaya Ketawang pada tahun 2013 yang saat itu tidak ada kehadiran raja.

Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 mengungkapkan tanggapan mereka ketika melakukan gerak *kapang-kapang* di *parasedya,* dan *paningrat*. Tanggapan yang diberikan memiliki jawaban yang sama dengan tanggapan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Berdasarkan pemaparan tersebut terungkap bahwa elemen bangunan yang dijadikan patokan untuk menari tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yakni, tangga, pintu, dan kolom. Rasa pangrasa saat berada di parasedya dan paningrat hanya sebatas elemen fisik bangunan.

Tabel 4.6:
Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* keluar dari *Parasedya*

	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga
Endhel Ajeg	Tangga
Endhel Weton	Tangga
Apit Ngarep	Tangga
Apit Mburi	Tangga
Apit Meneng	Tangga
Gulu	Tangga
Dhadha	Tangga
Boncit	Tangga

Tabel 4.7:
Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* masuk dari *Parasedya*

	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga, dan Pintu
Endhel Ajeg	Tangga, dan Pintu
Endhel Weton	Tangga, dan Pintu
Apit Ngarep	Tangga, dan Pintu
Apit Mburi	Tangga, dan Pintu
Apit Meneng	Tangga, dan Pintu
Gulu	Tangga, dan Pintu
Dhadha	Tangga, dan Pintu
Boncit	Tangga, dan Pintu

Tabel 4.8:
Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* keluar dari *Paningrat*

	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga, dan Kolom
Endhel Ajeg	Tangga, dan Kolom
Endhel Weton	Tangga, dan Kolom
Apit Ngarep	Tangga, dan Kolom
Apit Mburi	Tangga, dan Kolom
Apit Meneng	Tangga, dan Kolom
Gulu	Tangga, dan Kolom
Dhadha	Tangga, dan Kolom
Boncit	Tangga, dan Kolom

Tabel 4.9:
Elemen Arsitektur saat *kapang-kapang* masuk dari *Paningrat*

	Elemen Arsitektur
Batak	Tangga, dan Pintu
Endhel Ajeg	Tangga, dan Pintu
Endhel Weton	Tangga, dan Pintu
Apit Ngarep	Tangga, dan Pintu
Apit Mburi	Tangga, dan Pintu
Apit Meneng	Tangga, dan Pintu
Gulu	Tangga, dan Pintu
Dhadha	Tangga, dan Pintu
Boncit	Tangga, dan Pintu

Penelusuran tersebut juga dilakukan saat penari Bedhaya Ketawang menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran ini dilakukan dengan menelusuri komposisi tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, yakni *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*. Hal ini seperti terlihat pada tabel 4.10.

Tabel 4.10: Aspek Fisik untuk Menelusuri *Rasa Pangrasa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

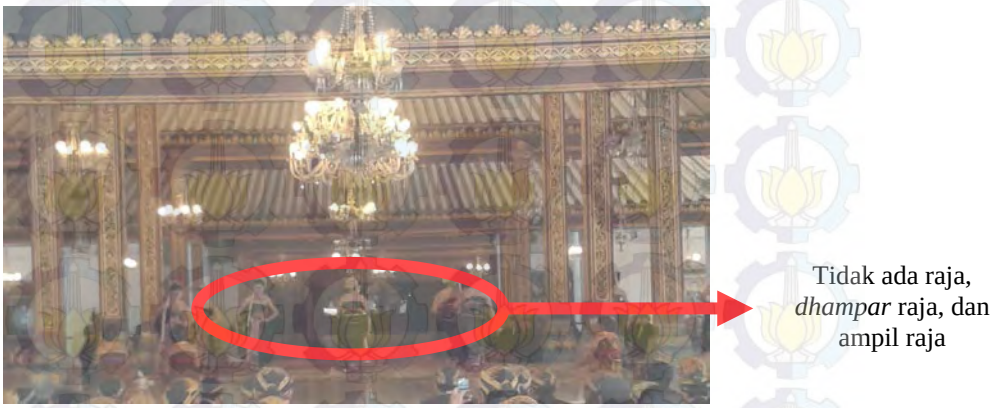
	Montor Mabur	Metoni	Jejer Wayang	Batak Moncol	Telu-Telu
Batak	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Endhel Ajeg	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Endhel Weton	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Apit Ngarep	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Apit Mburi	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Apit Meneng	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Gulu	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Dhadha	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu kiai remeng, Lantai	Saka Guru, Lampu kiai remeng, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai
Boncit	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru, Saka Pananggap, Lampu Kiai Remeng, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lampu Kiai Remeng, Lantai	Saka Guru & Saka Pananggap, Lampu 8 cabang, Lantai	Saka Guru, Kiai Remeng, Lantai

Berdasarkan tabel 4.6 terlihat bahwa jawaban yang diberikan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 memiliki jawaban yang sama dengan jawaban yang diberikan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 (terlihat pada tabel 4.5). Namun letak perbedaan tersebut berhubungan dengan patokan penari Bedhaya Ketawang terhadap *dhampar* (kursi) raja yang diletakkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan pada waktu *tingalan jumenengan dalem*.

Perbedaan tersebut terjadi dikarenakan saat pementasan tari Bedhaya Ketawang di tahun 2013, raja tidak menghadiri pementasan tersebut. Ketiadaan raja secara tidak langsung menyebabkan tidak adanya *dhampar* raja dan barang-barang pusaka milik raja ketika pementasan tari Bedhaya Ketawang berlangsung saat *tingalan jumenengan* raja tahun 2013.

Gambar 4.62:
Kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang tahun 2012

Gambar 4.62 menunjukkan bahwa saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan di tahun 2012, raja hadir dalam acara tersebut. Ini terlihat dengan adanya *dhampar* (kursi) raja yang dikeluarkan dan adanya ampil raja yang hadir saat pementasan Bedhaya Ketawang tahun 2012. Sedangkan pada gambar 4.62, tidak adanya *dhampar* raja dan ampil raja menandakan bahwa raja tidak datang.



Gambar 4.63: Tidak adanya kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang tahun 2013

Berdasarkan perbedaan suasana yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dengan suasana yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 memberikan pengaruh pada *rasa pangrasa* yang dirasakan para responden. Mereka mengungkapkan bahwa ketika tari Bedhaya Ketawang dipentaskan di tahun 2013, penari Bedhaya Ketawang mengungkapkan adanya bagian yang hilang ketika *dhampar* raja tidak dihadirkan. Bagian yang hilang itu merupakan tidak adanya kehadiran raja di pementasan tari Bedhaya Ketawang sehingga *dhampar* (kursi) raja tidak dikeluarkan. Dengan tidak adanya *dhampar* raja maka ketika penari menari menghadap barat mereka tidak menemukan adanya *dhampar* di arah tersebut sehingga mereka tidak berpatokan pada *dhampar* raja. Hal yang mereka temukan di sisi barat berupa area kosong yang lebar yang di mana ketika mereka menari area tersebut membawa mereka pada ruang tak terbatas jangkauannya meskipun di samping kanan dan kirinya memiliki terdapat *saka guru*.

4.5.1.4 Kesimpulan *Rasa Pangrasa* Para Responden dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

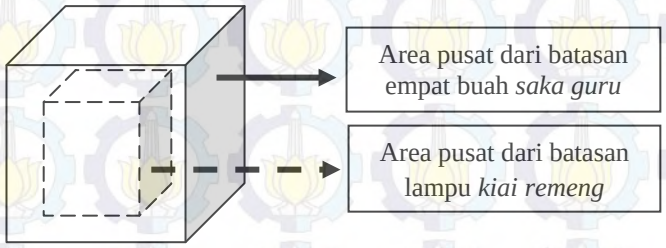
Berdasarkan penelusuran tanggapan respoden (Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013) diketahui *rasa pangrasa* yang diungkapkan merupakan interaksi sikap responden terhadap lingkungan sekitarnya yakni bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tanggapan tersebut memberikan jawaban adanya batasan yang dirasakan penari saat mereka menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Batasan tersebut didasarkan atas elemen bangunan dan elemen pelengkap yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran batasan yang dirasakan responden ditelusuri saat responden melakukan gerak tari di *parasedya, paningrat,* dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan tanggapan responden diketahui *rasa pangrasa* di *parasedya* dan *rasa pangrasa* di *paningrat* di titik beratkan di tangga. Ini menunjukkan tangga merupakan elemen penting dalam membantu responden melakukan gerak

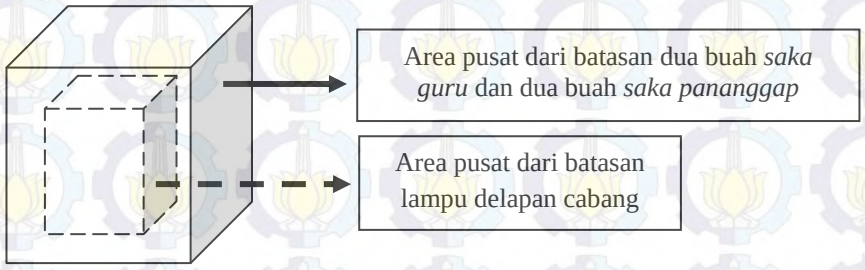
kapang-kapang saat menarikan tari Bedhaya Ketawang. Namun *rasa pangrasa* tersebut berbeda dengan *rasa pangrasa* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan pengalaman responden (Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013) saat melakukan komposisi *montor mabur*, *metoni, batak moncol, jejer wayang,* dan *telu-telu* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terbentuk konsep *pusat di pusat*. Konsep tersebut terbentuk atas dua pertemuan area pusat yang dirasakan responden, yakni area pusat luar dan area pusat dalam. Area pusat luar merupakan area di mana responden berada dalam suatu pusat yang dikelilingi oleh empat buah saka (kolom). Area tersebut berupa area empat buah saka guru, ataupun area dua buah saka guru dan dua buah saka pananggap. Area ini merupakan batasan fisik yang dirasakan responden sejajar dengan dirinya (secara horizontal). Sedangkan area pusat dalam merupakan area di mana responden berada dalam titik tengah area pusat luar. Berdasarkan hasil penelusuran data responden titik tengah tersebut berada di bawah lampu *kiai remeng* ataupun di bawah lampu delapan cabang. Hal ini menunjukkan bahwa keberadaan elemen pusat dalam dirasakan di atas responden yang menandakan elemen tersebut hadir secara vertikal.

Berdasarkan pemaparan tersebut, konsep pusat di pusat yang dirasakan responden terbentuk saat responden melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di area *saka guru*, dan area *saka pananggap*. Konsep *pusat di pusat saat berada di area saka guru* terwujud melalui batasan elemen empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng*, sedangkan konsep *pusat di pusat saat berada di area saka pananggap* terwujud melalui batasan elemen dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap,* dan lampu delapan cabang. Hal ini menunjukkan bahwa *rasa pangrasa* hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang memiliki dua bentuk *rasa pangrasa*, yakni *rasa pangrasa berupa pusat di pusat di area saka guru,* dan *rasa pangrasa berupa pusat di pusat di area saka pananggap*. Hal ini seperti terlihat pada gambar 4.64 dan gambar 4.65.



Gambar 4.64: Rasa pangrasa berupa *pusat di pusat* saat berada di ruang *saka guru*



Gambar 4.65: *Rasa pangrasa* berupa *pusat di pusat* saat berada di ruang *saka pananggap*

Terbentuknya konsep *pusat di pusat* dikarenakan adanya kedekatan jarak antara responden dengan elemen fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ketika responden dikelilingi empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* pada saat itulah mereka merasakan kedekatan jarak dengan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng*. Bagi pemahaman *being-in-the-world*, kedekatan jarak dengan empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* dimaknai sebagai *deseverance* (kedekatan). Sedangkan empat buah *saka guru* yang mengelilingi responden dan lampu *kiai remeng* yang berada tepat di atas responden menandakan arah yang dirasakan responden. Bagi pemahaman *being-in-the-world*, arah yang dirasakan responden merupakan *directionality* (arah) yang berguna sebagai penuntun kedekatan antar obyek yang saling berhubungan.

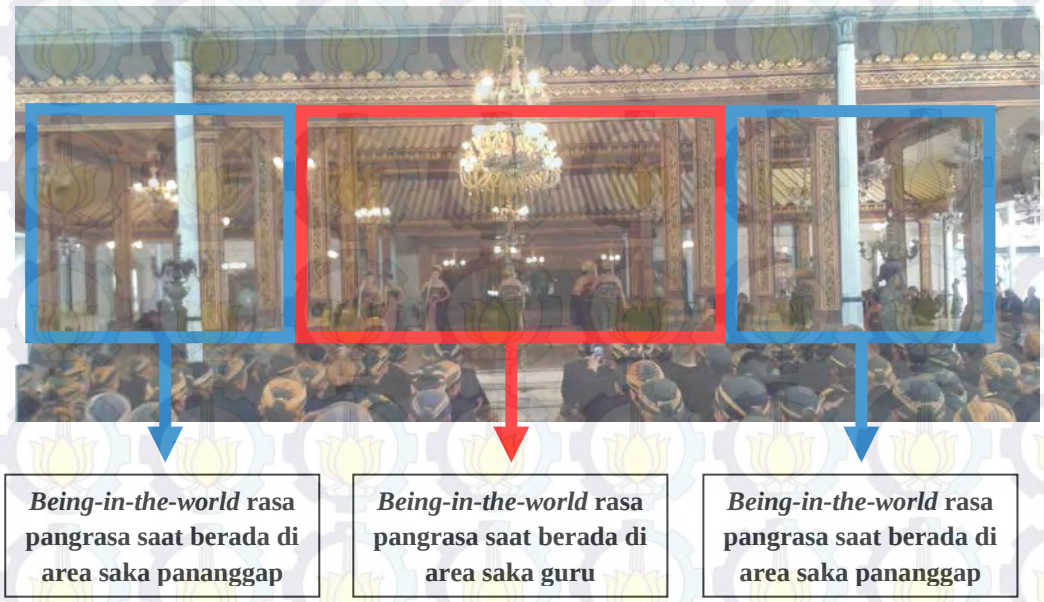
Ketika responden dikelilingi dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang pada saat itulah mereka merasakan kedekatan jarak dengan dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Bagi pemahaman *being-in-the-world*, kedekatan jarak tersebut dimaknai sebagai *deseverance* (kedekatan). Sedangkan dua buah *saka guru*, dua buah saka pananggap yang mengelilingi responden dan lampu delapan

cabang yang berada di atas ataupun dekat responden menandakan adanya arah yang dirasakan responden. Bagi pemahaman *being-in-the-world*, arah yang dirasakan responden merupakan sebuah *directionality* (arah) yang berguna sebagai penuntun kedekatan antar obyek yang saling berhubungan.

Selain elemen-elemen bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, ada elemen lain yang menimbulkan *rasa pangrasa* responden. Elemen tersebut yakni meja sajen dan *dhampar* (kursi) raja. Elemen pelengkap ini timbul akibat adanya hubungan responden dengan meja sajen dan *dhampar* raja.

Ketika responden menghadap ke *dhampar* raja, responden merasakan kedekatan dengan raja. Pemahaman dalam hubungan responden dengan *dhampar* raja menandakan adanya kedekatan (*deseverance*) dan arah (*directionality*). Kedekatan diketahui melalui ketegasan yang diutarakan responden bahwa dirinya mengetahui posisi *dhampar* raja. Sedangkan arah diketahui melalui ungkapan saat responden menghadap raja, ini menandakan bahwa menghadap merupakan salah satu cara menunjukkan orientasi arah. Saat responden mengetahui posisi *dhampar* raja dan menghadapkan dirinya pada *dhampar* raja pada saat itulah adanya waktu yang diterapkan dari hubungan responden dengan *dhampar* raja. Pengungkapan hubungan ini menandakan jalinan responden dengan *dhampar* raja merupakan penerapan *being-in-the-world*.

Ketika responden menghadap ke meja sajen maka responden merasakan adanya kedekatan dengan meja sajen. Pemahaman hubungan responden dengan meja sajen menandakan adanya pemahaman kedekatan (*deseverance*) dan arah (*directionality*). Kedekatan diketahui dengan adanya ketegasan yang diutarakan responden bahwa dirinya mengetahui posisi meja sajen. Sedangkan arah diketahui dengan adanya ungkapan saat responden menghadap meja sajen, ini menandakan bahwa menghadap merupakan salah satu cara untuk menunjukkan orientasi arah. Saat responden mengetahui posisi meja sajen dan menghadapkan dirinya pada meja sajen maka pada saat itulah adanya waktu yang diterapkan dari hubungan responden dengan *dhampar* raja. Pengungkapan hubungan ini menandakan bahwa jalinan responden dengan meja sajen merupakan suatu penerapan dari *being-in-the-world*.



Gambar 4.66: *Being-in-the-world Rasa Pangrasa* Responden
(dokumentasi Pribadi)

Berdasarkan penjabaran *being-in-the-world* yang diungkapkan dari hubungan *rasa pangrasa* responden terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka maka *rasa pangrasa* dalam hubungan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan tari Bedhaya Ketawang merupakan elemen fisik yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (*the world*) yang dijadikan patokan dalam melakukan kegiatan tari Bedhaya Ketawang (*being*). Elemen fisik yang dijadikan patokan yakni elemen bangunan (*saka guru, saka pananggap,* lampu *kiai remeng,* dan lampu delapan cabang) dan elemen pelengkap bangunan (meja sajen, dan *dhampar* raja).

4.5.2 *Rasa Rumangsa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Dalam budaya Jawa, setelah individu menyadari *rasa pangrasa* dari panca inderanya terhadap lingkungan sekitarnya maka langkah selanjutnya yakni melakukan tindakan terhadap *rasa pangrasa* yang dirasakan. Tindakan tersebut merupakan kegiatan yang dilakukan secara sadar. Tahapan ini menunjukkan penjabaran *rasa rumangsa* (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36).

Berdasarkan pemaparan tersebut setelah melakukan penelitian *rasa pangrasa* responden dari kegiatan tari Bedhaya Ketawang terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, langkah selanjutnya yakni menelusuri *rasa rumangsa* responden. Penelusuran dilakukan dengan menelusuri tindakan yang dilakukan responden ketika *rasa pangrasa* mereka menuntun untuk mengetahui dan memahami batasan diri mereka terhadap lingkungan sekitarnya. Para responden yang terlibat dalam penelusuran *rasa rumangsa* yakni Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013.

Berdasarkan penjabaran tersebut maka dalam meneliti *rasa rumangsa* responden dilakukan satu per satu. Penelitian dilakukan dengan meneliti *rasa rumangsa* Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013.

4.5.2.1 *Rasa Rumangsa* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari

Penelusuran *rasa rumangsa* pengalaman Mpu tari dilakukan untuk menelusuri tindakan yang dilakukan Mpu tari terhadap batasan yang dirasakannya terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan tersebut. Penelusuran ini dilakukan di tiga bangunan yang dilalui Mpu tari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Bangunan tersebut yakni *parasedya*, *paningrat*, dan *Pendhapa Ageng Sasana Sewaka*. Penelitian dilakukan dengan meneliti sikap yang dilakukan Mpu tari terhadap elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) yang ada di ketiga bangunan tersebut. Berdasarkan penjabaran tersebut, penelitian *rasa rumangsa* dilakukan satu per satu berdasarkan bangunan yang dilalui Mpu tari.

Saat berada di *parasedya*, penelitian dilakukan dengan menghubungkan *kapang-kapang awal* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *parasedya*, dan menghubungkan *kapang-kapang akhir* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *parasedya*. Saat berada di *paningrat*, penelitian dilakukan dengan menghubungkan *kapang-kapang awal* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *paningrat*, dan menghubungkan *kapang-kapang akhir* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *paningrat*.

Saat berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, penelitian dilakukan dengan menghubungkan lima komposisi tari Bedhaya Ketawang dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelitian melalui komposisi tari Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menghubungkan *montor mabur* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menghubungkan *metoni* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menghubungkan *jejer wayang* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menghubungkan *batak moncol* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, dan menghubungkan *telu-telu* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Penelusuran ini dilakukan untuk mencari sikap yang dilakukan Mpu tari terhadap batasan-batasan ruang gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tahapan tersebut merupakan cara untuk menelusuri *rasa rumangsa* Mpu tari saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

4.5.2.1.1 *Rasa Rumangsa* Mpu Tari Saat Berada di *Parasedya*

Mpu tari mengungkapkan bahwa saat melakukan gerak *kapang-kapang* di area *parasedya* tangga merupakan elemen bangunan yang menjadi perhatiannya. Oleh karena itu saat melakukan gerak *kapang-kapang* di area *parasedya*, Mpu tari melakukannya dengan hati-hati. Rasa kehati-hatian tersebut tidak hanya didasarkan pada rasa yang berasal dari panca inderanya semata namun mulai melibatkan rasa batin Mpu tari. Ini karena saat menari pandangan mata Mpu tari tidak boleh lihat ke bawah, arah di mana tangga berada, sehingga posisi ini sangat sukar bagi Mpu tari untuk mengetahui posisi tangga yang dilaluinya. Rasa batin yang dirasakan merupakan rasa yang timbul dari batasan visual elemen bangunan yang ada di sekitarnya yakni mengetahui posisi kolom (tiang) bangunan yang berada di dekat tangga. Rasa batin ini digunakan untuk mengatur jarak langkah

penari dengan tangga, apakah jarak tersebut jauh dari tangga ataupun dekat dengan tangga.

Pemaparan di atas menunjukkan bahwa setelah mengetahui batasan fisik area gerak yang digunakan untuk menari langkah selanjutnya yakni meneliti sikap yang dilakukan para responden terhadap batasan fisik yang ditetapkannya. Langkah-langkah tersebut dilakukan untuk meneliti *rasa rumangsa*. Karena itulah, dalam penelitian ini, penelitian *rasa rumangsa* Mpu tari saat berada di parasedya dilakukan dengan meneliti sikap responden terhadap tangga ketika mereka melakukan gerak *kapang-kapang*.

Hubungan tangga dengan gerak *kapang-kapang* merupakan interaksi yang terjalin antara Mpu tari dengan area *parasedya* sebagai lingkungan di mana dirinya berada. Interaksi ini merupakan interaksi yang menghubungkan manusia dengan lingkungannya. Interaksi tersebut sejalan dengan pemahaman yang ada pada pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Hubungan tersebut terjalin berdasarkan perwujudan fisik yang terjalin antara manusia dan lingkungan.

Berdasarkan penjabaran tersebut maka tangga merupakan tanggapan yang diutamakan Mpu tari sebagai akibat dari hubungan Mpu tari dengan area *parasedya* saat melakukan kapang-kapang. Hal ini menunjukkan bahwa keberadaan tangga mempengaruhi Mpu tari. Dengan mengetahui posisi tangga maka Mpu tari berjalan dengan hati-hati mengikuti banyaknya anak tangga yang harus dilalui ketika melakukan gerak *kapang-kapang*, baik gerak *kapang-kapang* awal ataupun gerak *kapang-kapang* akhir. Untuk mengetahui posisi tangga tanpa melihat ke bawah maka Mpu tari berpatokan pada kolom yang berada tidak jauh dari tangga. Dalam arsitektur, kolom tersebut merupakan orientasi bagi Mpu tari. Ini karena Mpu tari memiliki titik arah yang digunakan untuk memudahkan dirinya memahami tempat di mana dirinya berada.

Berdasarkan pemaparan tersebut maka *rasa rumangsa* Mpu tari saat melakukan *kapang-kapang* di *parasedya* terwujud melalui titik orientasi yang dijadikan patokan untuk melewati tangga. Tititk orientasi tersebut membantu Mpu tari untuk mengatur jarak dirinya dengan tangga.

4.5.2.1.2 *Rasa Rumangsa* Mpu Tari Saat Berada di *Paningrat*

Mpu tari mengungkapkan tangga yang terletak antara area *paningrat* dan Pedhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan elemen yang dijadikan patokan utama saat melakukan *kapang-kapang* di area *paningrat.* Ini karena tangga digunakan dalam melakukan gerak *kapang-kapang* di *paningrat* untuk melakukan dua kegiatan gerak tari yang berbeda yakni *kapang-kapang* (jalan perlahan) dan *laku dodok* (jalan jongkok) (seperti pada gambar 4.24). Dua kegiatan tersebut dilakukan saat hari *anggara kasih*, dan *ajar-ajaran*. Sedangkan saat *kirab* dan *tingalan jumenengan dalem* gerak tari yang dilakukan di area *paningrat* hanya *kapang-kapang* (seperti pada gambar 4.23). Berdasarkan penggunaan tangga maka tangga merupakan elemen bangunan yang digunakan sebagai area transisi bagi penari Bedhaya Ketawang saat melakukan *kapang-kapang* di *paningrat*.

Mpu tari mengutarakan gerak tari yang dilakukan di area *paningrat* dilakukan dua arah. Gerak pertama merupakan gerak *kapang-kapang* dari *paningrat* ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, dan gerak *kapang-kapang* dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ke *paningrat*. Gerak *kapang-kapang* tidak bisa lepas dari tangga karena aktifitas tersebut melewati tangga. Hal ini dirasakan saat melakukan gerak *kapang-kapang* langsung maka dirinya langsung berjalan perlahan dari *paningrat* menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ataupun sebaliknya. Namun saat melakukan gerak *kapang-kapang* tidak langsung ada gerak transisi yang dilakukan di tangga. Saat Mpu tari berada di tangga area *paningrat* dirinya sudah mengatur arah posisi untuk melakukan gerak *kapang-kapang* ke *laku dodok* ataupun gerak *laku dodok* ke gerak *kapang-kapang*.

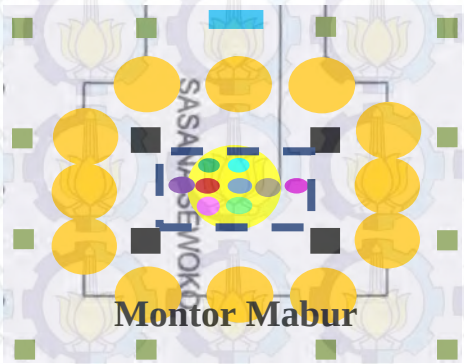
Pengaturan arah posisi terkait gerak sembah Mpu tari saat berada di tangga area *paningrat*. Gerak sembah ini merupakan penghubung perubahan gerak *kapang-kapang* ke *laku dodok* ataupun sebaliknya. Untuk melakukan gerak sembah, Mpu tari sudah mengetahui dan memahami kepada siapa gerak sembah ditujukan sehingga pengaturan arah sembah menandakan dirinya sadar dan tahu bersikap terhadap orientasi arah saat berada di area *paningrat*. Sikap yang dilakukan Mpu tari pada posisi ini menandakan Mpu tari tahu dan memahami sikapnya. Sikap inilah yang merupakan *rasa rumangsa*.

4.5.2.1.3 *Rasa Rumangsa* Mpu Tari Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

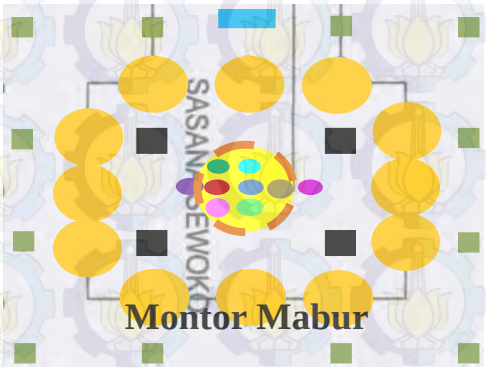
Penelusuran *rasa rumangsa* Mpu tari saat di area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan ketika melakukan gerak tari komposisi tari *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*. *Rasa rumangsa* yang dirasakan menghasilkan beragam rasa karena rasa tersebut terbentuk dari beragam posisi gerak tari yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Dalam komposisi *montor mabur*, Mpu tari menjadikan elemen lampu *kiai remeng*, *saka guru*, dan lantai sebagai patokan untuk menari. Di posisi ini, Mpu tari berada di area tengah *saka guru* sehingga ia mengatur posisi agar tidak terlalu dekat dengan *saka guru* yang berada di depannya ataupun *saka guru* yang berada di belakangnya. Lampu *kiai remeng* dijadikan patokan karena Mpu tari masih berada dalam lingkupan area lampu *kiai remeng*. Ini terlihat pada gambar 4.19.

Pada gambar tersebut, saat Mpu tari berperan sebagai batak, dirinya berada di dalam area *saka guru*. Secara pandangan horisontal (sejajar dengan tubuhnya) Mpu tari menjadikan empat buah *saka guru* yang mengelilingi tubuhnya sebagai patokannya, dan secara pandangan vertikal (disebabkan adanya pantulan cahaya) Mpu tari menjadikan lampu *kiai remeng* yang berada tepat di atasnya sebagai patokan.



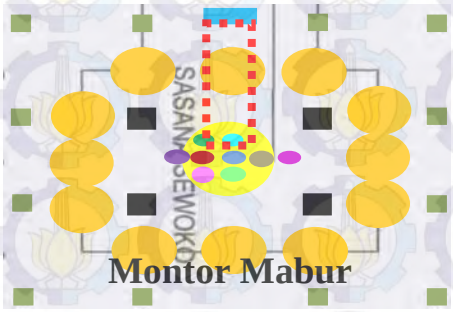
Gambar 4.67:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap *saka guru* saat berada dalam komposisi *montor mabur*



Gambar 4.68:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap *kiai remeng* saat berada dalam komposisi *montor mabur*

Rasa rumangsa yang terjadi saat Mpu tari berada di ruang *saka guru* merupakan rasa yang berasal dari sikap yang dilakukan Mpu tari untuk menyesuaikan posisi dirinya terhadap empat buah *saka guru* dan terhadap lampu *kiai remeng* ketika dirinya berada di ruang *saka guru*. Hal ini terlihat pada gambar 4.67 dan gambar 4.68. Gambar 4.67 merupakan gambar yang menjelaskan *rasa rumangsa* terhadap empat buah *saka guru* yang terbentuk dengan menyesuaikan posisi fisik dari empat buah *saka guru*. Sedangkan gambar 4.68 merupakan gambar yang menjelaskan *rasa rumangsa* terhadap lampu *kiai remeng* yang terbentuk dengan menyesuaikan posisi fisik dari lampu *kiai remeng*.

Selain *saka guru* dan lampu *kiai remeng*, saat *tingalan jumenengan* Mpu tari juga menjadikan kursi (*dhampar*) raja sebagai patokan saat melakukan komposisi *montor mabur*. Penggunaan *dhampar* raja dilakukan untuk memperkuat keberadaan Mpu tari bahwa posisi dirinya sudah tepat. Ini karena saat melakukan posisi *montor mabur*, posisi *Mpu tari* tidak jauh dari *dhampar* raja sehingga keberadaan *dhampar* raja membantu Mpu tari dalam melakukan komposisi *montor mabur*.



Gambar 4.69:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap *dhampar* raja saat berada dalam komposisi *montor mabur*

Keterangan

- Dhampar (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Efek dari saka guru
- Efek dari *kiai remeng*
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Efek dari *dhampar* raja
- Posisi Batak

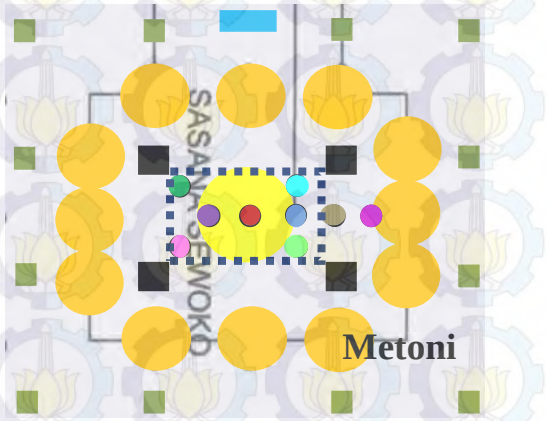
Penjabaran tersebut mengungkapkan bahwa sikap yang dilakukan Mpu tari terhadap *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan *dhampar* raja merupakan sikap untuk menentukan posisi dirinya di area *saka guru* yang berpatokan pada tiga arah. Arah tersebut berupa arah horisontal ditentukan melalui empat buah *saka guru* dan *dhampar* raja, dan arah vertikal ditentukan melalui lampu *kiai remeng*.

Gambar 4.70:
Rasa berada *di pusat saat montor mabur* karena posisi elemen bangunan dan elemen pelengkap

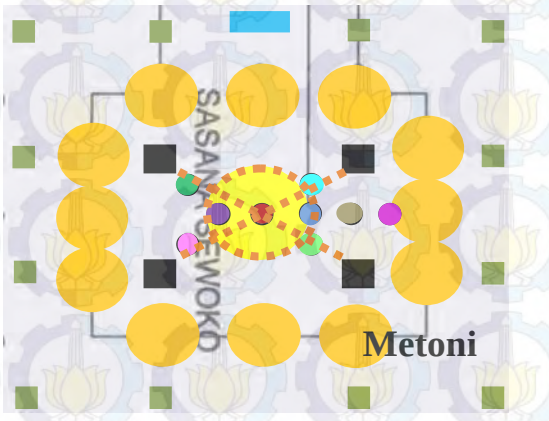
Berdasarkan pemaparan di atas terungkap bahwa *rasa rumangsa* yang dirasakan Mpu tari saat berada dalam komposisi *montor mabur* merupakan *rasa berada di pusat*. Rasa ini timbul karena adanya elemen bangunan dan elemen pelengkap yang digunakan sebagai patokan. Melalui elemen fisik bangunan dan pelengkap bangunan menuntun Mpu tari pada rasa berada di pusat.

Saat komposisi *metoni*, Mpu tari mengungkapkan elemen lampu *kiai remeng*, *saka guru*, dan lantai dijadikan patokan untuk menari. Di posisi ini Mpu tari berada di area *saka guru* dan berada di tengah-tengah dari area *saka guru*. Oleh karena itu Mpu tari menggunakan *saka guru* sebagai patokannya untuk mengatur posisi agar berada di tengah area *saka guru*. Lampu *kiai remeng* dijadikan patokan karena saat posisi *metoni* Mpu tari berada tepat di posisi tengah lampu *kiai remeng*.

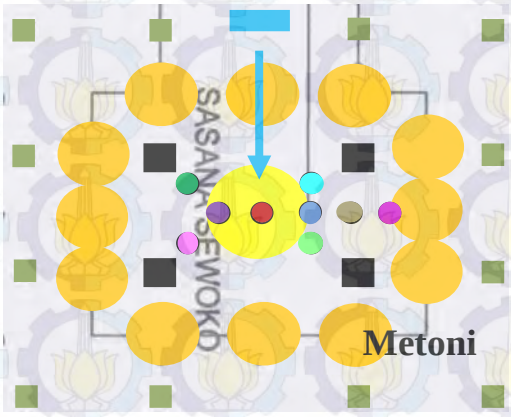
Selain *saka guru* dan lampu *kiai remeng*, saat *tingalan jumenengan* Mpu tari juga menjadikan kursi (*dhampar*) raja sebagai patokan saat melakukan komposisi *metoni*. Penggunaan *dhampar* raja dilakukan untuk memperkuat keberadaan Mpu tari bahwa posisi dirinya sudah tepat. Ini karena saat posisi *metoni* Mpu tari berhadapan langsung dengan posisi raja sehingga *dhampar* raja digunakan saat melakukan komposisi *metoni*.



Gambar 4.71:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap saka guru saat berada dalam komposisi *metoni*



Gambar 4.72:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap kiai remeng saat berada dalam komposisi *metoni*



Gambar 4.73:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap *dhampar* raja saat berada dalam komposisi *metoni*

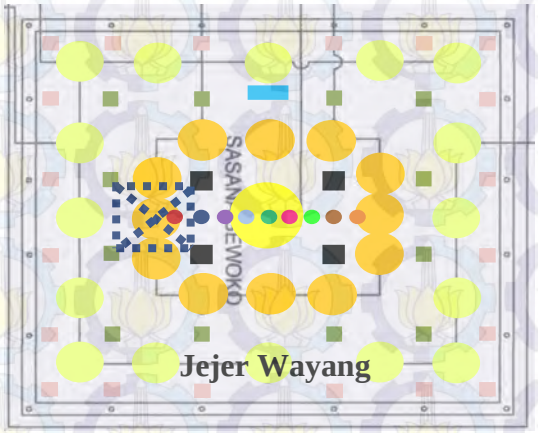
Keterangan

Dhampar (kursi) raja
Saka Guru
Saka Pananggap
Efek dari saka guru
Kiai Remeng
Lampu 8 cabang
Efek dari *kiai remeng*
Posisi Batak
Efek dari *dhampar* raja

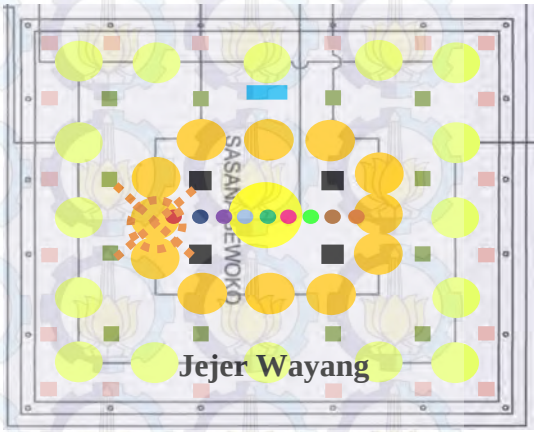
Penjabaran tersebut mengungkapkan bahwa sikap yang dilakukan Mpu tari terhadap *saka guru*, lampu *kiai remeng,* dan *dhampar* raja merupakan sikap untuk menentukan posisi dirinya di area *saka guru* yang berpatokan pada tiga arah. Arah tersebut berupa arah horisontal ditentukan melalui empat buah *saka guru* dan *dhampar* raja, dan arah vertikal ditentukan melalui lampu *kiai remeng*. Ketiga elemen tersebut menuntun Mpu tari berada *di* tengah ruang *saka guru*. Oleh karena itu, *rasa rumangsa* yang dirasakan Mpu tari saat komposisi *metoni* merupakan *rasa berada di tengah*. Rasa ini merupakan rasa yang membawa Mpu tari pada rasa tepat berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini terlihat dari posisi Mpu tari yang berada di tengah-tengah elemen empat buah *saka guru* dan lampu *kiai remeng* serta *dhampar* raja.

Saat komposisi *jejer wayang,* Mpu tari mengungkapkan elemen lampu delapan cabang, *saka guru, saka pananggap,* dan lantai dijadikan patokan untuk menari. Mpu tari mengungkapkan ketika berada dalam posisi *jejer wayang*, dirinya berada di pusat area *saka pananggap* karena itu Mpu tari menggunakan *saka pananggap* dan *saka guru* sebagai patokannya untuk mengatur posisi agar berada di pusat area *saka pananggap*. Lampu delapan cabang dijadikan patokan karena saat posisi *jejer wayang,* Mpu tari berada dekat dengan lampu delapan cabang. Dengan mengetahui diri berada dekat dengan lampu delapan cabang, Mpu tari merasa berada di pusat area *saka pananggap* melakukan komposisi *jejer wayang*. Hal ini terlihat pada gambar 4.74 dan gambar 4.75.

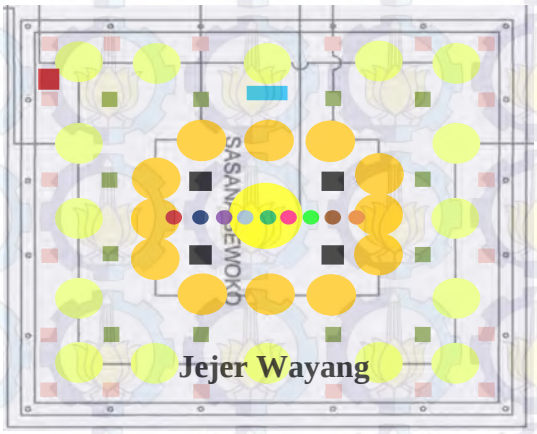
Selain *saka guru, saka pananggap,* dan lampu delapan cabang, Mpu tari juga menjadikan meja sajen sebagai patokan saat melakukan komposisi *jejer wayang*. Penggunaan meja sajen digunakan juga untuk memperkuat keberadaan Mpu tari bahwa dirinya sudah berada di posisi yang tepat. Ini karena saat melakukan gerak *jejer wayang,* Mpu tari berada dekat dengan meja sajen.



Gambar 4.74:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap saka guru dan saka panaggap saat komposisi *jejer wayang*



Gambar 4.75:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap lampu 8 cabang saat komposisi *jejer wayang*



Gambar 4.76:
Rasa Rumangsa Mpu Tari terhadap meja sajen saat komposisi *jejer wayang*

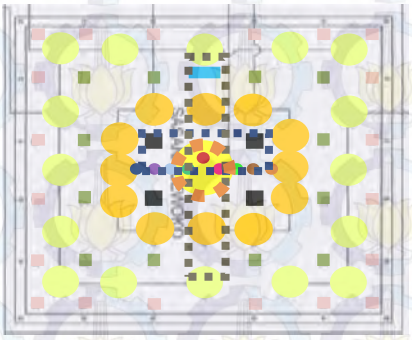
Keterangan

- Dhampar (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Efek dari saka guru
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Efek dari *kiai remeng*
- Posisi Batak
- Meja Sajen

Penjabaran tersebut mengungkapkan sikap yang dilakukan Mpu tari terhadap dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, lampu delapan cabang, dan meja sajen merupakan sikap untuk menentukan posisi dirinya di area *saka pananggap* yang berpatokan pada tiga arah. Arah tersebut berupa arah horisontal ditentukan melalui dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan *meja sajen*, dan arah vertikal ditentukan melalui lampu delapan cabang. Ketiga elemen tersebut menuntun Mpu tari berada *di pusat* (tengah) dari ruang *saka pananggap*. Oleh karena itu *rasa rumangsa* Mpu tari saat komposisi *jejer wayang* merupakan *rasa berada di pusat*. Rasa ini timbul karena adanya elemen bangunan dan elemen pelengkap yang digunakan sebagai patokan.

R*asa rumangsa* Mpu tari saat komposisi *jejer wayang* berbeda dengan *rasa rumangsa* Mpu tari saat komposisi *batak moncol*. Mpu tari mengungkapkan elemen lampu *kiai remeng*, *saka guru*, dan lantai dijadikan patokan untuk menari. Dalam posisi *batak moncol*, dirinya berada dekat dengan *saka guru* bagian depan karena itu Mpu tari menggunakan *saka guru* sebagai patokannya. Saat dalam posisi *batak moncol*, Mpu tari menggunakan lampu *kiai remeng* sebagai patokan untuk membantu dirinya berada di area pusat lampu *kiai remeng*.

Selain menggunakan *saka guru* dan lampu *kiai remeng*, Mpu tari juga menggunakan *dhampar* raja sebagai patokan untuk membantu dirinya saat melakukan komposisi *batak moncol*. Ini karena posisi *dhampar* raja yang berada di tengah dari dua kolom yang mengelilinginya berhadapan langsung dengan posisi Mpu tari sehingga elemen ini digunakan untuk membantu Mpu tari agar berada tepat di area tengah *saka guru*. Namun *dhampar* raja hanya digunakan sebagai patokan saat *tingalan jumenengan dalem*. Ini seperti pada gambar 4.77.

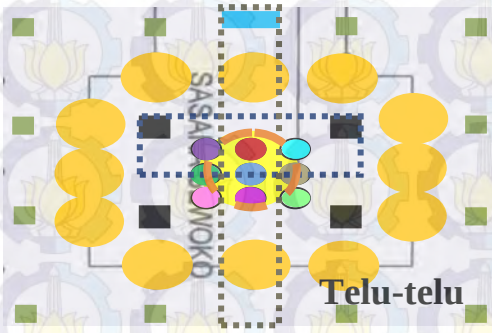


Gambar 4.77:
Rasa Rumangsa Mpu Tari saat berada dalam komposisi *batak moncol*

Penjabaran tersebut mengungkapkan sikap Mpu tari terhadap *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan *dhampar* raja merupakan sikap untuk menentukan posisi dirinya di area *saka guru* yang berpatokan pada tiga arah. Arah tersebut berupa arah horisontal ditentukan melalui empat buah *saka guru* dan *dhampar* raja, dan arah vertikal ditentukan melalui lampu *kiai remeng*. Ketiga elemen tersebut menuntun Mpu tari berada *di pusat* ruang *saka guru*. Oleh karena itu, *rasa rumangsa* dalam komposisi *batak moncol* merupakan *rasa berada di pusat*. Rasa ini timbul karena adanya elemen bangunan dan elemen pelengkap yang digunakan sebagai patokan.

Dalam komposisi *telu-telu*, Mpu tari menggunakan lampu *kiai remeng*, *saka guru*, dan lantai sebagai patokan untuk menari. Mpu tari menggunakan lampu *kiai remeng* dan *saka guru* karena elemen ini membantu dirinya berada di area pusat *saka guru*.

Selain *saka guru* dan lampu *kiai remeng*, saat *tingalan jumenengan* Mpu tari juga menjadikan kursi (*dhampar*) raja sebagai patokan saat melakukan komposisi *telu-telu*. Penggunaan patokan *dhampar* raja dilakukan untuk memperkuat keberadaan Mpu tari bahwa posisi dirinya sudah tepat. Ini karena posisi *dhampar* raja berada di area tengah dari dua kolom yang mengelilinginya serta berhadapan langsung dengan posisi Mpu tari sehingga makin memperkuat posisi yang didiami Mpu tari.



Gambar 4.78:
Rasa Rumangsa Mpu Tari saat berada dalam komposisi *telu-telu*

Keterangan

- Dhampar (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Efek dari dua kolom depan saka guru
- Efek dari *kiai remeng*
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Posisi Batak
- Area Tengah yang terbentang dari arah barat ke timur

Penjabaran tersebut mengungkapkan *rasa rumangsa* yang dihasilkan melalui komposisi *telu-telu* merupakan rasa untuk berada di pusat. Rasa ini timbul karena adanya dorongan dari empat buah *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan *dhampar* raja. Dorongan tersebut berasal dari arah horisontal (arah sejajar dengan tubuh responden) dan arah vertikal (arah yang berasal dari atas tubuh responden). Oleh karena itu *rasa rumangsa* merupakan rasa yang timbul dari titik pertemuan elemen bangunan dan elemen pelengkap di mana titik tersebut berada di area pusat saka guru sehingga menimbulkan *rasa berada di pusat*.

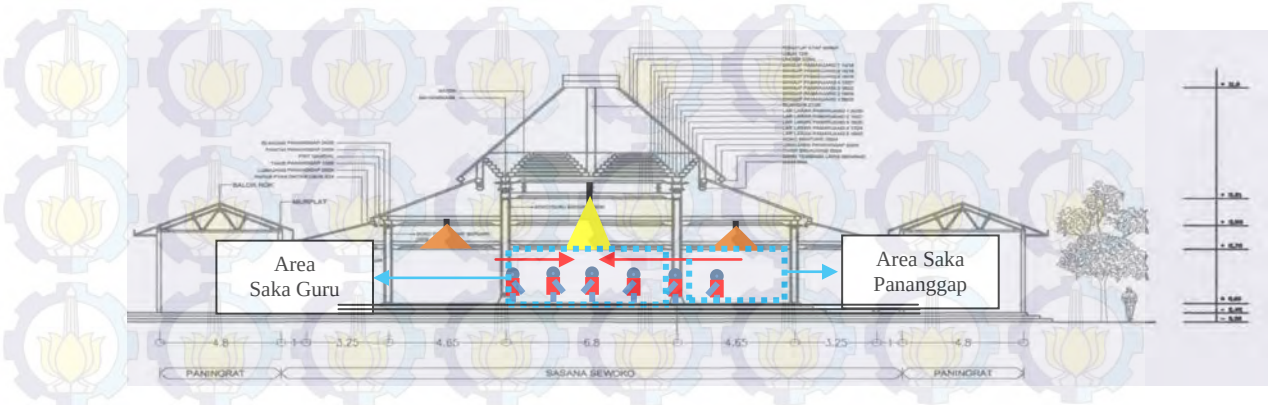
Berdasarkan pemaparan yang diutarakan Mpu tari terungkap bahwa *saka guru, saka pananggap*, lampu *kiai remeng*, lampu delapan cabang, lantai, meja sajen, dan *dhampar* raja digunakan untuk membantu Mpu tari dalam mengatur posisi dirinya ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Secara keseluruhan dominasi pergerakan Mpu tari saat menari tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berpatokan pada *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan *dhampar* raja untuk membantu dirinya berada di area tengah saka guru.

Elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) yang digunakan sebagai patokan untuk menari menuntun Mpu tari pada rasa berada di pusat. Rasa berada di pusat terbagi dua, yakni *rasa berada di pusat saat berada di area saka guru* dan *rasa berada di pusat saat berada di area saka pananggap*. Rasa ini timbul sebagai tanggapan dari batasan fisik elemen bangunan dan elemen pelengkap. Oleh karena itu dalam budaya Jawa rasa ini dipahami sebagai *rasa rumangsa*.

Rasa berada di pusat ataupun rasa berada di tengah terwujud melalui komunikasi hubungan Mpu tari dengan lingkungan di mana dirinya berada. Karena itu *rasa rumangsa* Mpu tari saat komposisi *metoni* merupakan rasa berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa ini terbentuk melalui elemen bangunan dan elemen pelengkap yang dirasakan Mpu tari saat melakukan komposisi *metoni*. Adanya rasa yang terbentuk melalui hubungan Mpu tari dengan elemen yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menandakan rasa tersebut sebagai akibat tindakan yang dilakukan Mpu tari terhadap hubungan dirinya dengan area *paningrat*.

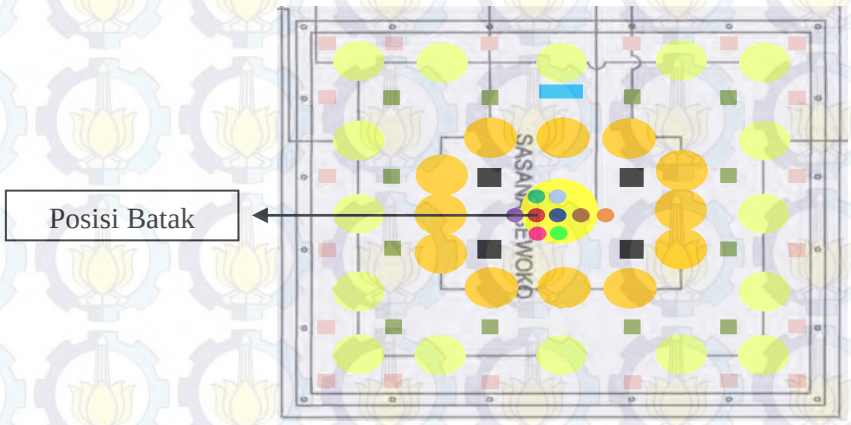
Pemaparan ini menunjukkan bahwa hubungan tersebut dipahami sebagai hubungan manusia dengan lingkungannya. Pemahaman tersebut sejalan dengan pemikiran being-in-the-world dan ngudi kasampurnan. Pada pemaparan ini, Mpu tari dipahami sebagai manusia sedangkan paningrat dipahami sebagai lingkungan yang mengelilingi Mpu tari.

Berdasarkan pemaparan tersebut rasa berada di tengah timbul sebagai akibat dari posisi dirinya saat melakukan komposisi metoni. Berdasarkan hasil pengamatan yang peneliti lakukan, saat melakukan komposisi metoni, batak berada tepat di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ketepatan ini ditelusuri melalui keberadaan empat buah saka guru dan lampu kiai remeng yang mengelilingi Mpu tari. Elemen tersebut merupakan elemen yang berada di area tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka namun rasa ketepatan berada di tengah dirasakan adanya penekanan bahwa posisi Mpu tari tepat berada di bawah tititk tengah dari lampu kiai remeng. Titik tengah tersebut merupakan titik yang terletak tepat di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini seperti yang terlihat pada gambar berikut ini:



Gambar 4.79:
Rasa Rumangsa Mpu Tari berupa rasa berada di tengah dari area saka guru dan berada di tengah dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat komposisi *metoni*

Mpu tari mengutarakan bahwa ketika dirinya dalam posisi *montor mabur, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu,* rasa rumangsa yang dirasakan yakni berada di pusat dari area yang ditempatinya namun bukan rasa berada di tengah. Hal ini karena saat melakukan komposisi montor mabur, jejer wayang, batak moncol dan telu-telu, posisi Mpu tari tidak berada tepat di tengah dari suatu area karena itu tanggapan yang dirasakan dari elemen bangunan dan elemen pelengkap yang mengelilinginya di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dirasakan berupa rasa berada di pusat. Hal ini terlihat pada posisi montor mabur, Mpu tari tidak berada di titik tengah area saka guru sehingga tanggapan rasa yang dirasakan dari elemen bangunan dan elemen pelengkap yang mengelilinginya menuntun pada rasa berada di pusat area saka guru. Ini terlihat pada gambar 4.80.



Komposisi *Montor Mabur*

Gambar 4.80: Rasa rumangsa Mpu tari berada di pusat saat komposisi Montor Mabur

4.5.2.2 *Rasa Rumangsa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012

Penelusuran *rasa rumangsa* yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dilakukan melalui tiga tahapan. Tahapan tersebut menelusuri *rasa rumangsa* yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang ketika melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di *parasedya*, di *paningrat*, dan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan tahapan tersebut maka penelitian *rasa rumangsa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dilakukan secara bertahap. Tahapan pertama merupakan penelusuran *rasa rumangsa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 di *parasedya*, tahapan kedua merupakan penelusuran *rasa rumangsa* di *paningrat*, dan tahapan terakhir merupakan tahapan penelitian *rasa rumangsa* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Saat berada di *parasedya*, penelitian dilakukan dengan menghubungkan *kapang-kapang awal* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *parasedya*, dan menghubungkan *kapang-kapang akhir* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *parasedya*. Saat berada di *paningrat*, penelitian dilakukan dengan menghubungkan *kapang-kapang awal* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *paningrat*, dan menghubungkan *kapang-kapang akhir* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di *paningrat*.

Saat berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, penelitian dilakukan dengan menghubungkan lima komposisi tari Bedhaya Ketawang dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelitian melalui komposisi tari Bedhaya Ketawang dilakukan dengan menghubungkan *montor mabur* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menghubungkan *metoni* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menghubungkan *jejer wayang* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menghubungkan *batak moncol* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, dan menghubungkan *telu-telu* dengan elemen bangunan dan elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

4.5.2.2.1 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di *Parasedya*

Telah diungkapkan *rasa rumangsa* merupakan tanggapan yang dilakukan individu dari rasa yang dirasakan panca inderanya. Oleh karena itu untuk menelusuri *rasa rumangsa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dilakukan melalui tanggapan terhadap rasa yang dihasilkan melalui panca indera mereka.

Saat penari melakukan gerak *kapang-kapang* di *parasedya*, penari memberikan jawaban yang hampir sama terhadap *rasa rumangsa* yang dirasakan di posisi ini. *Rasa rumangsa* yang mereka rasakan melibatkan elemen-elemen bangunan di *parasedya* yakni tangga, dan pintu (tabel 4.1 dan tabel 4.2). Sedangkan lampu yang dijadikan patokan merupakan lampu di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (tabel 4.1).

Rasa rumangsa penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di *parasedya* merupakan tanggapan mereka terhadap tangga dan pintu yang dijadikan patokan ketika melakukan tari Bedhaya Ketawang di *parasedya*. Tanggapan yang mereka lakukan yakni dengan menjaga pola jalan mereka lebih hati-hati ketika melakukan gerak *kapang-kapang* saat melewati tangga. Sedangkan saat menjadikan pintu sebagai patokan, tanggapan penari meluruskan jalur *kapang-kapang* yang mereka lakukan dengan pintu sebagai area masuk dan keluar para penari Bedhaya Ketawang. Hal ini terlihat pada gambar 4.81.

Gambar 4.81: *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di *Parasedya* terhadap elemen Pintu

Tangga digunakan sebagai patokan dalam melakukan gerak *kapang-kapang* karena ketika melakukan gerak tari ini para responden melewati tangga, sedangkan untuk menyelesaikan tari Bedhaya Ketawang mereka harus melewati pintu yang digunakan sebagai elemen pembatas *dalem ageng prabasuyasa* dengan *parasedya*. Elemen pintu merupakan elemen pelengkap bangunan yang dijadikan patokan saat melakukan gerak *kapang-kapang* akhir. Dalam arsitektur, elemen pintu yang dijadikan patokan untuk menari merupakan orientasi para responden untuk mengetahui tujuan akhir yang dituju. Orientasi tersebut menandakan tari Bedhaya Ketawang berakhir di *dalem ageng prabasuyasa*.

Berdasarkan pemaparan di atas, *rasa rumangsa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 terbentuk didasarkan pada sikap yang dilakukan para responden ketika berinteraksi dengan tangga dan pintu. Tanggapan sikap para responden berupa sikap kehati-hatian mereka saat melakukan *kapang-kapang* ketika melewati tangga, dan sikap memperhatikan arah *kapang-kapang* yang membentuk garis lurus dengan pintu yang menjadi tempat masuk dan keluar penari Bedhaya Ketawang.

4.5.2.2.2 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di *Paningrat*

Penelitian *rasa rumangsa* juga dilakukan saat para responden berada di *paningrat*. Penelitian tersebut dilakukan dengan meneliti tanggapan penari Bedhaya Ketawang terhadap elemen arsitektur yang ada di *paningrat*. Elemen yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 yakni tangga (tabel 4.3 dan tabel 4.4). Sedangkan kolom yang dijadikan patokan merupakan kolom yang berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (tabel 4.3) dan pintu yang dijadikan patokan merupakan pintu yang berada di *parasedya* (tabel 4.4).

Saat mendekati tangga yang menjadi area pembatas *paningrat* dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, sikap yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang yakni mereka mengubah posisi gerak *kapang-kapang* menjadi gerak sembah yang kemudian dilanjutkan dengan gerak *laku dodok* (jalan jongkok). Sikap ini dilakukan saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan di hari *anggara kasih*

dan *ajar-ajaran*. Sedangkan saat *kirab* dan *tingalan jumenengan dalem*, penari Bedhaya Ketawang tidak melakukan perubahan gerak sehingga mereka melakukan gerak *kapang-kapang* dari *paningrat* menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Pada saat inilah sikap yang mereka tunjukkan yakni melakukan gerak *kapang-kapang* dengan hati-hati. Sikap gerak *kapang-kapang* saat adanya tangga yang dilalui, seperti yang terlihat pada gambar 4.82.

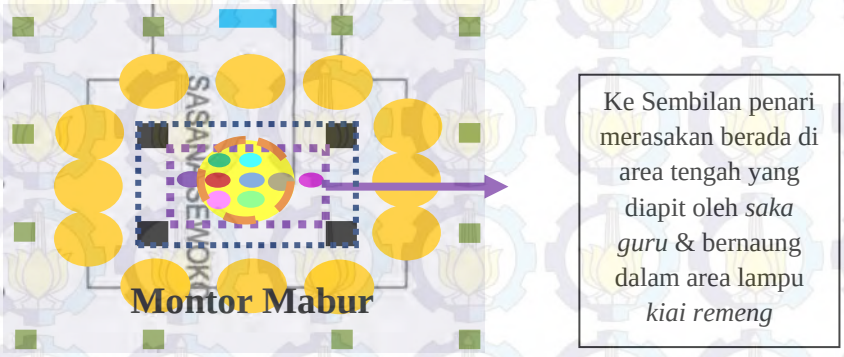
Gambar 4.82:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di Paningrat terhadap elemen Tangga

4.5.2.2.3 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012 Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

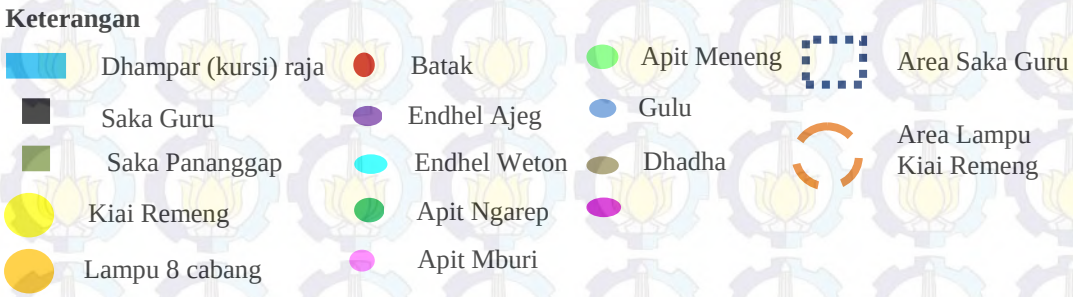
Untuk menelusuri *rasa rumangsa* penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan dengan menelusuri sikap yang mereka lakukan terhadap elemen-elemen bangunan yang dijadikan patokan ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran ini dilakukan dengan menelusuri satu per satu komposisi tari yang dilakukan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 yakni komposisi *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*.

Bagi penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 ada beberapa elemen bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dijadikan patokan ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Elemen tersebut seperti yang diungkapkan pada tabel 4.5.

Berdasarkan tabel 4.5 diketahui bahwa ke sembilan penari memiliki jawaban yang sama ketika melakukan komposisi *montor mabur* di mana mereka menjadikan *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan lantai sebagai patokan untuk mengatur posisi mereka saat dalam komposisi *montor mabur*. Hal ini didasarkan pada kenyataan bahwa mereka berada dalam area *saka guru* sehingga bagi para penari Bedhaya Ketawang dengan mengetahui letak *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan lantai membantu mereka untuk memposisikan diri mereka berada di area tengah area *saka guru*. Hal ini terlihat pada gambar 4.83.



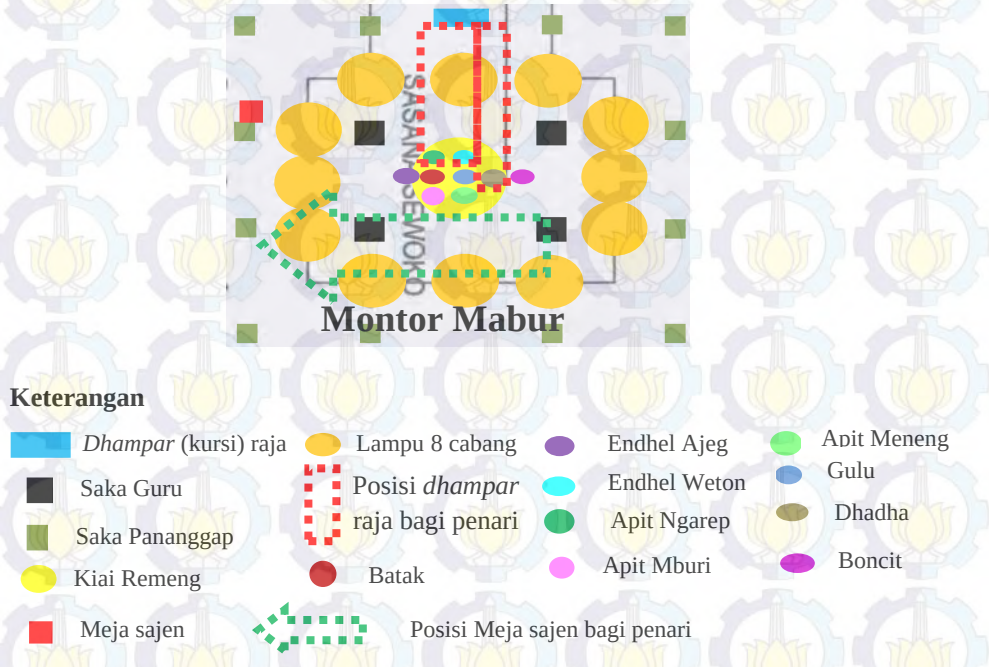
Gambar 4.83:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *montor mabur*



Gambar 4.83 memperlihatkan batasan elemen fisik bangunan yang diketahui penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 membantu mereka untuk memposisikan diri mereka di area *saka guru* ketika melakukan komposisi *montor mabur*. Elemen utama yang mereka jadikan patokan yakni *saka guru*, kemudian lampu *kiai remeng*. Penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 mengutarakan bahwa melalui elemen-elemen tersebut membantu mereka berada di dalam area *saka guru* dan berada di dalam ataupun di sekitar pancaran cahaya lampu *kiai remeng*. Ini menandakan *saka guru* merupakan elemen bangunan yang masih dapat

dijangkau panca indera para responden karena bentuk fisiknya dapat dilihat secara langsung. Namun lampu *kiai remeng* tidak bisa dilihat langsung oleh panca indera karena elemen ini berada di atas kepala para responden. Dalam tari Jawa, ketika melakukan gerak tari pandangan mata tidak boleh tinggi. Oleh karena itu untuk merasakan lampu *kiai remeng* diakukan melalui pancaran sinar yang dipancarkan dari lampu tersebut.

Selain bergantung pada elemen *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan lantai, saat pementasan tari Bedhaya Ketawang di hari *tingalan jumenengan* kursi (*dhampar*) raja dan meja sajen juga dijadikan patokan untuk membantu mereka dalam posisi *montor mabur*. Keberadaan *dhampar* raja dirasakan penari ketika mereka melakukan gerak tari yang menghadap raja. Saat komposisi *montor mabur*, hanya tiga penari yang menjadikan *dhampar* raja sebagai patokan yang membantu penari dalam melakukan tari Bedhaya Ketawang yakni endhel weton, apit ngarep, dan dhadha. Ketiga penari tersebut mengungkapkan *dhampar* raja menambah rasa keberadaan mereka berada di area tengah *saka guru*. Ini terlihat pada gambar 4.84.

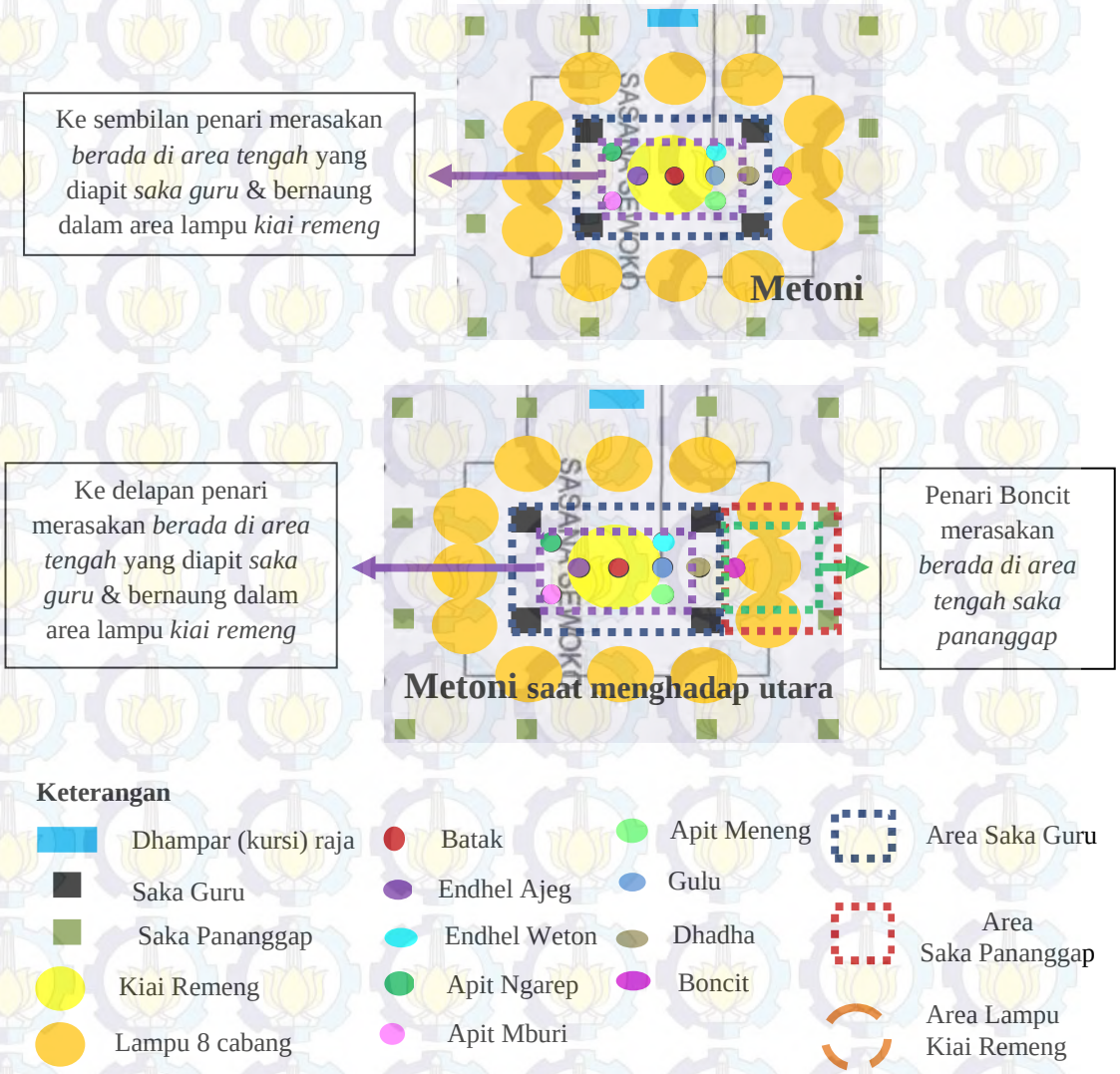


Gambar 4.84:
D*hampar* raja dan meja sajen digunakan untuk membantu posisi penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *montor mabur*

Gambar 4.84 menjelaskan efek *dhampar* raja dan meja sajen untuk membangun *rasa rumangsa* para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Bagi apit ngarep, endhel weton, dan dhadha, *dhampar* raja membantu untuk menciptakan posisi yang sejajar untuk berhadapan langsung dengan raja. Ini menandakan tiga penari tersebut menjadikan *dhampar* raja sebagai orientasi arah hadap mereka ketika melakukan gerak tari yang ada di komposisi *montor mabur*. Hal serupa juga dirasakan para penari Bedhaya Ketawang terhadap keberadaan meja sajen. Saat dalam komposisi *montor mabur*, ketika mereka melakukan gerak tari yang dilakukan saat menghadap ke arah selatan, para penari menyadari keberadaan meja sajen yang diletakkan di arah selatan dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Posisi ini membantu orientasi penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan penjabaran yang telah diungkapkan *rasa rumangsa* saat melakukan komposisi tari *montor mabur* merupakan *rasa berada dalam area saka guru.* Rasa ini didukung melalui elemen bangunan dan elemen pelengkap yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Komposisi tari berikutnya yakni *metoni*. Berdasarkan tabel 4.5, saat dalam posisi *metoni* sikap yang diambil penari Bedhaya Ketawang terbagi dua. Sikap pertama terungkap bahwa ke sembilan penari berada di area *saka guru* sehingga elemen *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan lantai dijadikan patokan saat mereka berada di area *saka guru*. Namun ketika penari melakukan gerak tari menghadap arah utara, sikap para penari terbagi dua. Delapan penari mengungkapkan bahwa saat mereka melakukan gerak tari menghadap utara, mereka merasa berada di area *saka guru* karena itulah keberadaan mereka berada terpusat di area *saka guru*, namun boncit merasakan hal yang berbeda. Bagi boncit ketika melakukan gerak tari menghadap ke utara, maka saat itu dirinya merasa berada di area saka pananggap. Hal ini karena pada saat itu, dirinya dikelilingi oleh dua *saka guru*, dua *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Berdasarkan pemaparan tersebut maka saat berada dalam komposisi *metoni*, para penari merasa *berada di ruang saka guru*, dan *berada di ruang saka pananggap*. Hal Ini terlihat pada gambar 4.85.

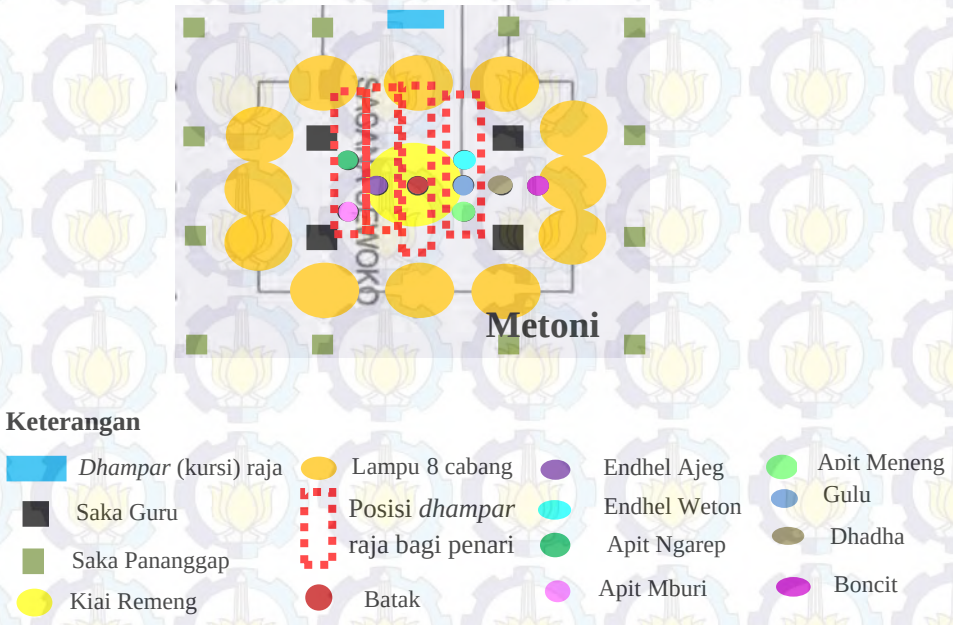


Gambar 4.85:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *metoni*

Berdasarkan keterlibatan elemen bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat berada dalam komposisi *metoni* menunjukkan bahwa elemen-elemen tersebut menuntun responden pada rasa berada di area saka guru, ataupun berada di area pusat ruang saka pananggap. Komposisi ini menunjukkan bahwa *rasa rumangsa* dirasakan saat responden berada di ruang saka guru, ataupun saat berada di ruang *saka pananggap*.

Rasa rumangsa juga hadir melalui elemen pelengkap, berupa *dhampar* (kursi) raja dan meja sajen yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Meja sajen dirasakan para penari ketika mereka melakukan gerak tari menghadap

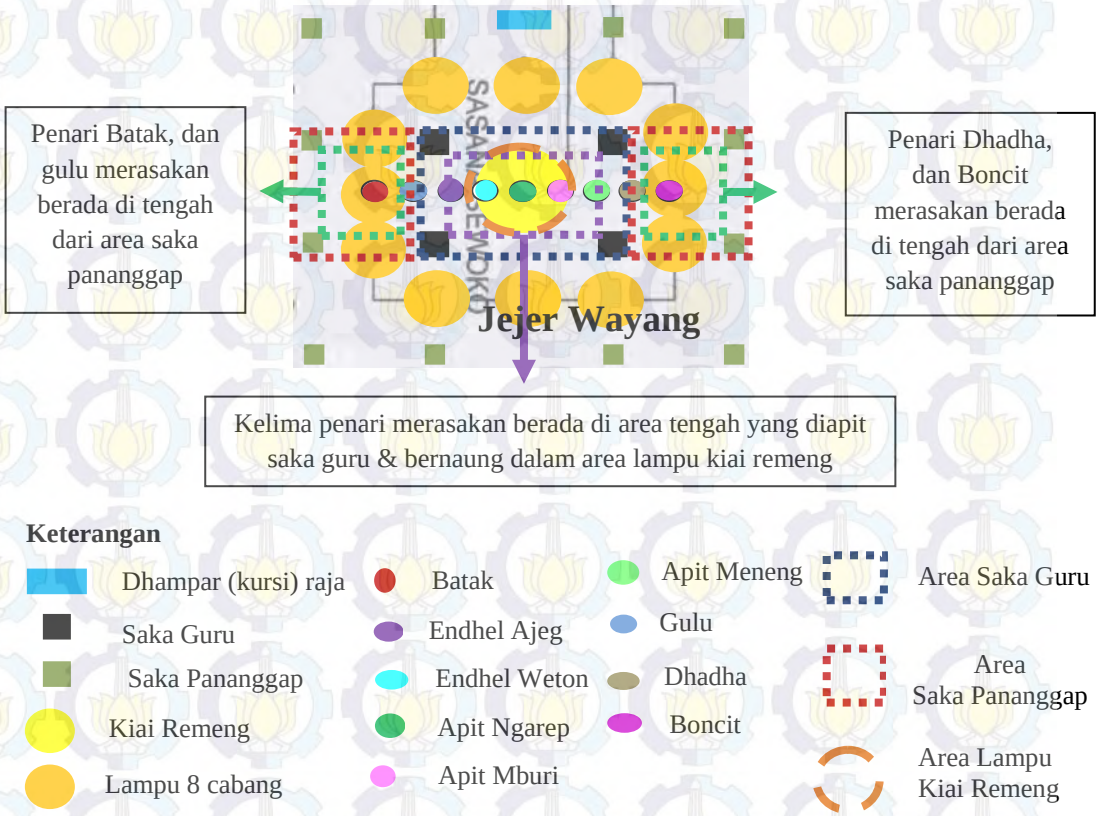
ke arah selatan. Elemen ini selalu ada saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan di hari *anggara kasih, ajar-ajaran, kirab,* dan *tingalan jumenengan dalem*. Namun *dhampar* raja hanya dirasakan saat *tingalan jumenengan*. *Dhampar* raja yang dijadikan patokan untuk menari dilakukan oleh tiga penari Bedhaya Ketawang yakni batak, dan endhel ajeg. Selain merasa berada di area saka guru, bagi batak dan endhel ajeg *dhampar* raja menuntun rasa berada di area pusat *saka guru*. Namun bagi apit ngarep dan endhel weton, dhampar raja membantu mereka untuk memposisikan diri berada di barisan depan yang berada dekat dengan saka guru bagian depan. Pemaparan tersebut menunjukkan bahwa melalui dhampar raja, menuntun pada rasa rumangsa batak dan endhel ajeg berada di area pusat saka guru dan bagi apit ngarep dan endhel weton menenuntun pada rasa rumangsa apit ngarep dan endhel weton berada di area depan dari area saka guru. Ini karena posisi *dhampar* raja berhadapan langsung dengan ruang *saka guru* seperti yang terlihat di gambar 4.86.



Gambar 4.86:
D*hampar* rajadigunakan untuk membantu posisi penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *metoni*

Selain penelitian *rasa rumangsa* saat komposisi *montor mabur*, dan *metoni*, penelitian ini dilakukan juga saat para responden berada dalam komposisi *jejer wayang*. Berdasarkan tabel 4.5, ada dua jenis jawaban yang diperoleh untuk menelusuri rasa rumangsa yang dirasakan para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 saat berada dalam komposisi *jejer wayang*.

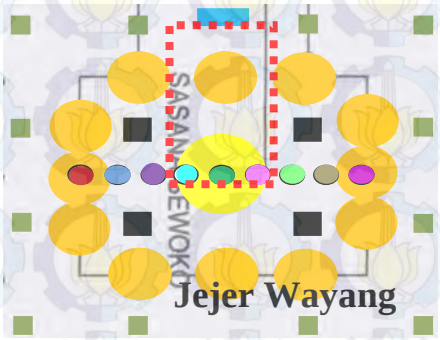
Lima orang penari (endhel ajeg, endhel weton, apit ngarep, apit mburi, dan apit meneng) mengungkapkan saat komposisi *jejer wayang* mereka berada di area *saka guru* sehingga elemen *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan lantai dijadikan patokan saat berada di area *saka guru*. Elemen-elemen tersebut membantu mereka untuk berada di area tengah *saka guru*. Sedangkan bagi batak, gulu, dhadha, dan boncit, saat posisi *jejer wayang* dirinya berada di area *saka pananggap*. Elemen-elemen yang menjadi patokan bagi batak, gulu, dan boncit merupakan *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Bagi dhadha meskipun dirinya merasa berada di area *saka pananggap* namun elemen-elemen yang menjadi patokannya yakni *saka guru*, dan lampu *kiai remeng*.



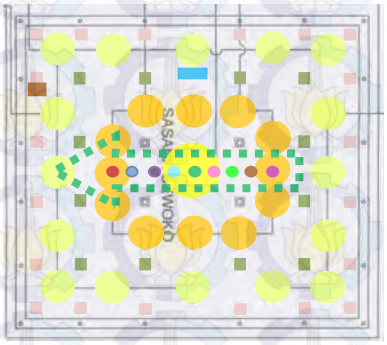
Gambar 4.87:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *jejer wayang*

Gambar 4.87 menunjukkan komposisi *jejer wayang* menghasilkan tiga titik ruang yang tercipta dari hubungan gerak komposisi *jejer wayang* di bangunan Pendhapa Ageng Sasaan Sewaka. Ruang tersebut berupa satu ruang *saka guru*, dan dua ruang *saka pananggap*. *Rasa rumangsa* yang terbentuk memiliki *rasa rumangsa* yang berbeda antar masing-masing ruang namun memiliki kesamaan berupa rasa yang timbul untuk berada di pusat ruang, baik itu berada di pusat ruang *saka guru* ataupun berada di pusat ruang *saka pananggap*.

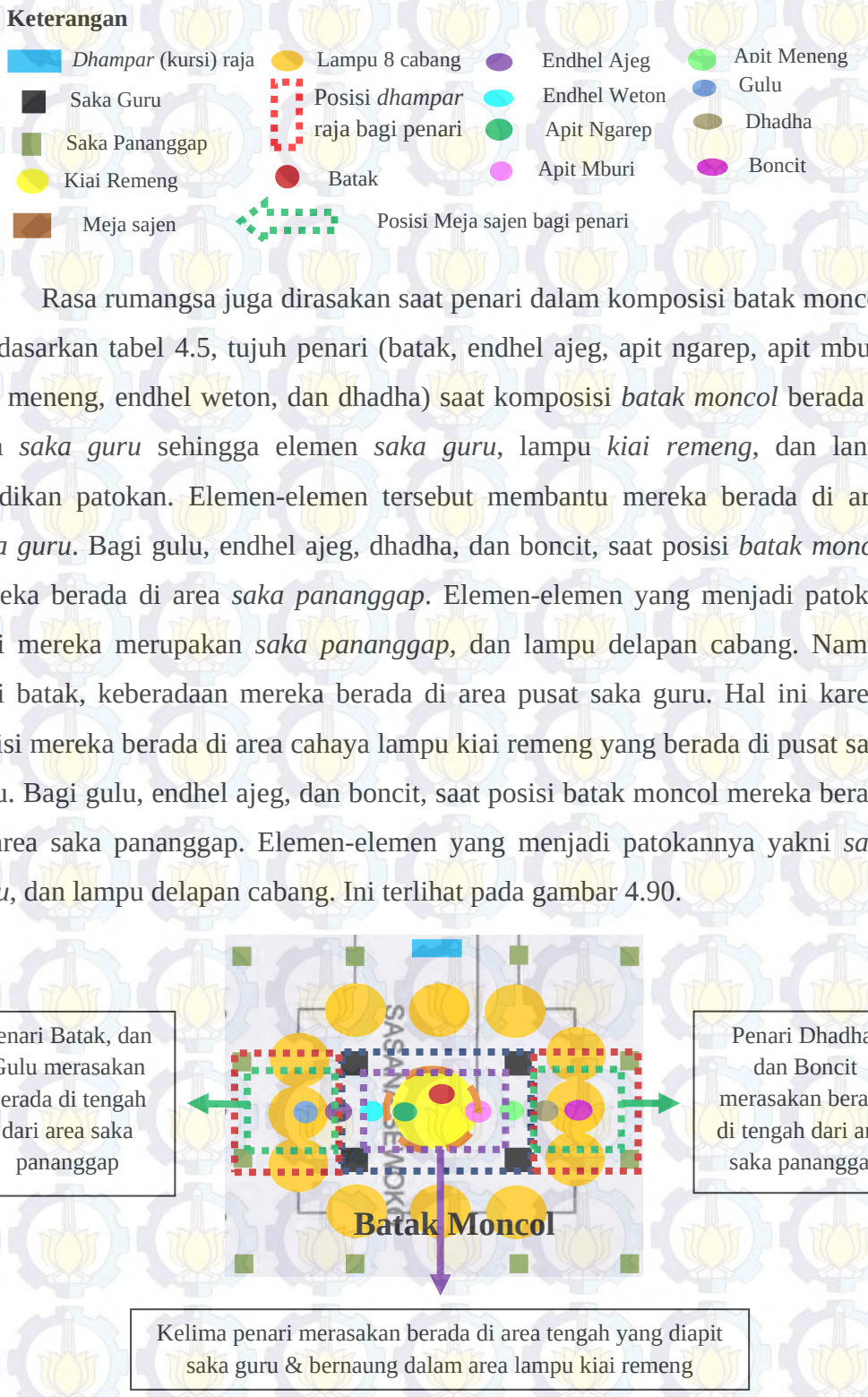
Selain menggunakan elemen bangunan, penelitian *rasa rumangsa* juga terbentuk melalui elemen pelengkap yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Elemen tersebut berupa meja sajen dan *dhampar* raja. Meja sajen selalu dirasakan keberadaannya saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan. Keberadaan meja sajen dirasakan penari ketika mereka melakukan gerak tari menghadap arah selatan namun rasa ini paling kuat dirasakan oleh penari yang memiliki posisi sebagai batak karena ia berada dekat dengan meja sajen. Meja sajen membantu batak merasa sudah tepat berada di area *saka pananggap*. Sedangkan *dhampar* raja hanya ada saat *tingalan ndalem jumenengan*, beberapa penari (apit ngarep, endhel weton, dan apit mburi) menjadikan *dhampar* raja sebagai patokan untuk menari. D*hampar* raja menambahkan rasa bahwa mereka berada di area tengah *saka guru*. Kedua elemen pelengkap ini seperti yang terlihat pada gambar 4.88 dan gambar 4.89.



Gambar 4.88:
D*hampar* raja digunakan saat komposisi *jejer wayang*



Gambar 4.89:
Meja sajen digunakan saat komposisi *jejer wayang*



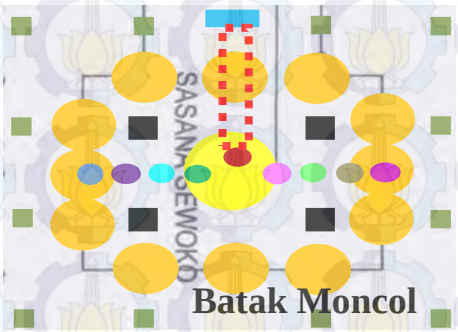
Gambar 4.90
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *batak moncol*

Rasa rumangsa juga dirasakan saat penari dalam komposisi batak moncol. Berdasarkan tabel 4.5, tujuh penari (batak, endhel ajeg, apit ngarep, apit mburi, apit meneng, endhel weton, dan dhadha) saat komposisi *batak moncol* berada di area *saka guru* sehingga elemen *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan lantai dijadikan patokan. Elemen-elemen tersebut membantu mereka berada di area *saka guru*. Bagi gulu, endhel ajeg, dhadha, dan boncit, saat posisi *batak moncol* mereka berada di area *saka pananggap*. Elemen-elemen yang menjadi patokan bagi mereka merupakan *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang. Namun bagi batak, keberadaan mereka berada di area pusat saka guru. Hal ini karena posisi mereka berada di area cahaya lampu kiai remeng yang berada di pusat saka guru. Bagi gulu, endhel ajeg, dan boncit, saat posisi batak moncol mereka berada di area saka pananggap. Elemen-elemen yang menjadi patokannya yakni *saka guru*, dan lampu delapan cabang. Ini terlihat pada gambar 4.90.

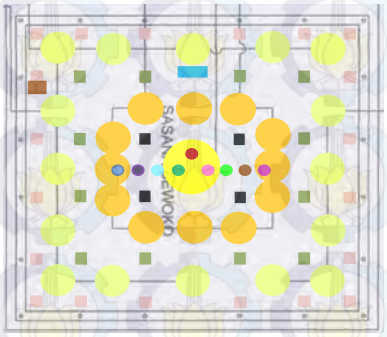
Gambar 4.90 menunjukkan komposisi *batak moncol* memiliki kesamaan dengan komposisi *jejer wayang* di mana penari mengutarakan komposisi *batak moncol* menggunakan tiga ruang berupa satu ruang *saka guru* dan dua ruang *saka pananggap*. Berdasarkan elemen bangunan yang membentuk ruang *saka guru* dan ruang *saka pananggap*, *rasa rumangsa* yang dihasilkan pada komposisi *batak moncol* merupakan tanggapan dari elemen bangunan yang membentuk ruang-ruang tersebut. Ketika mereka berada di ruang *saka guru*, *rasa rumangsa* itu merupakan suatu upaya untuk berada di area ruang *saka guru*. Hal serupa juga dirasakan saat berada di ruang *saka pananggap* di mana *rasa rumangsa* merupakan suatu upaya untuk berada di area ruang *saka pananggap*. Berdasarkan penjabaran tersebut *rasa rumangsa* dalam komposisi *batak moncol* merupakan rasa untuk berada di dalam ruang yang ditempati.

Rasa rumangsa saat komposisi *batak moncol* tidak hanya didasarkan pada elemen bangunan semata namun juga didasarkan pada elemen pelengkap yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini dilakukan untuk membantu memberikan penekanan pada penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 terhadap area yang ditempatinya. Elemen pelengkap tersebut merupakan mebel yang diletakkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berupa meja sajen dan kursi (*dhampar*) raja.

Dhampar raja digunakan sebagai patokan untuk menari oleh batak karena ia berada paling depan dari delapan penari lainnya, berada di tengah-tengah, dan berhadapan langsung dengan raja seperti yang terlihat pada gambar 4.90. Meja sajen hanya dirasakan oleh gulu karena saat dalam komposisi batak moncol, ia berada dekat dengan meja sajen. Hal ini seperti yang terlihat pada gambar 4.91.



Gambar 4.91:
D*hampar* rajadigunakan untuk membantu posisi penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *batak moncol*

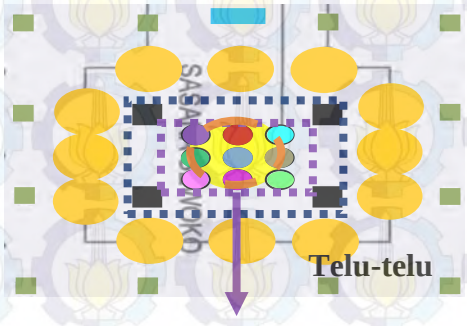


Gambar 4.92:
Rasa Rumangsa penari posisi Gulu terhadap meja sajen saat komposisi *jejer wayang*

Keterangan

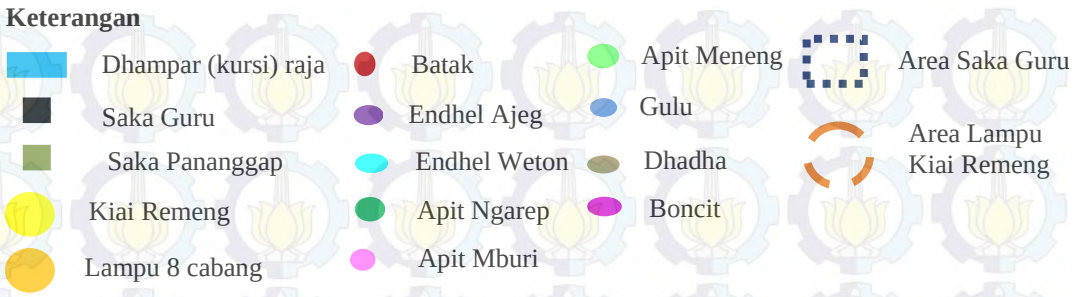
- *Dhampar* (kursi) raja
- Saka Guru
- Saka Pananggap
- Kiai Remeng
- Lampu 8 cabang
- Posisi *dhampar* raja bagi penari
- Batak
- Endhel Ajeg
- Endhel Weton
- Apit Ngarep
- Apit Mburi
- Apit Meneng
- Gulu
- Dhadha
- Boncit
- Meja Sajen

Komposisi tari Bedhaya Ketawang yang terakhir dilakukan yakni komposisi *telu-telu*. Berdasarkan tabel 4.5 diketahui sembilan penari menjadikan *saka guru, kiai remeng,* dan lantai sebagai patokan untuk mengatur posisi mereka ketika dalam komposisi *telu-telu*. Ini di dasarkan pada kenyataan bahwa mereka berada dalam area *saka guru* sehingga bagi para penari Bedhaya Ketawang dengan mengetahui letak elemen-elemen tersebut membantu memposisikan diri mereka berada di area tengah area *saka guru*. Batasan-batasan tersebut terlihat pada gambar 4.93.

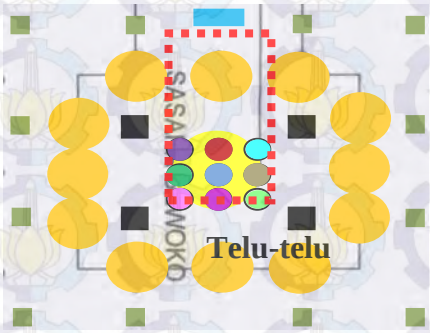


Kesembilan penari merasakan berada di area tengah yang diapit oleh saka guru & bernaung dalam area lampu kiai remeng

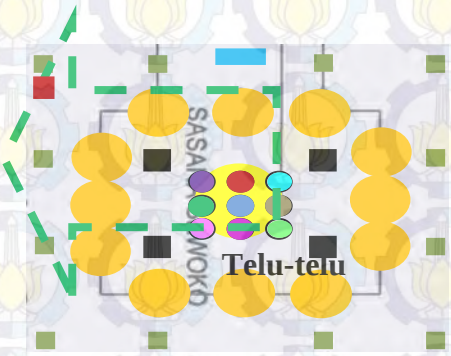
Gambar 4.93:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *telu-telu*



Selain batasan elemen bangunan, batasan tersebut juga ditekan melalui keberadaan *dhampar* raja. Elemen pelengkap ini juga dijadikan patokan untuk membantu batak, endhel weton, dan endhel ajeg ketika dalam posisi *telu-telu*. Selain *dhampar* raja, di posisi ini ketika para penari kesemuanya menghadap ke arah selatan, mereka mengetahui keberadaan meja sajen. Ini terlihat pada gambar 4.94 dan gambar 4.95.



Gambar 4.94:
D*hampar* rajadigunakan untuk membantu penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *telu-telu*



Gambar 4.95:
Meja sajen digunakan untuk membantu penari Bedhaya Ketawang saat komposisi *telu-telu*

Berdasarkan penjabaran tersebut maka saat penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 melakukan gerak tari yang berada dalam komposisi *telu-telu* maka *rasa rumangsa* yang terbentuk merupakan hasil tanggapan responden terhadap batasan-batasan fisik yang dirasakan saat berada dalam komposisi *telu-telu*. Tanggapan tersebut berupa pengaturan diri mereka untuk berada di dalam area *saka guru* sehingga menuntun pada rasa berada di pusat area *saka guru*.

Berdasarkan pemaparan yang diutarakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 terungkap bahwa *saka guru*, *saka pananggap*, lampu *kiai remeng*, lampu delapan cabang, lantai, meja sajen dan *dhampar* raja digunakan untuk mengatur posisi mereka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Secara keseluruhan dominasi pergerakan mereka saat menari tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berpatokan pada *saka guru*, lampu *kiai remeng*, dan *dhampar* raja untuk membantu dirinya berada di area *saka guru*. Dan menggunakan *saka pananggap*, lampu delapan cabang, dan meja sajen untuk membantu para mereka berada di area *saka pananggap*.

Elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) yang digunakan sebagai patokan untuk menari menuntun mereka berada di pusat. Rasa berada di pusat terbagi dua, yakni *rasa berada di pusat saat berada di area saka guru* dan *rasa berada di pusat saat berada di area saka pananggap*. Rasa ini timbul sebagai tanggapan dari batasan fisik elemen bangunan dan elemen pelengkap. Oleh karena itulah dalam budaya Jawa rasa ini dipahami sebagai *rasa rumangsa*.

4.5.2.3 *Rasa Rumangsa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013

Berdasarkan hasil wawancara kepada penari Bedhaya Ketawang 2013 para penari memberikan jawaban yang sama terhadap aspek fisik Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Namun perbedaan hasil penelusuran tanggapan para penari Bedhaya Ketawang yakni kehadiran Raja saat pementasan tari Bedhaya Ketawang di hari peringatan naik tahta raja (*tingalan jumenengan dalem*).

Pada pementasan tari Bedhaya Ketawang di tahun 2013, raja tidak menghadiri pementasan tersebut. Ketiadaan raja secara tidak langsung menyebabkan tidak adanya *dhampar* raja dan barang-barang pusaka milik raja ketika pementasan tari Bedhaya Ketawang berlangsung saat *tingalan jumenengan dalem* raja tahun 2013.

4.5.2.3.1 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 Saat Berada di *Parasedya*

Saat melakukan prosesi *kapang-kapang* di *parasedya* penari Bedhaya Ketawang mengungkapkan elemen terkuat yang menjadi perhatian mereka yakni tangga dan pintu. Elemen tangga menjadi perhatiannya karena mereka harus hati-hati ketika melakukan gerak *kapang-kapang* saat melewati anak tangga. Berdasarkan hal tersebut maka *rasa rumangsa* yang terjadi saat berada di tangga merupakan rasa yang mengarah pada bentuk memperhatikan tiap langkah yang dilakukan agar hati-hati dalam melewati tiap anak tangga yang dilaluinya.

Penari Bedhaya Ketawang saat melewati tangga di *parasedya* dengan melakukan *kapang-kapang*

Gambar 4.96:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 saat berada di Parasedya terhadap elemen Tangga

Saat penari Bedhaya Ketawang melakukan kapang-kapang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menuju ke *dalem ageng prabasuyasa*, tangga dan pintu merupakan elemen bangunan yang menjadi perhatian para penari. Pintu dijadikan patokan karena pintu merupakan titik akhir dari rangkaian kegiatan menari tari Bedhaya Ketawang. Tanggapan para penari terhadap pintu dilakukan dengan

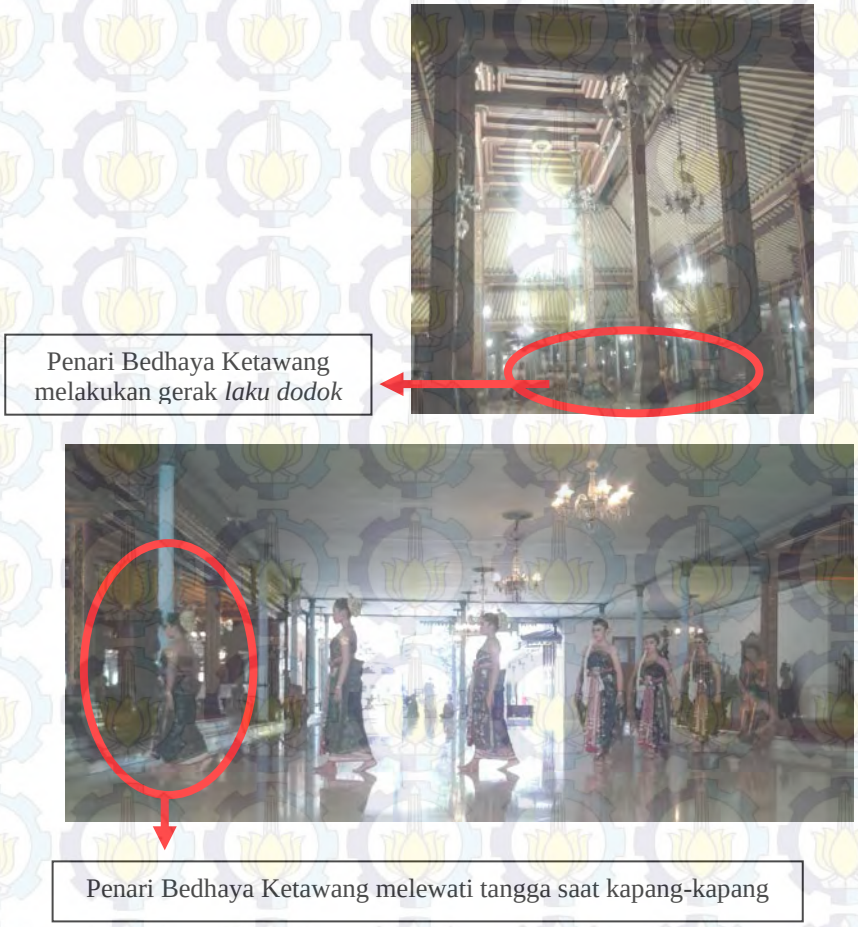
meluruskan langkah *kapang-kapang* mereka sejalur dengan pintu. Berdasarkan hal tersebut *rasa rumangsa* saat melakukan *kapang-kapang* akhir merupakan rasa berada dalam posisi yang lurus dengan pintu. Ini terlihat pada gambar 4.97.

Penari Bedhaya Ketawang yang meluruskan posisi *kapang-kapang*nya dengan pintu

Gambar 4.97:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013
saat berada di *Parasedya* terhadap elemen Pintu

4.5.2.3.2 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 Saat Berada di *Paningrat*

Saat melakukan *kapang-kapang* di area *paningrat*, penari Bedhaya Ketawang mengungkapkan ada dua cara yang dilakukan untuk menanggapi elemen tangga yang mereka lalui. Ketika tari Bedhaya Ketawang dilakukan di hari *anggara kasih*, dan *ajar-ajaran*, saat mereka berada di tangga mereka melakukan perubahan gerak. Pergerakan tersebut merupakan perubahan gerak dari gerak *kapang-kapang*, gerak yang mereka lakukan sejak berada di area *parasedya* menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, menjadi gerak *laku dodok* ataupun sebaliknya. Namun saat *kirab*, dan *tingalan jumenengan dalem* mereka tidak melakukan perpindahan gerak sehingga saat melakukan pergerakan dari area *paningrat* menuju ke Pendhapa Ageng Sasana Sewaka mereka hanya melakukan gerak *kapang-kapang*. Hal ini terlihat pada gambar 4.98.



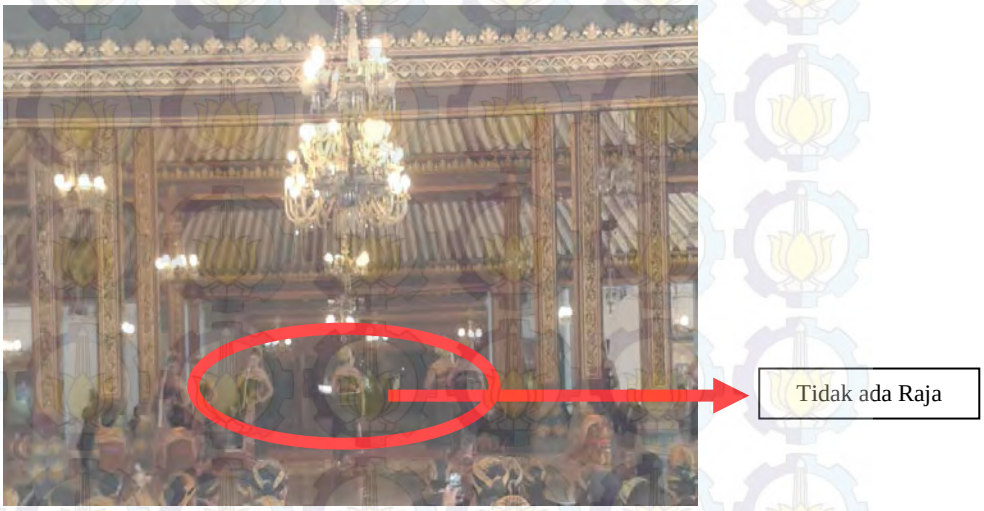
Gambar 4.98:
Rasa Rumangsa Penari Bedhaya Ketawang tahun 2013
saat berada di *Paningrat* terhadap elemen Tangga

Saat melakukan perubahan gerak dari *kapang-kapang* menjadi *laku dodok* ataupun sebaliknya yang dilakukan di tangga, responden merasakan suasana khusyuk karena di area tersebut mereka melakukan gerak sembah pada Raja dan Kanjeng Ratu Kencana Sari. Kekhusyukan ini menuntun pada *rasa rumangsa* yang berada pada rasa khidmat.

Hal serupa juga terjadi ketika para responden melakukan gerak *kapang-kapang* menuju Pendhapa Ageng Sasana Sewaka ataupun sebaliknya, di mana adanya suasana khidmat yang dirasakan para responden ketika melakukan *kapang-kapang* karena sambil melangkah para penari diwajibkan untuk membaca doa berdasarkan kepercayaan masing-masing. Hal tersebut menunjukkan *rasa rumangsa* yang terbentuk merupakan rasa yang berada dalam suasana khidmat.

4.5.2.3.3 *Rasa Rumangsa* Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013 Saat Berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Tanggapan para penari Bedhaya Ketawang 2013 tidak memiliki perbedaan dengan pengalaman penari Bedhaya Ketawang di tahun 2012. Perbedaannya terletak di *dhampar* raja. Para penari tahun 2012 menjadikan *dhampar* raja sebagai patokan untuk membantu mereka dalam melakukan posisi gerak tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Namun pada tahun 2013 saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan di hari *tingalan jumenengan ndalem*, raja tidak hadir sehingga *dhampar* raja tidak dihadirkan. Berdasarkan hal tersebut maka para penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 tidak menggunakan *dhampar* raja sebagai patokan untuk memperkuat posisi menari mereka ketika berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini seperti terlihat pada gambar 4.99.



Gambar 4.99:
Tidak adanya kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang tahun 2013

Berdasarkan penjelasan tersebut maka rasa rumangsa penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 berkurangnya rasa sakral yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang. Bagi mereka, raja merupakan simbol yang dihormati sehingga rasa sakral ini berhubungan dengan rasa penghormatan penari terhadap raja. Penghormatan ini disebabkan karena penari meyakini raja sebagai perantara

kehidupan di kraton dengan kehidupan yang mengarah pada kehidupan spiritual. Kehidupan tersebut merupakan kehidupan spiritual yang berhubungan dengan pemahaman keberadaan Kanjeng Ratu Kencana Sari, dan kehidupan spiritual berhubungan dengan pemahaman keberadaan Tuhan YME.

4.5.2.4 Kesimpulan *Rasa Rumangsa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan penjelasan hasil penelusuran tanggapan respoden (Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013) diketahui *rasa rumangsa* yang responden ungkapkan merupakan hasil interaksi sikap responden terhadap lingkungan sekitarnya yakni bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tanggapan tersebut merupakan tindakan yang dilakukan responden yang didasarkan pada elemen-elemen bangunan dan elemen pelengkap bangunan (mebel) sebagai batasan ruang gerak responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan hasil tanggapan responden diketahui bahwa *rasa rumangsa* yang dirasakan penari terbentuk berdasarkan tahapan pergerakan gerak tari Bedhaya Ketawang. Tahapan tersebut diawali dengan gerak *kapang-kapang awal*, gerak tari Bedhaya Ketawang yang terdiri atas lima komposisi (*montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*), dan diakhiri dengan gerak *kapang-kapang akhir*. Berdasarkan tahapan tersebut menghasilkan beberapa *rasa rumangsa*.

Pada tahap *kapang-kapang*, saat *kapang-kapang awal* maupun saat *kapang-kapang akhir*, pada dasarnya *rasa rumangsa* yang dirasakan responden merupakan sikap kehati-hatian ketika melewati tangga. Ini didasarkan pada kenyataan ketika responden melakukan *kapang-kapang*, mereka melewati beberapa anak tangga yang berada di area *parasedya* maupun yang berada di area *paningrat*. Baik itu berhati-hati saat melakukan *kapang-kapang* maupun saat perpindahan gerak *kapang-kapang* menjadi gerak *laku dodok* yang dilakukan di tangga. Saat melakukan gerak perpindahan *kapang-kapang* menjadi *laku dodok*, ada gerak sembah yang dilakukan. Gerak ini ditujukan melakukan sembah pada

orang atau sesuatu yang dihormati. Gerak tersebut menuntun terbentuknya *rasa rumangsa* yang khidmat. *Rasa rumangsa* lainnya yakni ketika mencapai titik akhir tari Bedhaya Ketawang, responden berpatokan pada pintu yang berada di area *parasedya*. Sikap responden terhadap pintu yakni meluruskan gerak *kapang-kapang* mereka terhadap posisi pintu. Berdasarkan tanggapan responden maka *rasa rumangsa* saat berada di area *parasedya* dan *paningrat* yakni berhati-hati terhadap tangga, dan menjadi satu dengan lingkungan sekitarnya agar mendapatkan suasana khidmat, dan meluruskan posisi dengan pintu.

Sedangkan *rasa rumangsa* yang dirasakan responden ketika melakukan gerak tari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menghasilkan beberapa tanggapan. Tanggapan tersebut didasarkan pada gerak komposisi tari yang dilakukannya yakni *montor mabur*, *metoni, jejer wayang, batak moncol*, dan *telu-telu*.

Berdasarkan temuan saat melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, ada beberapa elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) yang dijadikan batasan untuk menentukan ruang gerak para penari. Elemen bangunan yang dijadikan batasan yakni *saka guru*, *saka pananggap* yang berada di sebelah kanan dan kiri dari *saka guru*, lampu *kiai remeng*, lampu delapan cabang yang berada di sebelah kanan dan kiri dari lampu kiai remeng, dan lantai. Elemen pelengkap yang dijadikan batasan merupakan mebel yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berupa meja sajen dan kursi (*dhampar*) raja.

Berdasarkan hasil lapangan, responden tidak dapat menjelaskan lebih dalam terkait alasan lantai dijadikan patokan. Mereka mengutarakan lantai digunakan untuk menentukan *konsep gawang* yang dimiliki oleh tiap penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Konsep tersebut merupakan kumpulan dari empat buah ubin kotak dan di situlah tiap penari Bedhaya Ketawang menggunakan batasan itu untuk menari.

Ketika responden melakukan gerak tari saat posisi *montor mabur*, *metoni, jejer wayang, batak moncol*, dan *telu-telu*, elemen-elemen di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dijadikan patokan untuk membantu mereka berada di area pusat *saka guru* dan area pusat saka pananggap. Hal ini menuntun pada rasa rumangsa

berada di area pusat saka guru dan rasa rumangsa berada di area pusat saka pananggap. Berdasarkan hasil penelusuran rasa rumangsa ini tidak hanya menuntun pada rasa berada di pusat namun juga menuntun pada rasa berada di tengah. Namun rasa berada di tengah hanya dirasakan ketika penari berada tepat di bawah titik tengah lampu kiai remeng. Titik tengah ini menunjukkan posisi ini juga merupakan titik tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga timbullah rasa berada di tengah, khususnya saat berada di area saka guru

Berdasarkan pemaparan tersebut timbulnya rasa berada di pusat ataupun rasa di tengah dikarenakan ada beberapa tahapan yang terbentuk dari elemen bangunan dan elemen pelengkap yang dijadikan patokan. Tahapan pertama responden menelusuri elemen bangunan yang berada sejajar dengan penari (secara horisontal). Tahapan kedua para responden menelusuri elemen bangunan yang berada di atas tubuh mereka (secara vertikal). Tahap terakhir dilakukan penelusuran terhadap elemen pelengkap (mebel) yang diletakkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Tahap pertama dan kedua merupakan tahapan yang dilakukan untuk menelusuri elemen bangunan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tahap ketiga merupakan tahapan yang dilakukan untuk menelusuri elemen pelengkap di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dari hasil tahapan tersebut terungkap ada dua ruang yakni ruang *saka guru*, dan ruang *saka pananggap*. Ruang *saka guru* merupakan ruang yang dibatasi empat buah *saka guru*, dan lampu *kiai remeng*. Ruang *saka pananggap* merupakan ruang yang dibatasi dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang.

Ketika responden berada di ruang *saka guru*, pembentukan awal batasan ruang gerak berupa empat buah *saka guru* yang mengelilingi mereka. Batasan ruang berikunya berupa pancaran sinar lampu *kiai remeng* yang berada di atas mereka. Elemen bangunan yang hadir secara horisontal menuntun responden berada di area pusat ruang *saka guru*, dan ketika elemen bangunan diperkuat secara vertikal menuntun mereka berada di area pusat ruang *saka guru*. Bila posisi menari menuntun responden berada tepat di tengah dari lampu *kiai remeng* maka *rasa rumangsa* yang dirasakan berada di area tengah *saka guru*.

Berdasarkan peran serta elemen bangunan maka ketika responden merasa masih dikelilingi empat buah saka guru dan di bawah lampu kiai remeng maka menuntun pada rasa berada di pusat dari area saka guru. Hal ini menandakan rasa pusat terbentuk dari dua hal. Hal pertama terbentuk melalui area yang dikelilingi empat buah saka guru sedangkan hal kedua terbentuk melalui batasan lingkungan area lampu kiai remeng. Batasan area lampu kiai remeng dirasakan melalui pancaran sinar lampu yang dinyalakan saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Namun saat penari berada di area yang dikelilingi empat buah saka guru dan posisi dirinya berada tepat di titik tengah lampu kiai remeng maka terbentuklah rasa berada di tengah dari area saka guru.

Ketika responden berada di ruang *saka pananggap*, pembentukan awal batasan ruang gerak berupa dua buah *saka guru*, dan dua buah *saka pananggap* yang mengelilingi mereka kemudian batasan ruang berikunya berupa pancaran sinar lampu delapan cabang yang berada di atas mereka. Berdasarkan penjabaran tersebut, elemen bangunan yang hadir secara horisontal menuntun responden berada di area pusat ruang *saka pananggap*, dan ketika elemen bangunan diperkuat secara vertikal maka menuntun responden berada di area pusat dari area pusat ruang *saka pananggap*. Hal ini terjadi karena penari tidak berada tepat di bawah lampu delapan cabang sehingga saat di ruang saka pananggap tidak terbentuk adanya rasa berada di tengah dari ruang saka pananggap.

Penjabaran ini mengungkapkan bahwa terbentuknya rasa berada di pusat ataupun ditengah dari suatu area di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka bergantung dari batasan fisik yang dirasakan penari ketika melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang. Ini menunjukkan rasa berada di pusat ataupun rasa berada di tengah merupakan suatu tanggapan penari terhadap elemen bangunan dan elemen pelengkap yang dijadikan patokan untuk menari. Inilah yang disebut dengan rasa rumangsa karena penari tahu bagaimana bersikap terhadap batasan ruang geraknya dan memaknai batasan tersebut. Berdasarkan pemaparan tersebut maka pada penelitian ini, rasa rumangsa yang terbentuk yakni rasa berada di pusat dari ruang saka guru, rasa berada di pusat dari ruang saka pananggap, dan rasa berada di tengah dari ruang saka guru.

Rasa berada di tengah dalam suatu area menunjukkan responden memiliki keterikatan dengan tempat di mana dirinya berada. Ini ditunjukkan melalui timbulnya rasa berada di posisi tengah ketika responden di area *saka guru* ataupun di area *saka pananggap*. Berada di tengah dari suatu area menunjukkan kepastian posisi yang dirasakan responden terhadap elemen-elemen yang mengelilinginya. Kepastian posisi responden terhadap elemen-elemen di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menunjukkan adanya pemahaman *being-in-the-world* yang teraplikasikan dalam *rasa rumangsa* responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

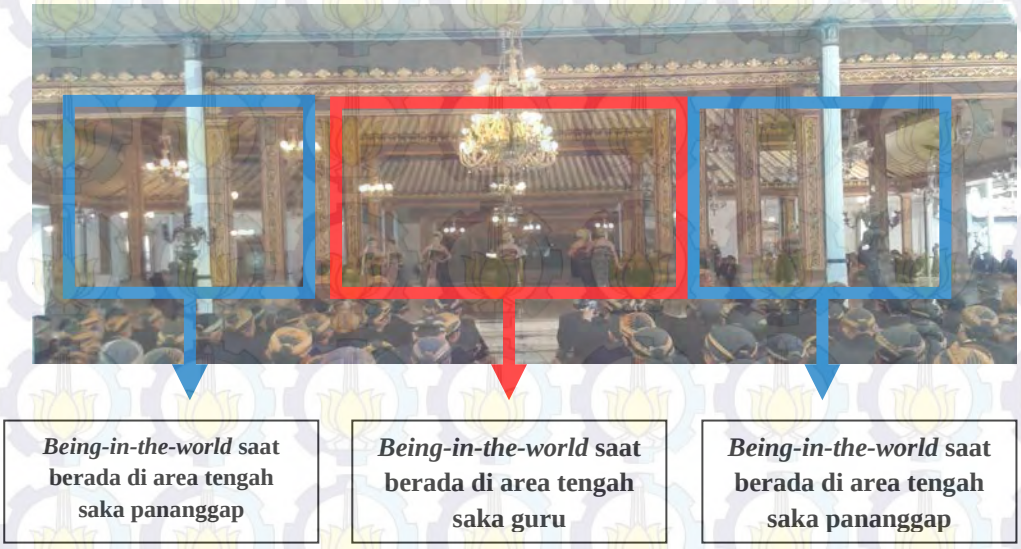
Pemahaman *being-in-the-world* dalam penelusuran *rasa rumangsa* responden terlihat melalui unsur ruang dan waktu yang terlibat. Telah diungkapkan Heidegger pada pemahaman *being-in-the-world* bahwa ruang terbentuk karena arah dan kedekatan yang tercipta dari hubungan obyek satu dengan obyek lainnya. Berdasarkan pemaparan tersebut, pada penelusuran *rasa rumangsa* responden terungkap bahwa rasa berada di posisi pusat dari area *saka guru* ataupun area *saka pananggap* menunjukkan posisi responden terhadap lingkungannya memiliki arah dan kedekatan.

Pemahaman arah dari penelusuran *rasa rumangsa* ditandai dengan mengetahui posisi responden yang berada di area pusat *saka guru* ataupun di area pusat *saka pananggap*. Rasa berada di area pusat merupakan bentuk tanggapan responden terhadap elemen-elemen yang mengelilinginya ketika berada di area *saka guru* ataupun di area *saka pananggap*. Dengan mengetahui elemen-elemen yang mengelilinginya menunjukkan rasa kedekatan yang dirasakan respondenterhadap elemen-elemen tersebut sehingga responden dapat mengetahui dan memahami posisi dirinya ketika berada di area *saka guru* ataupun di area *saka pananggap*. Dengan adanya arah dan kedekatan pada penelusuran *rasa rumangsa* responden menandakan rasa berada di area tengah *saka guru* ataupun rasa berada di area tengah *saka pananggap* mengungkapkan para responden berada dalam ruang.

Sedangkan waktu yang terungkapkan pada penelusuran *rasa rumangsa* responden berupa pelaksanaan tahapan pelaksanaan gerak tari Bedhaya Ketawang. Tahapan pelaksanaan gerak tari Bedhaya Ketawang terbagi tiga yakni tahap pelaksanaan *kapang-kapang awal*, gerak tari Bedhaya Ketawang, dan *kapang-kapang akhir*. Pada *tahap kapang-kapang awal* dan *tahap kapang-kapang akhir* masing-masing terbagi atas waktu pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang. Ketika tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat hari *anggara kasih*, dan *ajar-ajaran*, tahap *kapang-kapang*, baik *kapang-kapang awal* maupun *kapang-kapang akhir*, terbagi dua yakni tahap *kapang-kapang* (jalan berlahan-lahan) dan tahap *laku dodok* (jalan jongkok). Sedangkan ketika tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat *kirab*, dan *tingalan ndalem jumenengan* hanya dilakukan gerak *kapang-kapang*. Namun ketika para responden melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, tahapan pelaksanaan gerak tari dibagi lima yakni ketika gerak tari dilakukan saat posisi *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu.*

Berdasarkan pemaparan tersebut maka penelusuran *rasa rumangsa* yang diutarakan para responden memiliki ruang dan waktu. Ini menandakan *rasa rumangsa* tersebut mengaplikasikan pemahaman *being-in-the-world*. Pemahaman *being-in-the-world* pada penelusuran *rasa rumangsa* para responden memiliki beragam tanggapan. Pada tahap *kapang-kapang*, *being-in-the-world* terjadi saat responden berada di tangga dan pintu. Di mana sikap *being-in-the-world* yang ditunjukkan responden yakni dengan berhati-hati melakukan *kapang-kapang* saat melewati tangga, dan meluruskan *kapang-kapang* terhadap pintu. Sedangkan saat melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, *being-in-the-world* ditunjukkan beragam berdasarkan komposisi tari (komposisi *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*) yang dilakukan. Dari beragam komposisi tari Bedhaya Ketawang, umumnya *being-in-the-world* yang dirasakan responden ketika melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yakni *being-in-the-world* saat berada di area tengah *saka guru*, dan *being-in-the-world* saat berada di area tengah *saka pananggap*.

Pemaparan *being-in-the-world* yang terungkapkan dari penelusuran *rasa rumangsa* responden bersifat penelusuran fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran tersebut belum seutuhnya menunjukkan keberadaan obyek satu dengan obyek lainnya dalam pemahaman budaya Jawa yakni *ngudi kasampurnan*. Ini karena *ngudi kasampurnan* merupakan penelusuran pemahaman keberadaan hubungan manusia dengan lingkungan sekitarnya dan keberadaan hubungan manusia dengan Tuhan. Kedua bentuk hubungan tersebut menjadi satu kesatuan dan tidak bisa dilepas satu persatu untuk menunjukkan pemahaman *ngudi kasampurnan*. Berdasarkan penjabaran tersebut, pemahaman *being-in-the-world* dari *rasa rumangsa* responden hanya sesuai dengan pemahaman *ngudi kasampurnan* dari satu sisi saja yakni keberadaan manusia dengan lingkungan sekitarnya sehingga penelusuran *rasa rumangsa* responden belum menunjukkan pemahaman *ngudi kasampurnan*.



Gambar 4.100: *Being-in-the-world Rasa Rumangsa* Responden
(dokumentasi Pribadi)

4.5.3 *Rasa Sejati* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Dipaparkan sebelumnya, tentang *rasa pangrasa* dan *rasa rumangsa* yang dirasakan responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan pemaparan kedua rasa tersebut, *rasa*

pangrasa dan *rasa rumangsa* merupakan tanggapan responden terhadap aspek fisik di area *parasedya, paningrat,* dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam dunia arsitektur, untuk mengetahui dan memahami arsitektur tidak sebatas aspek fisik bangunan, namun perlu juga mengetahui dan memahami aspek non-fisik bangunan (Norberg-Schulz, 1984: hlm. 6). Aspek non-fisik yang digunakan untuk menelusuri bangunan adalah rasa (*feeling*). Dalam budaya Jawa, rasa terbagi menjadi *rasa pangrasa, rasa rumangsa, rasa sejati,* dan *rasa sejatining rasa* namun pada dasarnya keempat rasa tersebut terangkum dalam dua dunia yakni rasa lahiriah (fisik) suatu obyek, dan rasa batiniah (non-fisik) suatu obyek.

Berdasarkan keterangan tersebut maka *rasa pangrasa* dan *rasa rumangsa* merupakan rasa yang termasuk dalam rasa terhadap aspek fisik bangunan sedangkan dua rasa yang belum dipaparkan sebelumnya yakni *rasa sejati* dan *rasa sejatining rasa* merupakan rasa terhadap aspek non fisik bangunan. Oleh karena itu pembahasan berikut ini berkaitan dengan rasa batiniah para responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Rasa batiniah diawali dengan menelusuri *rasa sejati* responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam budaya Jawa, *rasa sejati* merupakan rasa yang masih mengenal rasa yang merasakan, dan rasa yang dirasakan (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36). Berdasarkan pemahaman tersebut kemampuan merasakan dan memahami rasa yang dirasakan merupakan cara untuk mengutarakan rasa batin yang dimiliki individu. Oleh karena itu untuk mengetahui *rasa sejati* responden dilakukan dengan menelusuri rasa yang merasakan dan rasa yang dirasakan responden.

4.5.3.1 *Rasa Sejati* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari

Saat melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di *parasedya, paningrat,* dan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka Mpu tari merasakan beragam rasa. Saat melakukan gerak *kapang-kapang* di area *parasedya* dan *paningrat,* rasa yang terbentuk hanya sebatas rasa batasan fisik bangunan yang membantu dirinya mengetahui batasan area gerak tari yang dilakukannya. Atas dasar pemaparan tersebut maka ketika Mpu tari berada di *parasedya* dan *paningrat* tidak

merasakan adanya rasa batiniah. Karena itulah pada penelitian ini tidak dilakukan penelusuran *rasa sejati* yang dirasakan Mpu tari saat melakukan *kapang-kapang* di *parasedya* dan *paningrat*. Penelusuran *rasa sejati* yang dirasakan Mpu tari hanya dilakukan saat melakukan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Rasa yang terbentuk saat melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menghasilkan beragam rasa. Berdasarkan pengalaman yang diutarakan Mpu tari, untuk menelusuri *rasa sejati* dilakukan ketika Mpu tari melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Saat Mpu tari melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka pada dasarnya rasa yang terbentuk yakni rasa berada di tengah dan terpusat. Rasa berada di tengah timbul karena posisi dirinya berada di area tengah yang dibatasi empat buah kolom dan sebuah lampu yang berada di atasnya (terlihat pada gambar 4.101 dan gambar 4.102). Rasa berada di tengah ini terjadi saat Mpu tari berada di area *saka guru* dan *saka pananggap*.

Saat Mpu tari di area *saka pananggap*, rasa berada di pusat sebenarnya tidak dalam posisi tepat berada di tengah area namun lebih kepada dirinya berada di area pusat empat buah kolom yang mengelilinginya dan berada tidak jauh dari lampu delapan cabang. Ini terlihat pada gambar 4.101.

Gambar 4.101: Rasa berada di area pusat saka pananggap

Gambar 4.101 mengungkapkan gambaran rasa berada di area pusat *saka pananggap* yang terjadi pada Mpu tari ketika menjadi batak. Garis merah putus-putus (▪▪▪) menggambarkan titik pertemuan empat buah kolom di area *saka pananggap*. Sedangkan garis biru putus-putus (▪▪▪) merupakan titik tengah vertikal lampu delapan cabang. Untuk menunjukkan pertemuan garis tengah empat buah kolom dan lampu delapan cabang diwakili gambar kotak kuning (▭). Berdasarkan gambar 4.104 rasa di pusat tidak memperlihatkan Mpu tari berada di titik tengah pertemuan empat buah kolom dan lampu delapan cabang, namun posisi Mpu tari berada dekat dengan titik tengah area *saka pananggap*. Sedangkan rasa di mana Mpu tari berada di titik tengah area saka guru merupakan rasa berada di tengah. Hal ini seperti yang terlihat pada gambar 4.102.

Gambar 4.102: Rasa berada di titik tengah area *saka guru*

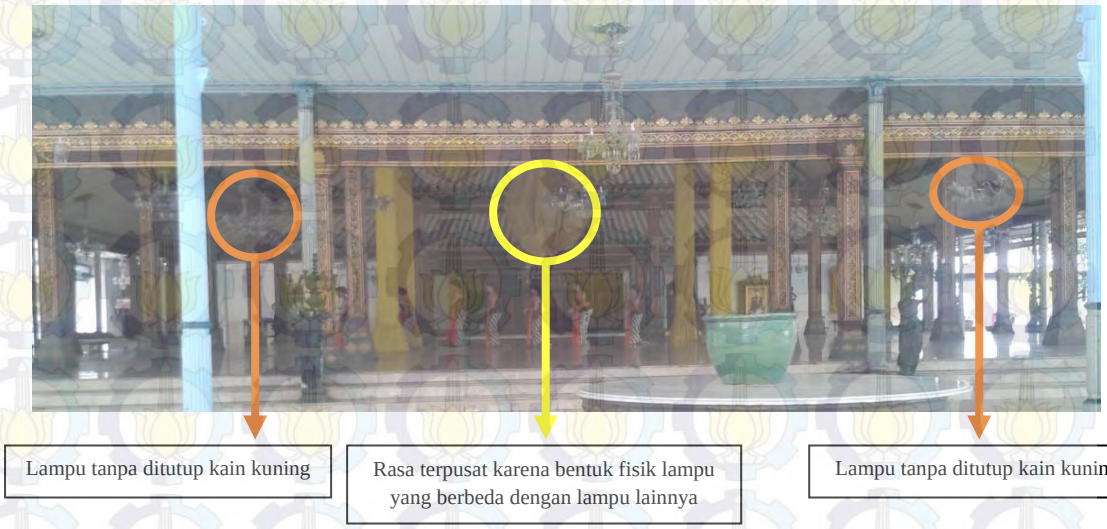
Gambar 4.102 menunjukkan rasa berada di tengah yang dirasakan Mpu tari ketika menjadi batak. Garis merah putus-putus (▪▪▪) menggambarkan posisi penari batak di tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Untuk menekankan ketepatan berada di tengah didukung juga oleh garis biru putus-putus (▪▪▪) yang merupakan titik tengah vertikal. Untuk menunjukkan pertemuan garis tengah diperkuat dengan menunjukkan area tengah yang diwakili gambar kotak kuning (▭). Berdasarkan batasan fisik yang dirasakan Mpu tari, adanya orientasi berada di tengah dikarenakan perhatian utama atau perasaan penari terhadap aspek fisik di Pendhapa Ageng Sasana sewaka. Ini karena orientasi adalah arah perhatian utama atau perasaan penghuni terhadap tanda tertentu di dalam lingkungan kehidupannya (Ronald, 2012: hlm. 9).

Bagi Ching (2008: hlm. 340) rasa berada di tengah merupakan sentralitas yang berasal dari pertemuan dua sumbu. Dalam penelitian ini, sentralitas tersebut dirasakan Mpu tari saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sentralitas ini terbentuk atas pertemuan dua sumbu yakni sumbu horizontal dan sumbu vertikal. Sumbu horisontal yang dirasakan saat berada di tengah empat buah *saka guru* yang mengelilinginya. Sumbu vertikal yang dirasakan saat berada di bawah lampu *kiai remeng*. Pertemuan kedua sumbu tersebut menghasilkan rasa berada di tengah.

Sentralitas yang dirasakan Mpu tari merupakan bagian budaya Jawa. Adanya titik pusat menandakan masyarakat Jawa selalu menjaga keseimbangan ruang kosmos dalam hubungan vertikal dan horisontal yang tidak terpisahkan antara dirinya (mikrokosmos) dengan alam semesta (makrokosmos) (Setyani, 2011: hlm. 20). Berdasarkan pemahaman ini, gambar 4.105 menunjukkan Mpu tari merasakan keseimbangan melalui sentralitas ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Bagi Ching (2008: hlm. 348), keseimbangan memiliki keterkaitan dengan sumbu. Ini karena sumbu mengatur keseimbangan yang memiliki bentuk dan besaran yang satu pada sisi-sisi berlawanan. Ini menandakan sentralitas memiliki peranan untuk menjelaskan pemahaman ruang yang dirasakan Mpu tari.

Selain menghasilkan rasa berada di tengah (sentralitas), Mpu tari juga merasakan rasa terpusat. Rasa terpusat merupakan rasa tambahan yang dirasakan Mpu tari saat lampu yang berada di atasnya dinyalakan. Dengan hadirnya cahaya lampu memperkuat rasa berada di area tengah menjadi rasa terpusat.

Mpu tari menambahkan rasa terpusat ini dirasakan secara beragam. Keragaman tersebut dikarenakan bentuk penerangan lampu yang dihasilkan saat pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang. Saat hari *anggara kasih* lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak dinyalakan sehingga rasa terpusat tersebut tidak dirasakan, namun saat Mpu tari berada di bawah lampu *kiai remeng* rasa terpusat tersebut dirasakan. Ini karena lampu *kiai remeng* hadir dengan bentuk yang berbeda dengan lampu lainnya karena lampu *kiai remeng* ditutup dengan kain berwarna kuning sehingga memberikan kesan yang berbeda dengan lampu-lampu yang berada di sekitarnya.



Gambar 4.103: Rasa terpusat lampu Kiai Remeng saat ditutup kain kuning di hari *anggara kasih*

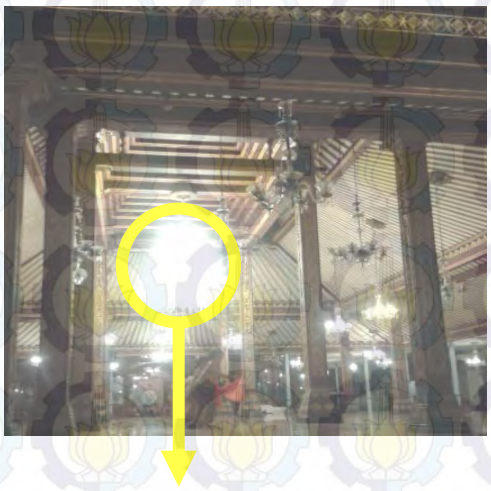
Berdasarkan penampilan fisik lampu *kiai remeng* yang berbeda dengan lampu lainnya maka ketika Mpu tari melakukan komposisi *montor mabur*, *metoni*, *jejer wayang*, *batak moncol*, dan *telu-telu*, rasa terpusat yang dirasakan saat Mpu tari berada dalam komposisi *montor mabur*, *metoni*, *batak moncol*, dan *telu-telu*. Hal ini karena saat komposisi tersebut Mpu tari berada di bawah lampu *kiai remeng* sehingga perbedaan penampilan fisik lampu *kiai remeng* yang ditutup dengan kain kuning menghadirkan rasa terpusat. Selain lampu *kiai remeng*, penampilan fisik dari empat buah kolom utama (*saka guru*) juga memperkuat rasa terpusat Mpu tari. Penguatan rasa terpusat melalui *saka guru* dikarenakan penampilan empat buah *saka guru* saat *anggara kasih* memiliki penampilan yang berbeda dengan kolom-kolom lainnya di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yakni dengan ditutupnya empat buah *saka guru* dengan kain kuning, sehingga dengan penampilan *saka guru* yang berbeda ini memperkuat rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari saat berada di area *saka guru*.

Saat Mpu tari berada dalam komposisi *jejer wayang* rasa terpusat tidak dirasakan seperti rasa terpusat saat Mpu tari dalam komposisi *montor mabur*, *metoni*, *batak moncol*, dan *telu-telu*. Hal ini karena saat komposisi *jejer wayang*, lampu delapan cabang yang berada di atas Mpu tari tidak menyala sehingga

keberadaan lampu tersebut tidak membantu menghadirkan rasa keterpusatan, hanya dua buah *saka guru* yang membantu Mpu tari untuk berada di area pusat *saka pananggap*, sehingga saat Mpu tari berada dalam komposisi *jejer wayang*, Mpu tari tidak merasakan rasa terpusat, melainkan hanya merasakan berada di area tengah *saka pananggap*.

Gambar 4.104: *Saka Guru* membantu memperkuat rasa terpusat karena tertutup kain kuning saat hari *anggara kasih*

Selain hari *anggara kasih*, rasa terpusat juga dirasakan saat *ajar-ajaran*, *kirab*, dan *tingalan jumenengan dalem*. Kehadiran rasa terpusat saat hari-hari tersebut berbeda dengan rasa terpusat saat *anggara kasih*. Mpu tari mengungkapkan bahwa saat *ajar-ajaran* dan *kirab*, pelaksanaan latihan tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat malam hari, sehingga hampir semua lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dinyalakan. Ini terlihat pada gambar 4.105 dan gambar 4.106. Pada kedua gambar tersebut terlihat bahwa penerangan yang paling terang berada di lampu *kiai remeng*. Penerangan tersebut terjadi karena lampu *kiai remeng* memiliki ukuran yang besar dan memiliki banyak lampu kecil yang terpasang bila dibandingkan dengan lampu-lampu lain yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

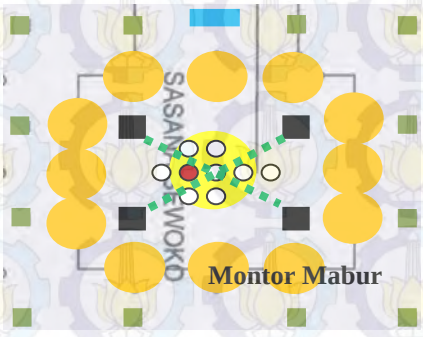


Gambar 4.105:
Lampu Kiai Remeng yang dinyalakan dan tidak ditutup dengan kain kuning saat *Ajar-ajaran*

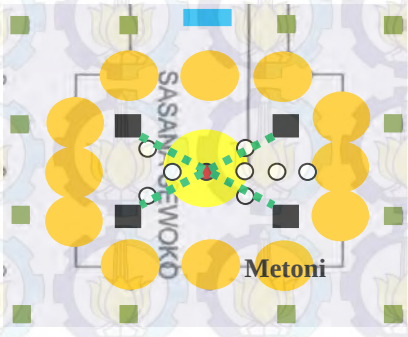
Gambar 4.106:
Lampu *Kiai Remeng* yang dinyalakan dan tidak ditutup dengan kain kuning saat *Kirab*

Berdasarkan gambar 4.105 dan gambar 4.106, pencahayaan saat *ajar-ajaran* dan *kirab* memiliki pencahayaan yang tidak terlalu terang. Ini karena pada saat-saat tersebut, latihan tari Bedhaya Ketawang dilakukan di malam hari sehingga suasana di luar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka itu gelap yang menyebabkan pencahayaan di bangunan tersebut tidak terlalu terang meskipun lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dinyalakan.

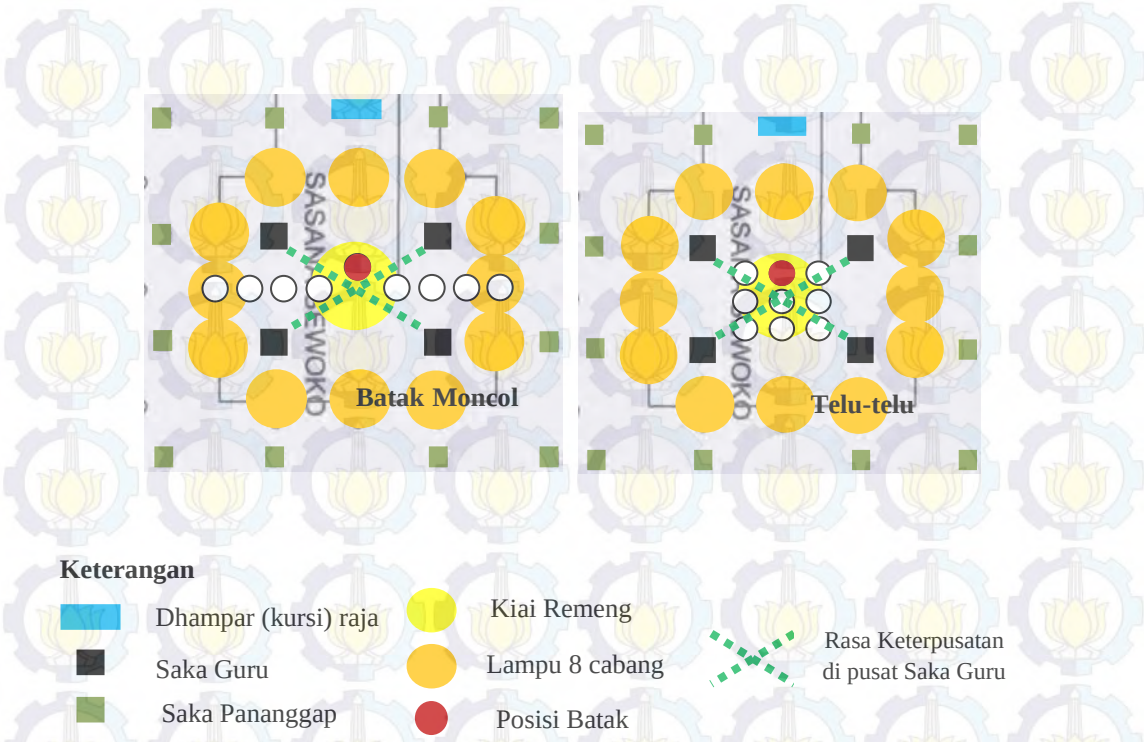
Bagi Mpu tari, suasana gelap yang mengelilingi lampu yang terang menghadirkan rasa terpusat pada bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa terpusat tersebut terbentuk saat Mpu tari menari di bawah lampu. Rasa terpusat terbagi dalam dua, yakni rasa terpusat saat berada di area *saka guru*, dan rasa terpusat saat berada di area *saka pananggap*. Ini terlihat pada gambar 4.107 dan gambar 4.108.



Montor Mabur

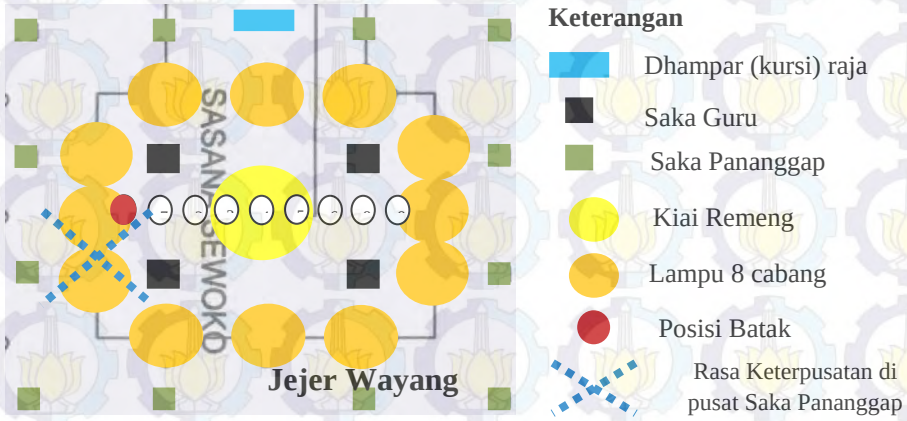


Metoni



Gambar 4.107: Rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari saat berada di bawah lampu *kiai remeng*

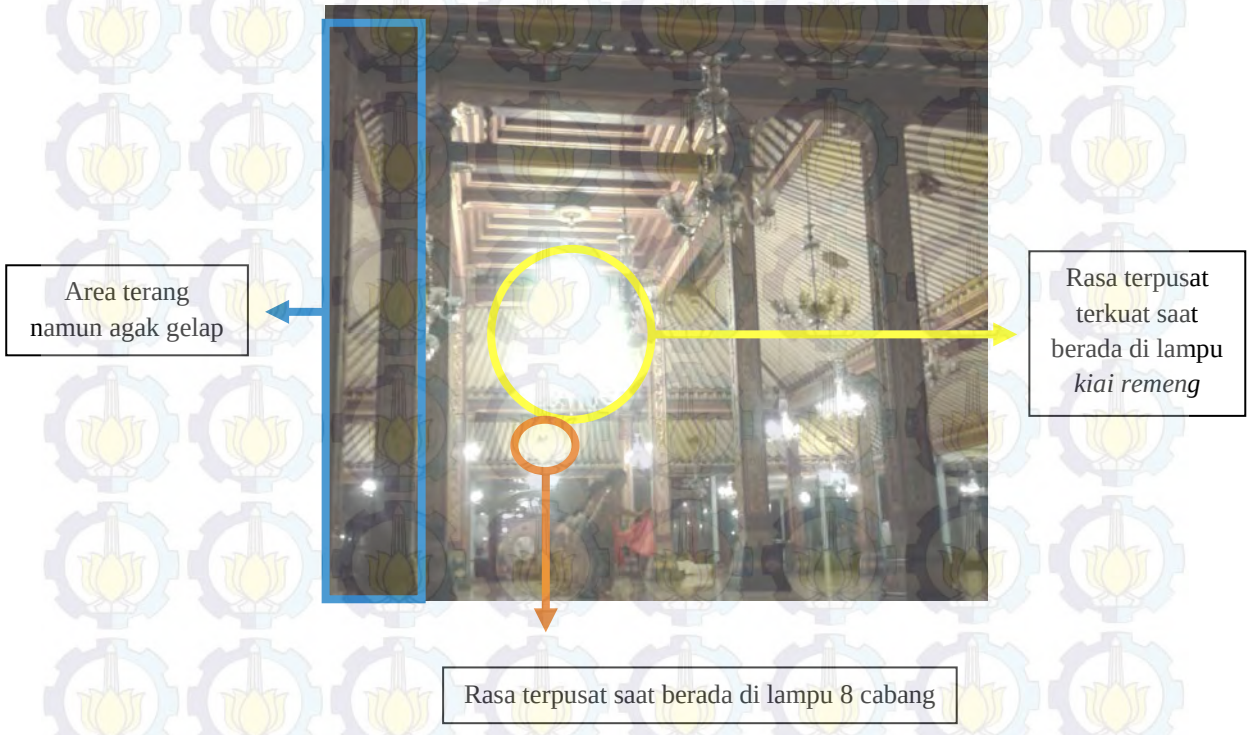
Gambar 4.107 menunjukkan komposisi tari *montor mabur*, *metoni*, *batak moncol*, dan *telu-telu*. Pada gambar ini Mpu tari berada di bawah lampu *kiai remeng*. Berdasarkan posisi Mpu tari terlihat lampu *kiai remeng* berada di pusat area *saka guru* sehingga posisi ini memberi tanda pada Mpu tari adanya rasa terpusat yang dihasilkan dari posisi lampu *kiai remeng*.



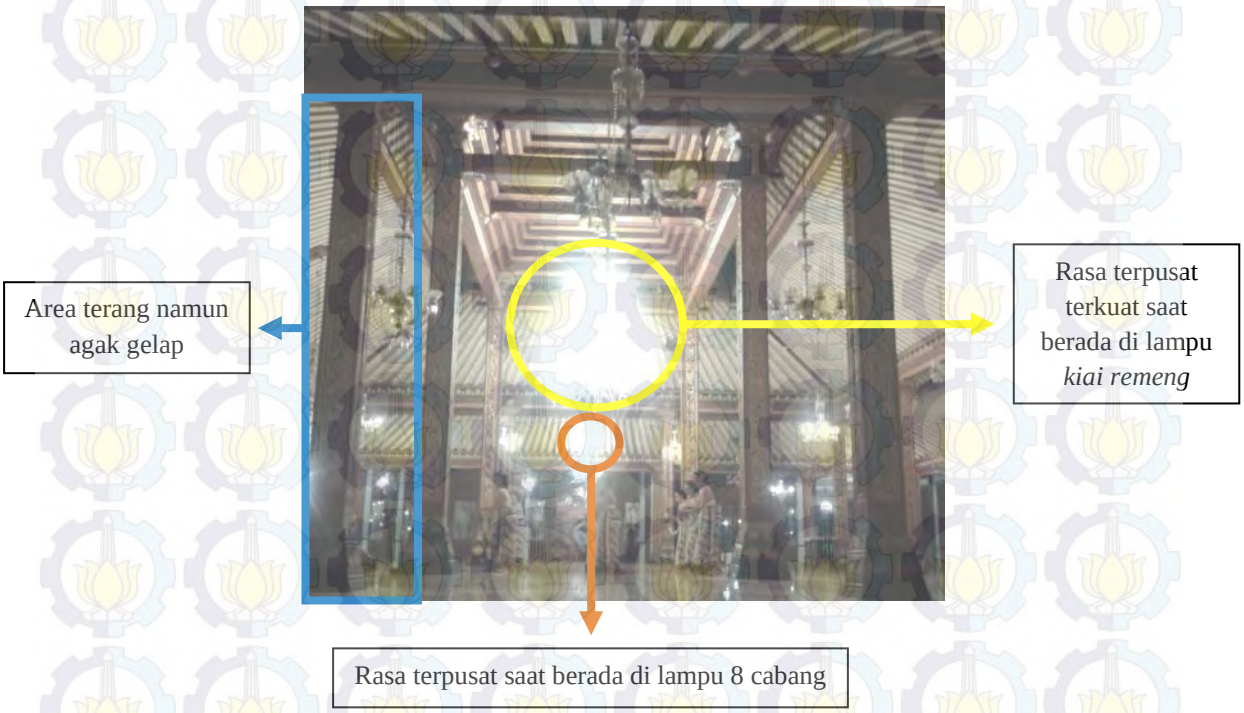
Gambar 4.108: Rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari saat berada di bawah lampu delapan cabang

Sedangkan gambar 4.108 menunjukkan komposisi *jejer wayang*. Pada gambar ini terlihat Mpu tari berada di bawah lampu delapan cabang. Berdasarkan posisi Mpu tari terlihat lampu delapan cabang berada di area tengah *saka pananggap* sehingga posisi ini memberi tanda pada Mpu tari adanya rasa terpusat yang dihasilkan dari posisi lampu delapan cabang.

Di antara beragam tahapan rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari, rasa terpusat yang terkuat terjadi saat Mpu tari berada di bawah lampu *kiai remeng*. Selain karena cahaya terang pada lampu *kiai remeng* memiliki cahaya yang lebih terang dari lampu-lampu lain yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, cahaya tersebut juga membawa Mpu tari pada satu titik cahaya terpusat yakni titik cahaya terpusat pada lampu *kiai remeng*.



Gambar 4.109: Rasa terpusat saat *Ajar-ajaran*

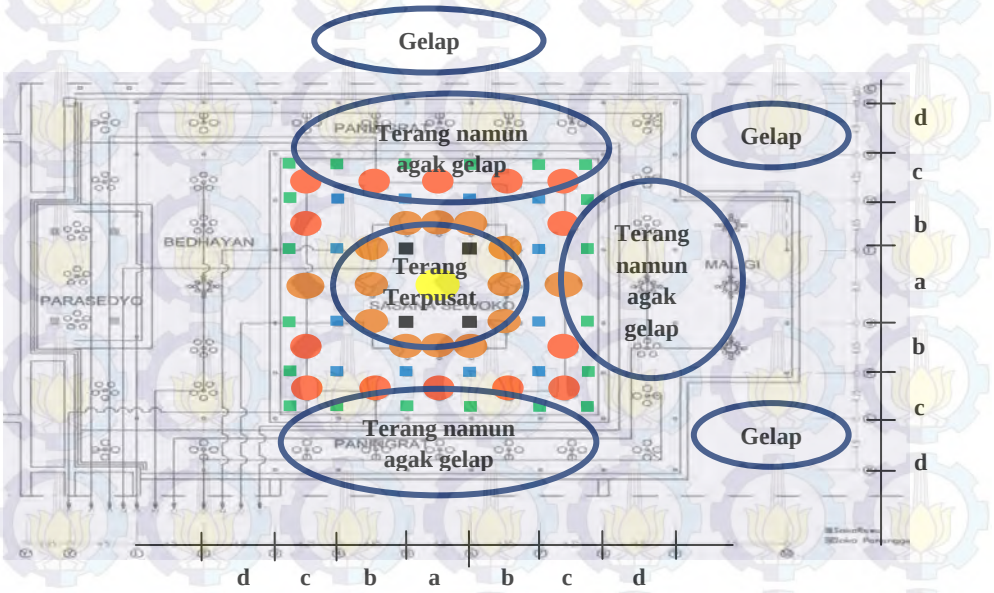


Gambar 4.110: Rasa terpusat saat *Kirab*

Berdasarkan pemaparan Mpu tari terungkap bahwa semakin memasuki bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka semakin terang cahaya di dalam bangunan tersebut. Cahaya terang inilah yang menghadirkan *rasa terpusat* di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Semakin terang cahaya yang meneranginya semakin terpusat rasa tersebut dihasilkan. Berdasarkan kenyatan tersebut, ada atau tidaknya cahaya saat menarikan tari Bedhaya Ketawang memberikan suasana yang berbeda saat menarikan tarian tersebut. Suasana cahaya yang berbeda di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka memberikan pengaruh kepada Mpu tari. Perasaan yang dirasakan Mpu tari menunjukkan kebenaran pemikiran Leland M. Roth bahwa suasana cahaya menciptakan tanggapan dan dampak psikologis yang besar (Roth, 2007: hlm. 85).

Telah diungkapkan Mpu tari bahwa semakin terang cahaya yang dihasilkan semakin menunjukkan rasa terpusat di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Bagi Francis D. K. Ching (2008: hlm. 59), unsur terpusat dalam bangunan menandakan unsur tambahan bagi bangunan tersebut. Bentuk terpusat dipahami sebagai sejumlah bentuk yang dikelompokkan menjadi terpusat.

Berdasarkan pemikiran Francis D. K. Ching maka rasa terpusat bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan kumpulan cahaya terbanyak yang terkumpul pada satu titik terpusat.



Gambar 4.111: Pembagian wilayah pencahayaan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*

Seperti diungkapkan, bahwa saat *ajar-ajaran* dan *kirab* tidak semua area Pendhapa Ageng Sasana Sewaka diterangi dengan pencahayaan yang terang sehingga beberapa area masih ada suasana gelap meski ada lampu yang menyala. Dalam suasana seperti ini, Mpu tari hanya melihat jelas cahaya yang berasal dari lampu yang berada di atasnya khususnya lampu *kiai remeng* sehingga rasa terpusat hadir karena cahaya yang menerangi dirinya. Mpu tari menambahkan bahwa dirinya juga melihat *saka guru* namun tidak menjadikan *saka guru* sebagai elemen yang menunjang rasa terpusat. Hal ini karena bentuk fisik saka guru tidak terlihat jelas secara keseluruhan sehingga lemah untuk dijadikan titik utama untuk menghadirkan rasa keterpusatan.

Gambar 4.112: Saka Guru yang tidak terlihat jelas saat *ajar-ajaran* dan *kirab*

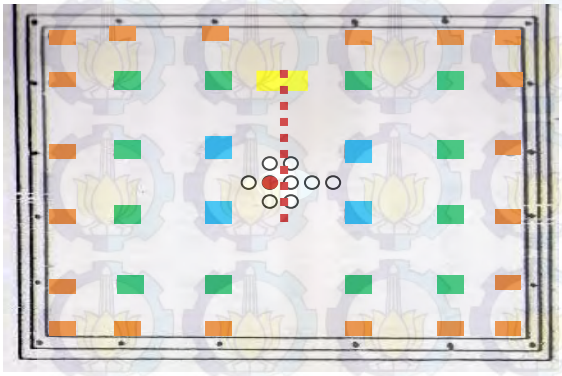
Rasa terpusat juga terjadi saat *tingalan jumenengan*. Kehadiran rasa terpusat saat *tingalan jumenengan* berbeda dengan rasa terpusat saat *anggara kasih*, *ajar-ajaran*, dan *kirab*. Saat *tingalan jumenengan*, pementasan tari Bedhaya Ketawang dilakukan di pagi hari sehingga pencahayaan di luar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terang karena pencahayaan sinar matahari. Meskipun pencahayaan luar bangunan terang, lampu-lampu di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tetap dinyalakan. Dengan adanya cahaya sinar matahari dan lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka membuat pencahayaan di bangunan tersebut menjadi sangat terang.

Bagi Mpu tari, pencahayaan yang terang di dalam bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka mengurangi rasa keterpusatan yang dihasilkan cahaya lampu kiai remeng atau lampu delapan cabang. Gambar 4.109 dan gambar 4.110 memperlihatkan cahaya berada pada satu titik, baik itu titik lampu kiai remeng maupun lampu delapan cabang, sehingga Mpu tari merasakan rasa terpusat dari cahaya tersebut. Sedangkan lingkungan di luar lampu terlihat pencahayaan semakin menjauhi lampu semakin gelap. Pola pencahayaan ini tidak terjadi saat *tingalan ndalem jumenengan.* Cahaya lampu *kiai remeng* ataupun lampu delapan cabang tidak fokus pada satu titik karena lingkungan di sekitar lampu memiliki pencahayaan yang terang sehingga cahaya yang berasal dari lampu *kiai remeng* ataupun lampu delapan cabang bercampur dengan cahaya terang dari lingkungan sekitarnya. Ini membuat Mpu tari, saat *tingalan ndalem jumenegan,* tidak merasakan rasa terpusat yang kuat dari cahaya lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang bila dibandingkan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*.

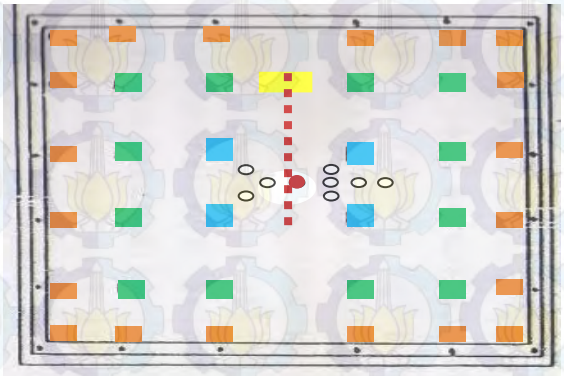
Gambar 4.113: Rasa terpusat lampu *kiai remeng* bercampur dengan pencahayaan sinar matahari saat *tingalan jumenengan dalem*

Saat *tingalan jumenengan* Mpu tari melihat jelas *saka guru* dan *saka pananggap*. Dengan melihat jelas *saka guru* dan *saka pananggap* membantu Mpu tari menimbulkan rasa keterpusatan saat berada di area *saka guru* ataupun saat di area *saka pananggap*. Salah satu bagian dari *saka guru* dan *saka pananggap* yang terlihat jelas yakni ukiran. Ukiran yang ada di *saka guru* dan *saka pananggap* memberikan rasa megah. Kemegahan di dasarkan pada bentuk dan warna ukiran *saka guru* dan *saka pananggap*. Bagi Mpu tari, bentuk ukiran yang detail merepresentasikan kerumitan yang menunjukkan kemegahan *saka guru* dan *saka pananggap*. Sedangkan warna yang digunakan yakni warna emas merupakan suatu bentuk warna yang identik dengan nilai kemegahan yang tinggi. Bagi masyarakat Jawa, sesuatu yang berhubungan dengan emas menandakan suatu hal tersebut merupakan suatu hal yang memiliki nilai mahal. Hal ini terkait pemikiran bahwa emas merupakan perhiasan mahal.

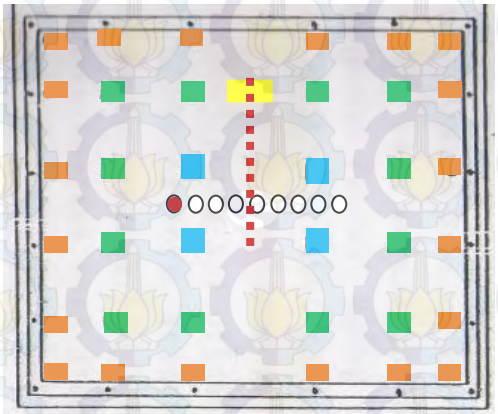
Rasa terpusat tidak hanya hadir didasarkan pada posisi lampu *kiai remeng* ataupun lampu delapan cabang. Rasa terpusat ini juga hadir karena adanya elemen *dhampar* raja dan meja sajen yang diletakkan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini karena ketika Mpu tari melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang, ada beberapa gerakan yang mengarahkan dirinya untuk menghadap ke *dhampar* raja dan meja sajen sehingga dengan berada pada satu titik di area bawah lampu kiai remeng ataupun lampu delapan cabang mengkuatkan titik rasa keterpusatan tersebut ketika Mpu tari menghadap ke *dhampar* raja dan meja sajen.



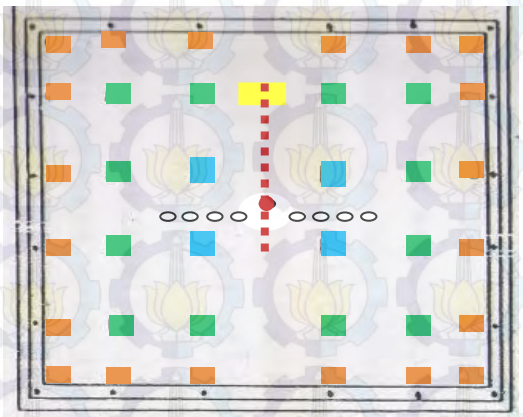
Posisi raja saat posisi *montor mabur*



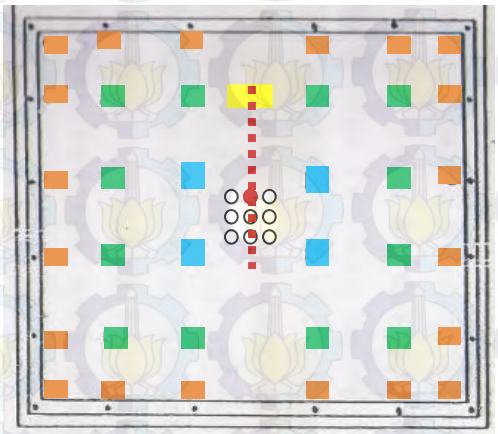
Posisi raja saat posisi *metoni*



Posisi raja saat posisi *jejer wayang*



Posisi raja saat posisi *batak moncol*



Posisi raja saat posisi *telu-telu*

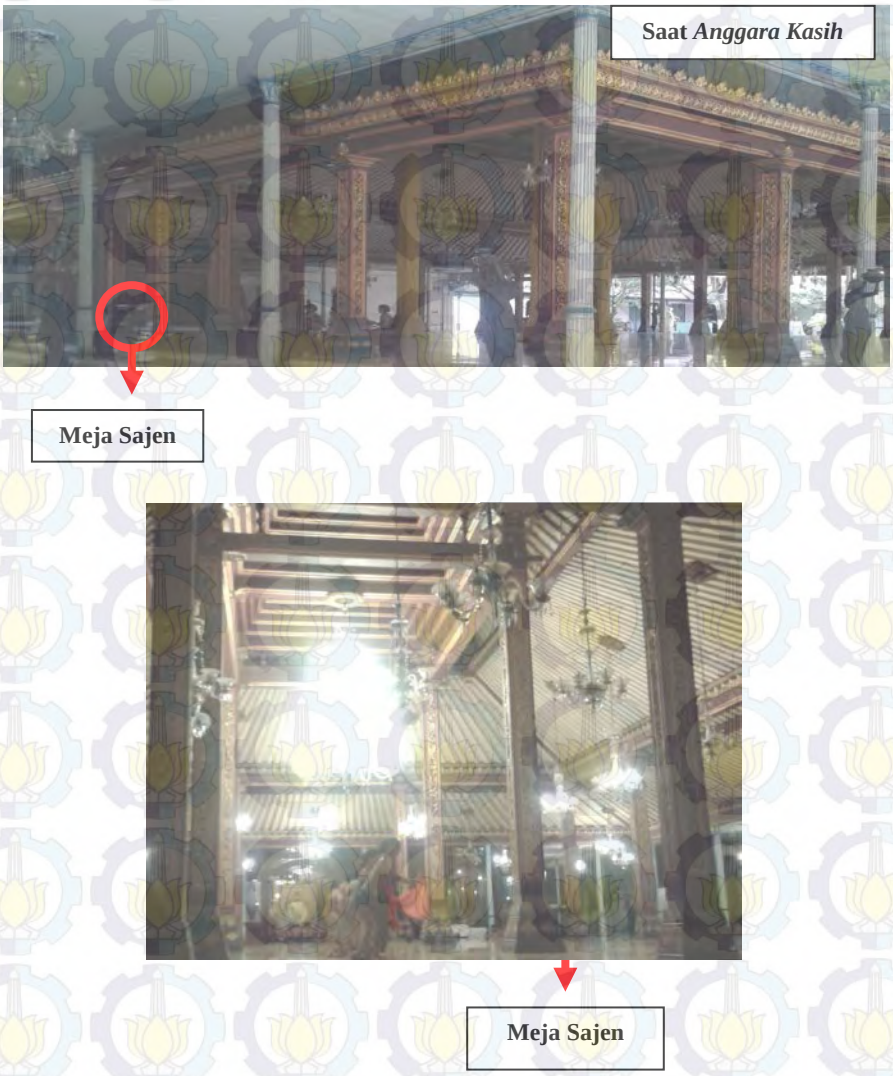
Keterangan

- Saka Guru
- *Saka Pananggap*
- *Saka Rowo*
- Dhampar (kursi) raja
- Garis khayal menandakan tegak lurus dengan *dhampar* raja
- Posisi Batak

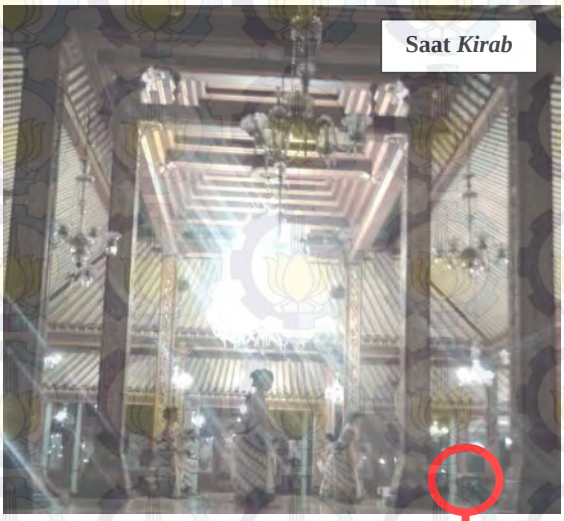
Gambar 4.114:
Posisi Batak terhadap posisi *dhampar* raja

Gambar 4.114 memperlihatkan posisi Mpu tari terhadap *dhampar* raja saat berada dalam posisi *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*. Berdasarkan gambar tersebut terlihat bahwa saat Mpu tari berada dalam posisi *montor mabur, metoni, batak moncol,* dan *telu-telu* berhadapan dengan raja sehingga Mpu tari menjadikan *dhampar* raja sebagai patokannya. Berdasarkan posisi Mpu tari terhadap *dhampar* raja terlihat bahwa hubungan antar keduanya membentuk suatu garis tengah sehingga saat Mpu tari berpatokan pada *dhampar* raja terciptalah pengkuatan rasa keterpusatan. Ini menunjukkan bagi Mpu tari, raja sebagai kekuatan atau spiritual. Namun saat berada pada posisi *jejer wayang*, Mpu tari tidak dalam posisi berhadapan dengan raja sehingga pada posisi ini Mpu tari tidak menjadikan *dhampar* raja sebagai patokan untuk menari.

Kelengkapan rasa terpusat tidak sempurna dirasakan Mpu tari saat hari *anggara kasih*, *ajar-ajaran*, dan *kirab* karena kelengkapan rasa terpusat hanya berupa meja sajen saja yang dihadirkan. Kelengkapan rasa terpusat hadir ketika tari Bedhaya Ketawang ditarikan saat *tingalan jumenengan*. Ini karena *tingalan jumenengan* merupakan puncak acara pementasan tari Bedhaya Ketawang di mana raja hadir sehingga *dhampar* raja dan meja sajen dikeluarkan.



Gambar 4.115:
Meja sajen saat *anggara kasih* dan *ajar-ajaran*



Gambar 4.116: Meja sajen saat *kirab*

Gambar 4.117: Meja sajen saat *tingalan jumenengan dalem*

Gambar 4.118: *Dhampar* raja saat *tingalan jumenengan dalem*

Bagi Mpu tari, mengetahui arah *dhampar* raja dan meja sajen merupakan hal yang penting dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang. Ini karena *dhampar* raja merupakan elemen yang merepresentasikan kedudukan raja sedangkan meja sajen merupakan elemen yang merepresentasikan keberadaan Ratu Selatan. Keterlibatan elemen-elemen yang merepresentasikan Raja dan Ratu Selatan dalam komposisi tari Bedhaya Ketawang menandakan tari Bedhaya Ketawang merupakan tarian yang memiliki hubungan dengan Raja dan Ratu Selatan. Hal ini didasarkan pada pemahaman asal mula tari Bedhaya Ketawang yang menceritakan hubungan asmara Raja Mataram dengan Ratu Selatan. Berdasarkan hal tersebut Mpu tari merasakan suasana megah dan sakral ketika menghadap ke arah Raja dan merasakan suasana sakral ketika menghadap Ratu Selatan.

Rasa sakral yang dirasakan Mpu tari ternyata tidak hanya didasarkan pada elemen-elemen yang terkait dengan Raja dan Ratu Selatan. Rasa terpusat yang dikarenakan pencahayaan lampu *kiai remeng* juga menimbulkan rasa sakral. Rasa sakral tersebut dikarenakan adanya perbedaan penerangan cahaya lampu dan perbedaan penerangan cahaya lingkungan sekitarnya sehingga menimbulkan rasa fokus pada satu titik dan membantu responden untuk melakukan kegiatannya lebih khusuk. Rasa sakral yang timbul karena elemen-elemen bangunan dan perabotan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan tingkatan rasa paling tinggi yang dirasakan Mpu tari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Saat menarikan tari Bedhaya Ketawang Mpu tari menjadikan elemen-elemen bangunan dan perabotan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sebagai patokan untuk mengetahui batasan ruang geraknya. Rasa tersebut berkembang sehingga menjadikan elemen-elemen bangunan dan perabotan untuk membantu dirinya agar berada di posisi yang benar ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Rasa yang timbul untuk mengatur posisi dirinya yakni rasa untuk berada di area tengah dari area *saka guru* dan area *saka pananggap*. Kemudian rasa tersebut berkembang menjadi rasa terpusat yang disebabkan adanya efek pencahayaan yang dihasilkan dari lampu-lampu yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka khususnya lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang.

Pencahayaan lampu yang terpusat tidak semata berupa pencahayaan yang berasal dari lampu itu sendiri namun juga adanya dukungan pencahayaan dari lingkungan sekitarnya. Dengan adanya interaksi pencahayaan yang berasal dari lampu dan pencahayaan yang berasal dari lingkungan sekitarnya menuntun Mpu tari membentuk rasa fokus terhadap kegiatan yang dilakukannya di mana rasa fokus tersebut menghasilkan rasa sakral. Rasa sakral yang dirasakan Mpu tari menghasilkan beragam tingkatan rasa sakral yang bergantung pada waktu pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Tingkatan rasa sakral yang terendah yakni saat *anggara kasih*. Hal ini dikarenakan Mpu tari tidak merasakan adanya fokus dari pencahayaan yang dihasilkan lampu-lampu yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka karena pada saat *anggara kasih* lampu-lampu tersebut tidak dinyalakan. Meskipun lampu *kiai remeng* ditutup kain kuning namun dampaknya hanya sebatas membantu Mpu tari menuntun pada rasa terpusat sehingga rasa ini tidak berkembang pada rasa sakral.

Tingkatan rasa sakral berikutnya yakni saat *tingalan ndalem jumenengan*. Hal ini dikarenakan pencahayaan yang terjadi saat *tingalan ndalem jumenengan* menghasilkan pencahayaan yang sangat terang sehingga pencahayaan tersebut tidak memberikan pencahayaan yang fokus pada satu titik sehingga mengurangi rasa sakral yang dirasakan saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tidak terfokusnya pencahayaan saat *tingalan ndalem jumenengan* karena ada dua pencahayaan yang tercipta. Pencahayaan pertama yakni pencahayaan yang berasal dari sinar matahari, ini karena pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan ndalem jumenengan* dilaksanakan pada pagi hari. Pencahayan kedua berupa pencahayaan lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang saat *tingalan ndalem jumenengan*, lampu-lampu tersebut dinyalakan. Berdasarkan dua pencahayaan tersebut menghasilkan pencahayaan yang sangat terang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Tingkatan rasa sakral terakhir yakni rasa sakral yang tertinggi dirasakan mpu tari saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Hal ini dikarenakan pencahayaan yang terjadi saat *ajar-ajaran* dan *kirab* menghasilkan pencahayaan yang fokus pada

satu titik yakni ketika Mpu tari berada di titik lampu kiai remeng ataupun saat berada di titik lampu delapan cabang. Hal ini didasarkan pada kenyataan pencahayaan lingkungan sekitar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka gelap. Kegelapan itu terjadi karena pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang dilaksanakan saat malam hari. Beberapa lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dinyalakan sehingga berdasarkan penggabungan gelap dan terang menuntun Mpu tari pada rasa fokus. Rasa fokus yang terbesar dirasakan yakni saat Mpu tari berada di bawah lampu *kiai remeng* karena cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* lebih besar bila dibandingkan cahaya yang dipancarkan lampu delapan cabang. Karena itulah Mpu tari merasakan rasa sakral terkuat yakni saat dirinya berada di bawah lampu *kiai remeng*.

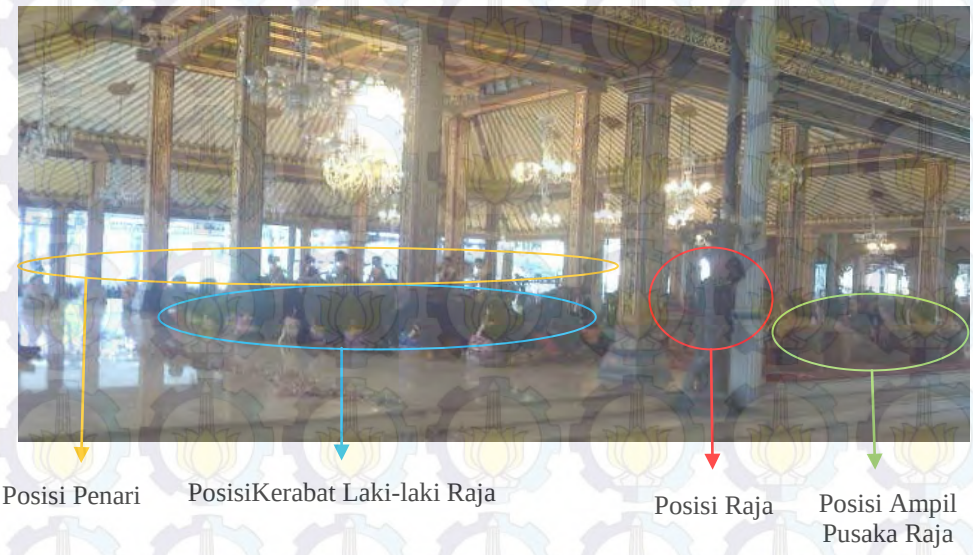
Rasa batin ini menunjukkan hubungan Mpu tari dengan lingkungan sekitarnya mencakup alam semesta. Peran alam semesta turut membangun rasa batin Mpu tari sampai pada puncak tertinggi. Ketika tari Bedhaya Ketawang ditarikan saat *tingalan jumenengan dalem*, Mpu tari menyadari pencahayaan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melibatkan cahaya dari sinar matahari. Saat *ajar-ajaran* dan *kirab* Mpu tari menyadari bahwa adanya area yang gelap di karenakan tidak adanya sinar matahari yang membantu menyinari penerangan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Adanya keterlibatan matahari menandakan keterlibatan alam dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menunjukkan bahwa dalam budaya Jawa memandang kehidupan manusia selalu berkaitan dengan kosmos, alam raya dan esksitensi (hidup) dalam kosmos dipandang sebagai sesuatu yang mempunyai bentuk yang teratur dan tersusun dalam susunan yang bertingkat-tingkat (Ronald, 2005: hlm. 53).

Keberadaan alam semesta juga dirasakan melalui orientasi arah hadap ketika Mpu tari menghadap ke Raja, Ratu Selatan, dan arah lainnya. Mpu tari mengemukakan saat dirinya menghadap meja sajen menandakan dirinya menghadap ke Ratu Selatan yang menunjukkan Mpu tari menghadap ke arah selatan. Ini karena tempat tinggal dari Ratu Selatan dipercaya berada di laut selatan Jawa sehingga sesuatu yang menghadap ke selatan berarti menghadap Ratu Selatan.

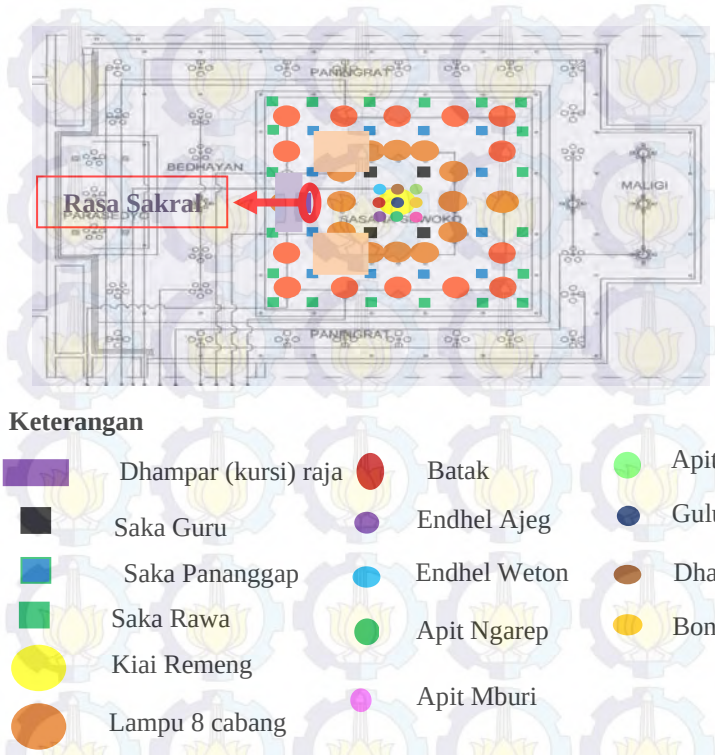
Saat menghadap pelataran pasir yang berada di depan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menandakan Mpu tari berada dalam orientasi arah timur di mana pada arah tersebut Mpu tari merasakan datangnya sinar matahari karena di titik inilah matahari bersinar. Oleh karena itu, ketika Mpu tari merasakan adanya cahaya yang fokus dirasakan ke dirinya pada saat itu Mpu tari merasakan hubungan dengan alam semesta.

Bagi Mpu tari, orientasi arah meninmbulkan beragam rasa sakral. Ketika menari, Mpu tari mengutarakan rasa sakral tertinggi dirasakan ketika menghadap ke arah meja sajen. Mpu tari menganggap Ratu Selatan memiliki kekuatan yang lebih dari Raja. Ini karena Ratu Selatan tidak dipahami sebagai manusia, namun sebagai makhluk halus yang memiliki kekuatan supranatural yang besar sehingga menumbuhkan rasa sakral tertinggi.

Suasana sakral itu berbeda ketika Mpu tari menghadap ke arah raja. Ini karena raja bukanlah makhluk halus sehingga tidak memiliki kekuatan supranatural yang besar. Selain itu rasa sakral yang dirasakan terhadap posisi raja juga hadir saat menelusuri posisi raja terhadap posisi orang-orang yang berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Bagi Mpu tari di antara keberadaan raja, kerabat laki-laki raja, dan ampil pusaka raja, rasa sakral dirasakan ketika Mpu tari berhadapan dengan raja. Rasa sakral ini timbul karena rasa penghormatan pada raja di mana dalam budaya Jawa, raja merepresentasikan titisan Tuhan.

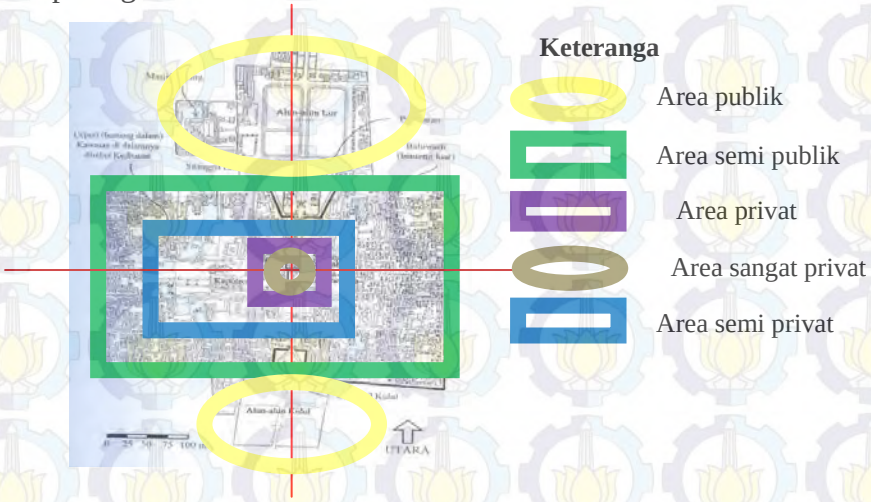


Gambar 4.119: Pembagian posisi di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
(Dokumentasi Gusti Iis saat *Tingalan Ndalem Jumenengan* Raja tanggal 15 Juni 2012)



Gambar 4.120: Rasa sakral terhadap posisi Raja

Kedudukan posisi terhomat Raja terlihat dari cara perlakuan area Raja sebagai area yang harus dihormati. Penghormatan ini dilakukan para penari Bedhaya Ketawang dengan melakukan beberapa kali gerak sembah ke raja. Hal ini menandakan bahwa area tempat raja berada merupakan area yang dihormati sebagai zona privat raja. Berdasarkan hal tersebut maka area yang dihormati menunjukkan adanya penzonaan area di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini terlihat pada gambar 4.121.

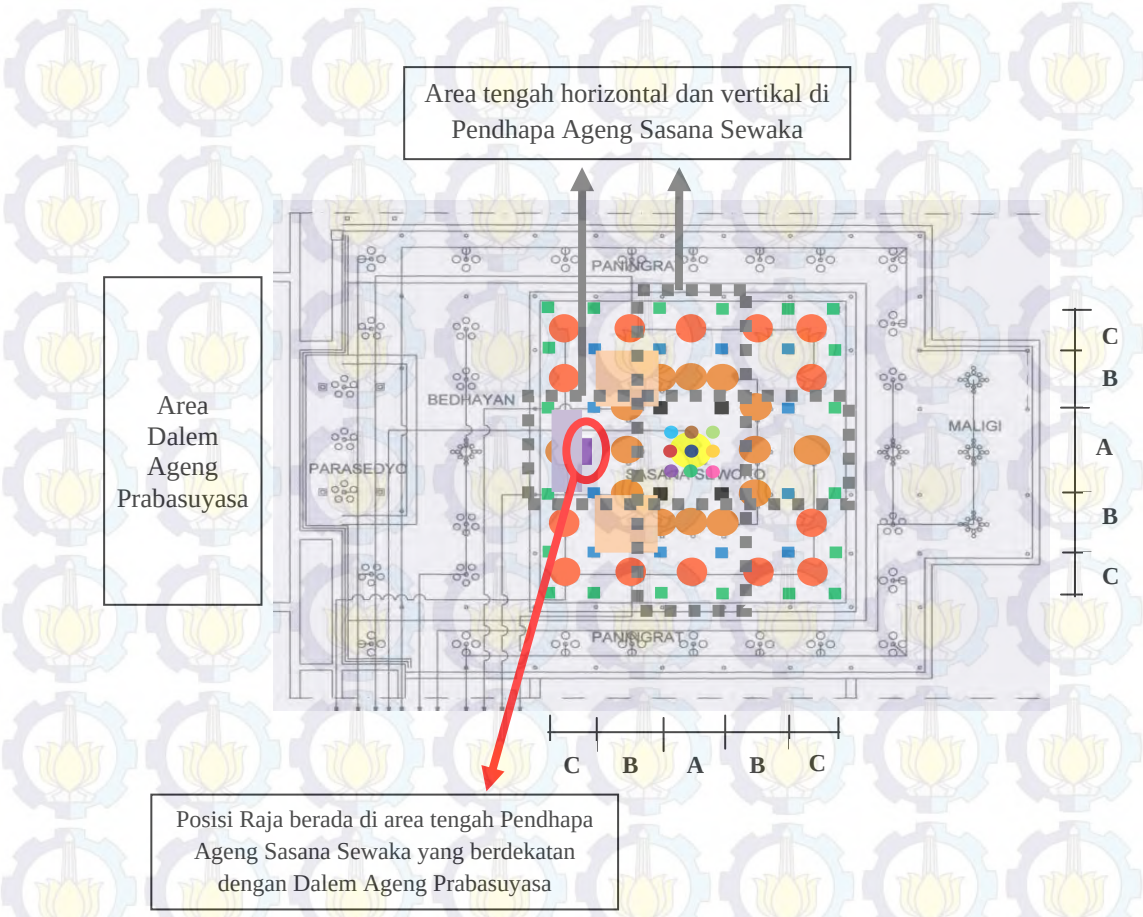


Gambar 4.121: Keterpusatan di Keraton Kasunanan Surakarta

Gambar 4.121 menunjukkan keterpusatan lokasi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terjadi melalui tingkat keterbukaan atau ketertutupan kegiatan yang ada di Kraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. Area terbuka bagi siapa pun yang masuk ke Keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. Area merupakan area yang terbuka bagi umum, ada beberapa bagian yang tidak bisa dimasuki oleh umum. Area menunjukkan bagian yang hanya boleh dimasuki oleh orang tertentu saja karena di area ini banyak bangunan yang merupakan kawasan yang didiami oleh kerabat raja. Area merupakan kawasan tempat tinggal raja sehingga di kawasan ini tidak semua orang bisa masuk. Kawasan ini diperuntukkan bagi raja, kerabat raja, abdi dalem, dan tamu yang mendapat izin dari pihak kerajaan. Area merupakan kawasan sangat privat karena di kawasan ini raja tinggal dan melakukan kegiatan kesehariannya.

Berdasarkan penjabaran tersebut penghormatan terhadap raja terlihat dengan cara perlakuan area tempat tinggalnya yang terlihat terpusat di dalam kompleks keraton Kasunanan Surakarta. Penghormatan dilakukan dengan meletakkan area raja berada jauh dari keramaian, sehingga privasi kehidupannya terjaga. Hal ini dilakukan untuk menjaga kesterilan raja dari pengaruh luar, sehingga raja dapat memberikan keputusan netral terhadap suatu masalah. Kesterilan keputusan ini dikarenakan raja, seperti yang telah dipaparkan sebelumnya, merupakan pusat politik dalam budaya Jawa dikarenakan raja merupakan titisan Tuhan, sehingga masyarakat Jawa berharap raja dapat bersikap adil dalam mengatur kehidupan bagi masyarakatnya.

Berdasarkan pemaparan gambar 4.121 terlihat bahwa tempat tinggal raja berada di titik tengah dari suatu kompleks. Oleh karena itu, posisi raja saat menyaksikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berada di area tengah yang terletak tidak jauh dari *dalem ageng prabasuyasa*. Ini terlihat pada gambar 4.122.

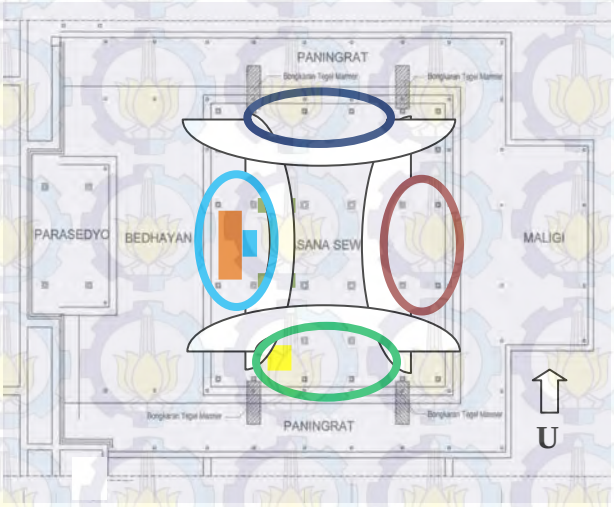


Gambar 4.122: Posisi raja ketika diadakan pementasan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan jumenengan dalem*

Selain pemaparan posisi raja, rasa sakral juga dirasakan saat menghadap ke pelataran pasir. Ketika menghadap pelataran pasir, rasa sakral tersebut memiliki rasa sakral yang lebih rendah bila dibandingkan ketika menghadap ke *dhampar* raja. Ini karena pelataran pasir disinari dengan terang oleh sinar matahari sehingga menunjukkan posisi matahari. Ini menandakan orientasi arah

hadap ke pelataran pasir merupakan arah matahari terbit. Berdasarkan hasil wawancara peneliti dengan penanggung jawab bangunan kraton, Gusti Puger, arah hadap Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melambangkan awal aktifitas manusia yang dimulai dengan terbitnya matahari yang terbit dari arah timur. Orientasi matahari menandakan keterlibatan alam dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menunjukkan dalam budaya Jawa kehidupan manusia selalu berkaitan dengan kosmos, alam raya dan esksitensi (hidup) dalam kosmos dipandang sebagai sesuatu yang mempunyai bentuk yang teratur dan tersusun dalam susunan yang bertingkat-tingkat (Ronald, 2005: hlm. 53).

Bagi masyarakat keraton Kasunanan Surakarta, matahari memiliki peranan penting bagi kehidupan sehingga arah hadap ke timur menimbulkan rasa sakral. Dan arah hadap ke area dalam bangunan (arah utara) menimbulkan rasa sakral yang biasa saja.



Keterangan

Area Raja
Area Ampil
Area Kerabat Pria Raja
Meja Sesajen
Area Sakral
Area Sangat Sakral
Area Biasa
Area Agak Sakral

Gambar 4.123:
Rasa sakral Mpu tari berdasarkan orientasi arah mata angin

Pembagian area pada gambar 4.123 merupakan orientasi arah mata angin yang membentuk penzonanisasian rasa terhadap tempat di area sasana sewaka. Ini menandakan bahwa meskipun bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka hanya terdiri dari kolom, bukan berarti pembedaan ruang pada bangunan tersebut hanya didasarkan pada penampilan fisik kolom (saka). Pembagian area melalui penelusuran arah mata angin menunjukkan bahwa pembagian tersebut membentuk zona dari tingkatan rasa sakral.

Penjabaran tersebut menujukkan bahwa rasa sakral merupakan rasa yang pada dasarnya terbentuk karena rasa terpusat yang dipengaruhi orientasi arah yang ada di sekitarnya. Adanya hubungan pusat dengan orientasi arah juga diutarakan Tjahjono (1989) bahwa pusat adalah posisi yang menjadi tanggapan dari berbagai macam arah. Bagi Hartley Alexander, orientasi arah terbagi ke dalam tujuh titik sebagai angka sakral yang mewakili proyeksi utama manusia terhadap alam semesta sebagai dunia yang membingkai dirinya. Koordinat depan-belakang, kanan-kiri yang mengarahkan ke empat titik lainnya yakni utara, selatan, timur, dan barat, sementara tiga titik lainnya, yang merupakan pengukuran trilogy mistikal dalam budaya Barat, yakni surga, dunia, dan neraka (Bloomer; Moore, 1977: hlm. 40). Namun dalam penelusuran rasa terpusat yang dirasakan Mpu tari ditelusuri melalui arah mata angin yakni utara, selatan, timur, dan Barat.

Dengan adanya arah/orientasi maka manusia dalam mengalami dunianya merasakan ruang, dan sensasi-sensasi yang tercipta (Hertzberger, 2000: hlm. 17) sehingga keberadaan orientasi merupakan salah satu bagian penting dari ruang. Pentingnya orientasi arah bagi penelusuran ruang juga diungkapkan Merleau-Ponty bahwa untuk memahami pengalaman terhadap ruang dibutuhkan arah/orientasi (Merleau-Ponty, 2007: hlm. 287).

Pemaparan Mpu tari ketika mengungkapkan terbentuknya rasa tengah, terpusat, dan sakral menunjukkan bahwa rasa tersebut dipahami sebagai *rasa sejati*. Hal ini dikarenakan ketiga rasa tersebut mengungkapkan rasa merasakan dan rasa yang dirasakan di mana ini merupakan pemahaman *rasa sejati*.

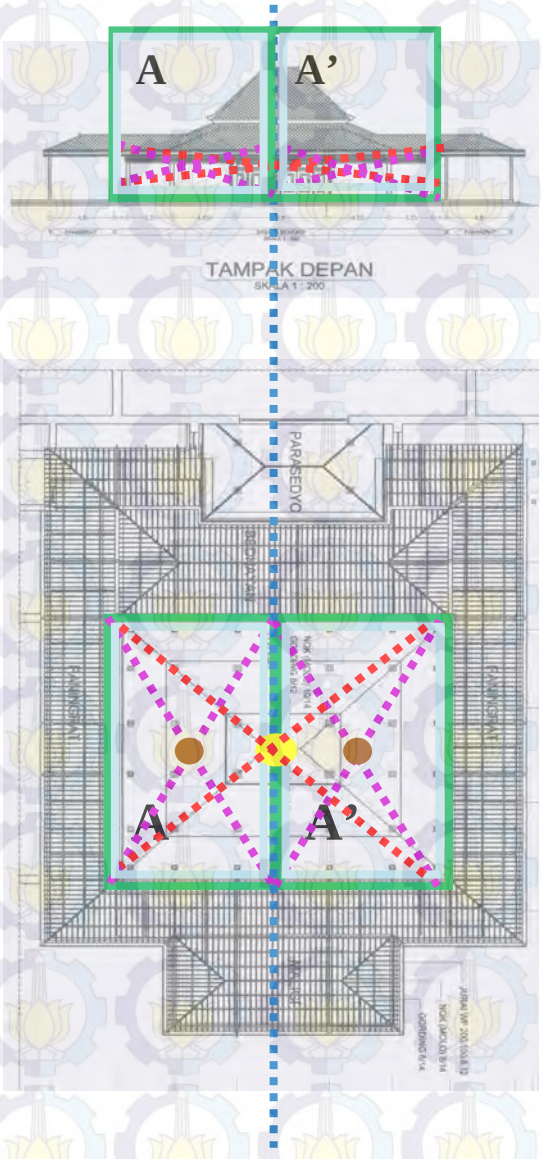
Rasa merasakan yang dirasakan Mpu tari yakni rasa tengah dan rasa terpusat di mana rasa tersebut merupakan rasa yang timbul dari tanggapan elemen-elemen dan perabotan yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Untuk mengatasi rasa tersebut, cara yang dilakukan yakni dengan mengatur posisi Mpu tari terhadap elemen-elemen dan perabotan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Pengaturan tersebut dengan memposisikan dirinya berada di area tengah *saka guru* ataupun area tengah *saka pananggap*. Area tengah ini berlanjut pada pengposisian Mpu tari di area titik pusat area *saka guru* ataupun titik pusat *saka pananggap*. Rasa ini berlanjut pada rasa sakral yang dirasakan Mpu tari sebagai konsekuensi dari posisi dirinya di area terpusat. Rasa sakral ini menuntun Mpu tari untuk mengetahui posisi dirinya di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan posisi dirinya di alam semesta. Rasa yang melibatkan hubungan Mpu tari dengan alam semesta merupakan intisari dari *rasa sejati* Mpu tari.

4.5.3.2 *Rasa Sejati* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012

Para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 mengungkapkan bahwa selain menjadikan elemen-elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sebagai patokan untuk menari, mereka juga merasakan adanya rasa batin dari elemen-elemen tersebut. Ada beberapa rasa batin yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Keragaman rasa batin ini bergantung pada elemen-elemen yang dijadikan patokan untuk menari.

Berdasarkan posisi perletakan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang, para penari mengutarakan aspek fisik posisi perletakan lampu-lampu tersebut menimbulkan rasa batin. Rasa batin yang timbul dari posisi aspek fisik lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang yakni rasa keseimbangan. Rasa ini diawali dari letak lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang. Adanya letak lampu menelusuri wujud fisik dari lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang. Kemudian wujud fisik tersebut menuntun penari pada rasa batiniahnya ketika berada di bawah lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang.

Lampu *kiai remeng* merupakan lampu yang berada tepat di tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga penari merasakan keseimbangan ketika berada di posisi tersebut. Sedangkan saat penari berada di bawah lampu delapan cabang, penari tidak merasakan keseimbangan dari keseluruhan bangunan karena lampu tersebut berada tidak di tengah bangunan. Ini diketahui dari bentuk atap yang berada diatas lampu-lampu tersebut. Ini terlihat pada gambar 4.124.



Gambar 4.124: Rasa keseimbangan yang dirasakan
penari Bedhaya Ketawang tahun 2012

Gambar 4.124 menunjukkan denah dan tampak bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Gambar ini memperlihatkan keseimbangan berada di lampu *kiai remeng* (●) yang merupakan keseimbangan dari keseluruhan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sedangkan keseimbangan saat berada di bawah lampu delapan cabang (●) tidak sama dengan ketika berada di bawah lampu kiai remeng. Ini terlihat dari posisi lampu delapan cabang terletak di pusat dari satu sisi dari area sasana sewaka (▭), hal ini terlihat dari keseimbangan yang dihasilkan dari pertemuan dua garis ungu yang terputus-putus (▪▪▪▪▪). Dengan adanya keseimbangan menuntun penari menimbulkan rasa terpusat dari keseimbangan ketika penari Bedhaya Ketawang berada di bawah lampu kiai remeng dan lampu delapan cabang. Rasa terpusat ini terbagi dua yakni rasa terpusat saat berada di bawah lampu kiai remeng dan berada di bawah lampu delapan cabang. Namun rasa terpusat yang paling utama dirasakan saat penari berada di bawah lampu kiai remeng karena lampu *kiai remeng* berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Rasa batin yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang yang menari saat *tingalan jumenengan* tanggal 15 Juni 2012 tidak sebatas rasa terpusat karena adanya keseimbangan posisi. Rasa terpusat ini juga hadir melalui cahaya yang dihasilkan kiai remeng dan lampu delapan cabang. Berdasarkan posisi tari Bedhaya Ketawang semua penari berada di bawah ataupun di dekat lampu kiai remeng namun tidak semua penari berada di bawah ataupun di dekat lampu delapan cabang sehingga hanya penari batak, gulu, dan boncit. Berdasarkan hal tersebut diketemukan beberapa tanggapan terhadap rasa terpusat yang dihasilkan dari cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang.

Tabel 4.11:
Tabel Tingkat Energi dari Kiai Remeng Berdasarkan
Suasana Pelaksanaan Tari Bedhaya Ketawang

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Endhel Ajeg	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Endhel Weton	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Ngarep	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Mburi	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral

Apit Meneng	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Gulu	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Dhadha	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh
Boncit	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral

Tabel 4.12:
Tabel Tingkat Energi dari Kiai Remeng Berdasarkan Energi Cahaya itu Sendiri

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral
Endhel Ajeg	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral
Endhel Weton	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Ngarep	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Mburi	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral
Apit Meneng	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral
Gulu	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Dhadha	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh
Boncit	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral

Berdasarkan tabel 4.11 dan tabel 4.12 terlihat cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* memberikan dua ragam jawaban. Pada tabel 4.11 jawaban yang diberikan para penari mengungkapkan bahwa rasa yang timbul dari cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* di dasarkan pada suasana pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Sedangkan pada tabel 4.12 terungkap bahwa rasa yang timbul dari cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* murni didasarkan pada cahaya itu sendiri.

Bagi penari yang memberi jawaban bahwa ditutup atau dibukanya *kiai remeng* memberi dampak pada mereka dijelaskan lebih dalam berpengaruh terhadap perasaan mereka. Para penari menjelaskan bahwa saat latihan hari *anggara kasih*, yakni latihan tari yang dilaksanakan tiap hari selasa kliwon, lampu *kiai remeng* ditutup dengan kain kuning. Pada saat itu, rasa yang dirasakan para penari saat latihan tari Bedhaya Ketawang terasa biasa saja. Ini dikarenakan adanya penghalang yang menutup *kiai remeng* sehingga mereka kurang dapat merasakan keberadaaan *kiai remeng*. Mereka menyadari bahwa kehadiran lampu tersebut besar namun wujud fisik seutuhnya yang membuat mereka merasa dekat dengan lampu *kiai remeng*.

Gambar 4.125: Rasa penari terhadap *kiai remeng*

Para penari menambahkan bahwa saat latihan enam hari berturut-turut sebelum pementasan tiba, disebut dengan *ajar-ajaran*, para penari mulai merasakan perbedaan rasa saat lampu *kiai remeng* dibuka. Hal serupa juga dirasakan saat gladi bersih, yang disebut dengan *kirab*. Pada kedua waktu tersebut, lampu *kiai remeng* dibuka dan dinyalakan semua lampu kecil tergantung di lampu tersebut. Para penari merasakan suasana yang lebih intim kala mereka menari pada waktu-waktu tersebut. Ini dikarenakan pada saat itu, mereka menarikan tariannya saat malam hari dan saat lampu-lampu kecil di *kiai remeng* menyala. Para penari merasakan bahwa keberadaan mereka di bawah *kiai remeng* memberi kesan mereka seperti berlindung dalam cahaya. Dalam perlindungan tersebutlah mereka merasakan bahwa suasana tersebut memberi kesan bahwa suasananya sakral.

Rasa sakral yang hadir karena adanya energi yang fokus pada satu titik yakni di lampu *kiai remeng* menandakan bahwa pencahayaan adalah salah satu elemen arsitektural yang dapat mempengaruhi rasa batiniah pengguna bangunan. Dalam pemahaman arsitektural, lampu dapat diatur untuk memberikan fokus terhadap sesuatu (Stegers, 2008: hlm. 60). Salah satu cara menghadirkan fokus tersebut melalui perjalanan lampu yang terang menuju lampu yang redup sehingga memberi kesan tenang ke dalam alam spiritual (Geva, 2012: hlm. 193). Bagi Ih Tiao Chang, kegelapan (pencahayaan yang tidak terang) yang ada pada bangunan dapat menunjukkan jiwa bangunan (Ih Tiao Chang, 1956: hlm. 16).

Berdasarkan penelusuran pencahayaan lampu *kiai remeng* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, khususnya saat *ajar-ajaran* dan *kirab*, fokus lampu didasarkan pada energi cahaya berkumpul jadi satu yang dikelilingi oleh suasana gelapnya malam. Bagi Roth, lampu terang dikelilingi suasana gelap merupakan salah satu cara yang dilakukan untuk menunjukkan titik fokus melalui peran cahaya (Roth, 2007: hlm. 86). Dengan adanya fokus menuntun penari Bedhaya Ketawang pada kehadiran tanggapan dan efek psikologis dari lampu (Roth, 2007: hlm. 85). Rasa cahaya ini tidak hanya dirasakan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Rasa ini juga hadir saat *tingalan jumenengan dalem*.

Saat *tingalan jumenengan*, rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang terhadap *kiai remeng* lebih sakral dari sebelumnya. Ini dikarenakan pada waktu itu merupakan hari untuk mementaskan tari Bedhaya Ketawang di depan raja. Jadi rasa sangat sakralnya ini lebih dikarenakan rangkaian ritual dan elemen-elemen yang digunakan dalam rangka *tingalan ndalem jumenengan*. Namun bila ditelusuri secara energi yang dipancarkan para penari merasakan tingkat kesakralan energi *kiai remeng* lebih terasa saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Ini dikarenakan saat *tingalan ndalem jumenengan* para penari kurang merasakan adanya perlindungan dari cahaya kiai remeng. Pada saat *tingalan ndalem jumenengan*, pementasan dilakukan saat pagi menjelang siang hari dan saaat itu cahaya dari *kiai remeng* terasa terang sehingga dengan adanya energi yang sangat terang membuat rasa kesakralan dari energi kiai remeng kurang terasa.

Berdasarkan pemaparan tersebut, cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* menghasilkan beragam rasa batin bagi para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Telah diungkapkan bahwa rasa yang dirasakan melalui pancaran cahaya yang terjadi saat *ajar-ajaran* dan *kirab* menghasilkan rasa yang membuat para penari berlindung pada cahaya tersebut. Ini menuntun mereka pada rasa terpusat yang membawa mereka untuk menjadi fokus dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang. Berdasarkan pemaparan tersebut menunjukkan bahwa elemen lampu *kiai remeng* membantu penari dapat menjadi fokus pada tarian yang ditarikannya.

Fokus cahaya tersebut tidak hanya dirasakan ketika penari berada di lampu *kiai remeng*, fokus cahaya juga terjadi saat penari berada di lampu delapan cabang. Para penari yang berada di area lampu delapan cabang yakni penari batak, gulu, dan boncit. Namun dalam kenyataan di lapangan tidak semua lampu delapan cabang dinyalakan sehingga penari yang merasakan nyalanya lampu delapan cabang hanya penari batak, dan gulu. Terlihat di tabel 4.13 dan tabel 4.14.

Tabel 4.13:
Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan
Suasana Pelaksanaan Tari Bedhaya Ketawang

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Gulu	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral

Tabel 4.14:
Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan Energi Cahaya itu Sendiri

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral
Gulu	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral

Tabel 4.13 dan tabel 4.14 menunjukkan tanggapan para penari terhadap cahaya yang dipancarkan lampu delapan cabang. Berdasarkan kedua tabel tersebut diketahui bahwa cahaya tersebut memberikan beragam rasa bagi para penari. Keberagaman rasa terhadap cahaya lampu terbagi dua yakni berdasarkan suasana cahaya saat pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang dan berdasarkan energi cahaya itu sendiri. Di mana keberagaman tersebut juga di dasarkan pada hari pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang.

Saat *anggara kasih*, lampu delapan cabang tidak dinyalakan sehingga suasana di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak terang. Berdasarkan kenyataan ini penari batak, gulu, dan boncit tidak merasakan adanya rasa batin yang dihasilkan. Ini terlihat pada gambar 4.126.

Gambar 4.126:
Lampu delapan cabang yang tidak dinyalakan saat *anggara kasih*

Rasa batin mulai dirasakan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Rasa batin ini timbul karena adanya cahaya lampu delapan cabang yang dipancarkan. Pada saat ajar-ajaran dan kirab, cahaya yang dipancarkan tersebut mengarah pada satu titik lampu delapan cabang sehingga saat batak dan gulu berada di bawah lampu delapan cabang maka rasa batin yang dirasakan merupakan rasa terpusat dari cahaya yang terkesan melindungi dirinya. Adanya fokus cahaya tesebut dikarenakan suasana diluar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak terang karena kegiatan ini dilakukan saat malam hari. Berdasarkan dua suasana yang berbeda yakni gelap dan terang maka menuntun cahaya terarah pada satu titik yang ke titik di mana lampu tersebut dinyalakan. Berdasarkan kenyataan ini maka rasa batin tersebut menuntun penari menjadi lebih fokus terhadap tarian yang ditarikannya.

Rasa batin ini juga dirasakan saat *tingalan jumenengan* namun tidak memiliki rasa batin yang sekuat saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Hal ini dikarenakan saat *tingalan ndalem jumenengan* pencahayaan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka jauh lebih terang bila dibandingkan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Pencahayaan yang terang ini didasarkan dua sumber cahaya yakni cahaya matahari dan cahaya lampu delapan cabang. Cahaya yang berasal dari sinar matahari dirasakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka karena tarian ini diadakan

saat pagi menjelang siang hari. Dengan cahaya yang sangat terang maka fokus cahaya lampu delapan cabang saat *tingalan ndalem jumenengan* tidak sefokus saat fokus cahaya lampu delapan cabang saat *ajar-ajaran* dan *kirab*.

Bagi penari batak, dan gulu diantara rasa terpusat cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang, rasa terpusat yang sangat kuat dirasakan ketika mereka berada di lampu *kiai remeng*. Hal ini didasarkan pada cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* lebih banyak dibandingkan dengan lampu delapan cabang. Ini karena jumlah lampu kecil yang terpasang di lampu kiai remeng lebih banyak dibanding dengan jumlah lampu kecil yang terpasang di lampu delapan cabang.

Selain rasa terpusat cahaya lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang, rasa terpusat juga dirasakan berdasarkan bentuk dan ukiran yang ada pada saka (kolom) guru, dan saka (kolom) pananggap. Ini terlihat pada tabel 4.15.

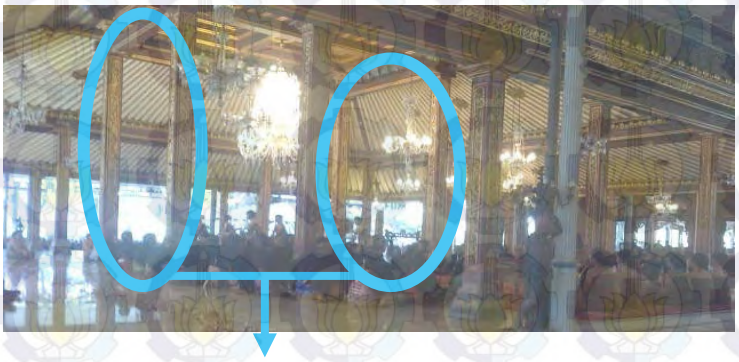
Tabel 4.15: Tabel Tingkatan Pengaruh Kain Penutup Bagi Saka Guru

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Endhel Ajeg	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Endhel Weton	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Ngarep	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Mburi	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Apit Meneng	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Gulu	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral
Dhadha	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh
Boncit	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh	Tidak Berpengaruh

Tabel 4.15 menunjukkan *saka guru* di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak hanya dipandang sebagai wujud fisik yang dijadikan patokan namun juga menimbulkan rasa batiniah. Rasa batiniah timbul akibat ada atau tidak adanya kain penutup yang digunakan di *saka guru*. Rasa batiniah ini memiliki tingkatan rasa yang didasarkan pada waktu diadakannya tari Bedhaya Ketawang. Dari jawaban yang diperoleh, hanya dua penari mengungkapkan ada atau tidaknya kain penutup pada *saka guru* tidak memberi pengaruh bagi pada penari namun tujuh penari lainnya menyatakan bahwa dengan adanya kain memberi pengaruh pada rasa batiniah penari Bedhaya Ketawang.

Para penari mengungkapkan bahwa ditutup dan dibukanya kain penutup di saka guru bersamaan dengan kain penutup yang ada di *kiai remeng*. Saat hari latihan *anggara kasih*, kain menutup saka guru. Saat ditutup rasa batin yang dirasakan penari terhadap saka guru biasa saja. Rasa batin penari berkembang menjadi kekaguman ketika kain penutup saka guru dibuka saat penari melakukan latihan tari enam hari berturut-turut saat malam hari dan saat *kirab*. Rasa kekaguman tersebut dipahami sebagai rasa sakral karena untuk dapat membuka penutup tersebut para penari mengungkapkan adanya sesajen yang dipersiapkan. Adanya sesajen ini sebagai bentuk menghargai bentuk karya saka guru yang luar biasa dikarenakan adanya ornamen ukiran yang penuh dengan makna.

Tingkat kesakralan saat *ajar-ajaran* dan *kirab* tidak setinggi saat tari Bedhaya Ketawang terjadi saat *tingalan jumenengan*. Ini karena saat *ajar-ajaran* dan *kirab*, bentuk kesuluruhan *saka guru* tidak terlihat jelas sehingga penari kurang merasakan rasa kekaguman dari *saka guru*. Hal ini dikarenakan pada saat *ajar-ajaran* dan *kirab* tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat malam hari sehingga pencahayaannya terbatas dan tidak begitu jelas akibatnya keseluruhan bentuk *saka guru* tidak dapat dilihat jelas. Sedangkan saat *tingalan ndalem jumenengan* pencahyaannya lebih terang dibandingkan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Hal ini dikarenakan saat *tingalan ndalem jumenengan*, Bedhaya Ketawang dilakukan saat pagi menjelang siang. Sehingga pencahayaannya tidak hanya mengandalkan penerangan dari lampu-lampu yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka namun juga cahaya matahari yang menerangi bangunan.



Ukiran saka guru yang terlihat jelas saat *tingalan jumenengan dalem*

Gambar 4.127: Rasa penari terhadap *saka guru* saat *tingalan jumenengan dalem*

Rasa batin terhadap saka guru diungkapkan penari bahwa rasa batin itu merupakan rasa kemegahan bentuk dan ukiran saka guru yang ditonjolkan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga menimbulkan rasa keagungan dari bangunan tersebut. Kemegahan bentuk *saka guru* berupa ukuran saka guru lebih besar bila dibandingkan dengan *saka pananggap* dan *saka rawa* yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Kemegahan ukiran tersebut terlihat dari warna dan ukiran yang ada di *saka guru*.

Berdasarkan pemaparan rasa batin terhadap bentuk dan ukiran *saka guru* bahwa rasa kemegahan makin memperkuat rasa terpusat para penari Bedhaya Ketawang. Ini karena *saka guru* berada di area pusat bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga selain menggunakan cahaya lampu *kiai remeng* rasa terpusat makin kuat dengan didukung rasa megah terhadap *saka guru*. Bagi Mircea Eliade rasa terpusat berkembang ke empat arah lainnya. Empat arah tersebut merupakan empat arah mata angin (Eliade, 1959: hlm. 47).

Arah mata angin merupakan bentuk orientasi yang sudah pasti diketahui posisinya dengan adanya titik yang jelas dari arah mata angin yakni utara, selatan, barat, dan timur. Orientasi arah mata angin juga dilakukan para penari Bedhaya Ketawang. Orientasi ini diperlihatkannya melalui arah putar badan mereka yang bergerak ke berbagai arah. Namun tidak semua penari menyadari arah mata angin yang mereka lakukan. Umumnya, penari menyadari orientasi arah hadap mereka ke arah raja. Ini karena lokasi *dhampar* (kursi) raja saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Namun tidak semua penari menyadari posisi arah mata angin dimana raja berada yakni berada di arah barat.

Orientasi arah hadap selanjutnya yang disadari para penari yakni orientasi arah hadap penari ke arah gamelan yang mengiringi tari Bedhaya Ketawang. Arah hadap yang dilakukan penari ke arah gamelan dan meja sajen merupakan arah hadap ke selatan. Orientasi selanjutnya yang disadari para penari yakni orientasi arah hadap penari ke arah pelataran (ke area halaman pasir). Arah hadap yang dilakukan penari ke arah pelataran merupakan arah hadap ke timur. Sedangkan arah hadap yang lain yakni arah hadap kembali ke dalam bangunan

namun bukan ke arah gamelan. Arah hadap ini merupakan arah hadap penari ke arah utara. Arah hadap penari dilakukan terus menerus selama para penari masih melakukan tari Bedhaya Ketawang. Ini menunjukkan bahwa para penari melakukan berkali-kali gerakan menghadap ke raja, gamelan, meja sajen, pelataran, dan dalam bangunan.

Penelusuran keberadaan posisi penari terhadap arah mata angin tidak hanya dipahami sebatas wujud fisik semata. Penelusuran ini berdampak pada rasa batin yang dirasakan para penari dari posisi dirinya berada. Berdasarkan wawancara yang dilakukan, tidak semua penari merasakan rasa batin yang dialaminya terhadap arah hadap dirinya ketika berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini dapat dilihat pada tabel 4.16.

Tabel 4.16:
Nilai orientasi arah mata angin di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

	Utara	Selatan	Timur	Barat	Keterangan
Batak	Biasa	Sangat Sakral	Agak Sakral	Sakral	Paham arti arah hadap
Endhel Ajeg	Biasa	Sakral	Agak Sakral	Sangat Sakral	Paham arti arah hadap
Endhel Weton	Biasa	Sakral	Agak Sakral	Sangat Sakral	Paham arti arah hadap
Apit Ngarep	Biasa	Sakral	Biasa	Sangat Sakral	Kurang paham arti arah hadap
Apit Mburi	Biasa	Sangat Sakral	Agak Sakral	Sakral	Paham arti arah hadap
Apit Meneng	Biasa	Sakral	Agak Sakral	Sangat Sakral	Paham arti arah hadap
Gulu	Biasa	Sangat Sakral	Biasa	Sakral	Kurang paham arti arah hadap
Dhadha	Biasa	Sakral	Biasa	Sangat Sakral	Kurang paham arti arah hadap
Boncit	Biasa	Sakral	Biasa	Sangat Sakral	Kurang paham arti arah hadap

Tabel 4.16 memperlihatkan tanggapan para penari Bedhaya Ketawang 2012 terhadap arah hadap para penari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Tabel ini memperlihatkan bahwa bagi para penari yang memahami arti arah hadap yang mereka lakukan menyatakan bahwa mereka menyadari arah hadap mata angin itu ditujukan bagi seseorang atau sesuatu yang dihormati. Bagi penari yang kurang begitu paham arti arah hadap hanya memahami arti arah hadap hanya ke arah selatan dan barat namun untuk ke arah timur dan utara mereka tidak mengetahuinya. Arah selatan dan barat diwakilkan dengan adanya obyek yang dijadikan arah hadap.

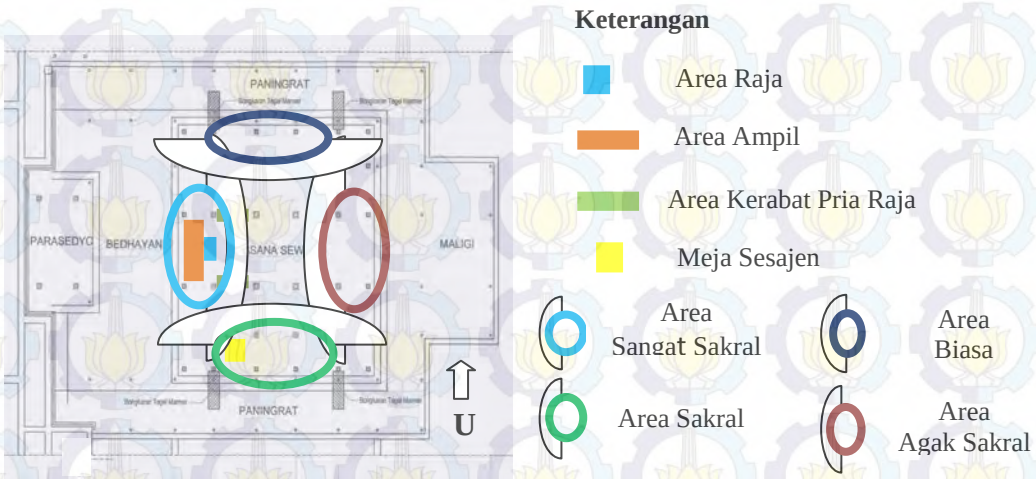
Terlepas dari memahami ataupun tidak memahami makna arah hadap, tabel ini mengungkapkan bahwa arah hadap ke raja merupakan arah hadap yang sangat kuat penjiwaan rasanya. Ini dikarenakan tari Bedhaya Ketawang merupakan tarian yang ditujukan untuk raja sehingga ketika penari menghadap raja memberi rasa penjiwaan yang sangat kuat bagi para penari. Ini dikarenakan seseorang dihormati (diagungkan) datang. Adanya rasa hormat pada raja dikarenakan masyarakat Jawa mempercayai bahwa raja adalah titisan Tuhan (Ruspana, 1986).

Arah hadap berikutnya yang dihormati para penari yakni arah selatan. Arah hadap ini diyakini sebagi penyimbolan dari keberadaan Ratu Selatan. Keberadaannya diyakini berperan dalam penciptaan tari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu rasa sakral arah selatan sebagai akibat dari rasa penghormatan para penari terhadap partisipasi Ratu Selatan dalam menciptakan tari Bedhaya Ketawang. Adanya penghormatan pada Ratu Laut Selatan sudah ada sejak zaman masa kerajaan Kediri di abad ke-10 M (Solikhin, 2009: hlm. 75). Untuk menyimbolkan arah selatan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka diletakkan kemenyan dan perlengkapannya di area selatan.

Bagi para penari yang mengungkapkan arah timur memiliki rasa sakral, meskipun rasa tersebut tidak sebesar ketika dirinya menghadap barat dan selatan, dikarenakan mereka memahami bahwa arah hadap timur merupakan arah hadap yang dianggap sebagai arah matahari terbit yang berarti bahwa arah timur merupakan arah dimulainya awal kehidupan.

Sedangkan untuk arah hadap utara, para penari tidak menganggapnya sebagai sesuatu hal yang istimewa. Ini dikarenakan bagi penari tidak melihat adanya suatu arah yang menandakan suatu hal yang istimewa dari arah ini. Oleh karena itu kesemua penari mengungkapkan bahwa arah utara merupakan arah yang memiliki rasa yang biasa-biasa saja.

Berdasarkan penjabaran tanggapan para penari terhadap orientasi arah mata angin yang mereka alami menunjukkan bahwa orientasi arah mata angin berperan dalam membagi ruang yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini terlihat pada gambar 4.128.



Gambar 4.128: Pembagian area berdasarkan orientasi arah mata angin

Pembagian area pada gambar 4.128 menunjukkan orientasi arah mata angin membentuk penzonanisasian rasa terhadap tempat di area sasana sewaka. Ini menandakan bahwa meskipun bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka hanya terdiri dari kolom bukan berarti pembedaan ruang pada bangunan tersebut hanya didasarkan pada penampilan fisik dari kolom (saka). Adanya pembagian area melalui penelusuran arah mata angin menunjukkan pembagian tersebut membentuk zona tingkatan rasa sakral yang dirasakan penari.

Terkait penelusuran zona di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, bagi para penari dikarenakan area raja merupakan area yang sangat sakral sehingga membuat mereka tidak berani untuk keluar dari batasan ruang gerak mereka khususnya ketika penari berhadapan langsung dengan raja. Ini dikarenakan para penari menaruh rasa hormat pada raja sehingga membuat area raja merupakan area sakral bagi para penari Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan rasa hormat para penari Bedhaya Ketawang terhadap Raja maka ketika mereka menarikan tari Bedhaya Ketawang di depan Raja saat *tingalan ndalem jumenengan* para penari tidak berani melewati batasan area yang dijaga antara penari dengan raja. Untuk mengetahui jarak tersebut para penari menjadikan kursi (*dhampar*) raja sebagai patokan untuk menari. Ini karena dalam peraturan tari Jawa, ketika menari seorang penari tidak boleh untuk memandang langsung mata penonton. Oleh karena itu para penari tidak melihat langsung ke wajah raja namun melihat kursi (*dhampar*) raja.

Dhampar (kursi) raja tidak hanya dilihat sebagai aspek fisik semata namun dhampar raja juga menghadirkan rasa batin yang dirasakan penari. Ini terlihat pada tabel 4.17.

Tabel 4.17:
Tabel rasa penari terkait keberadaan Raja (*Dhampar* Raja)

	Keberadaan Raja (Dhampar Raja)
Batak	Pengaruh - Sakral
Endhel Ajeg	Pengaruh - Sakral
Endhel Weton	Pengaruh - Sakral
Apit Ngarep	Pengaruh - Sakral
Apit Mburi	Pengaruh - Sakral
Apit Meneng	Tidak Berpengaruh
Gulu	Pengaruh - Sakral
Dhadha	Pengaruh – Kurang Sakral
Boncit	Pengaruh - Sakral

Tabel 4.17 menunjukkan bahwa tidak semua setuju keberadaan *dhampar* raja atau keberadaan raja membantu menimbulkan rasa sakral dalam diri penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang. Namun secara garis besar, penari Bedhaya Ketawang mengungkapkan bahwa dengan adanya raja dan *dhampar* raja membantu para penari untuk menjadikan raja dan *dhampar* raja sebagai patokan untuk menari dan memberi pengaruh bagi rasa batin yang dimiliki penari. Ini menandakan secara arsitektural *dhampar* raja memberi pengaruh kepada penari khususnya ketika mereka mengeksplorasi ruang gerak tari Bedhaya Ketawang.

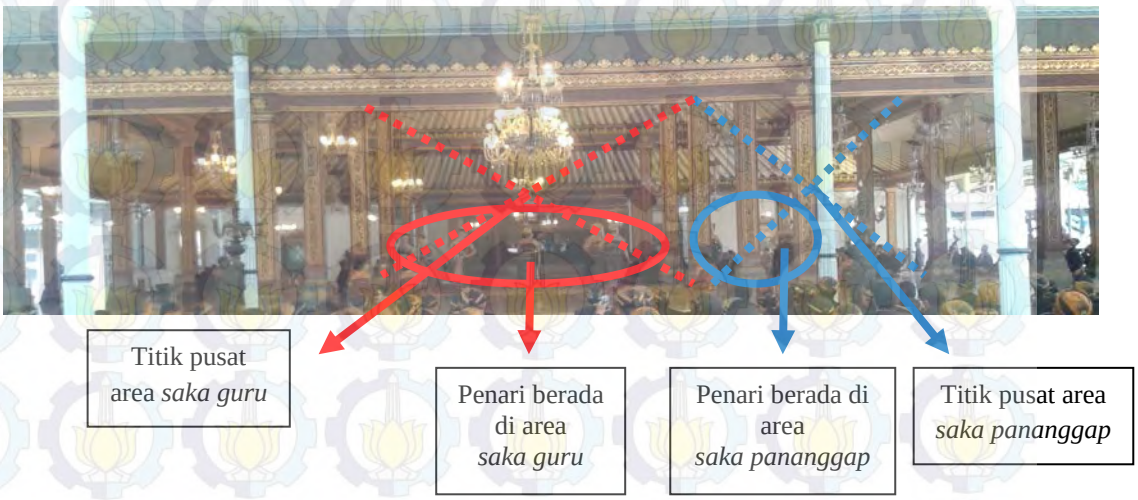
Berdasarkan pemaparan yang diutarakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, rasa yang terbentuk yakni rasa seimbang, dan rasa terpusat. Rasa seimbang merupakan rasa yang merasakan bahwa penari berada di posisi tengah dari area yang ditempati sehingga adanya keseimbangan jarak yang diperoleh terhadap elemen-elemen dan perabotan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dijadikan patokan untuk menari. Sedangkan rasa terpusat merupakan bentuk rasa yang dirasakan penari ketika cahaya menerangi dirinya ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Terbentuknya dua rasa tersebut merupakan pencampuran rasa merasakan dan rasa dirasakan para penari dalam melakukan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam budaya Jawa, adanya pencampuran rasa ini merupakan pemahaman *rasa sejati.*

Pencampuran rasa menuntun penari pada tingkatan rasa batin yang lebih dalam yakni dengan merasakan nilai kesakralan yang terbentuk dari pencampuran rasa tersebut. Adanya nilai kesakralan dari pencampuran rasa menandakan bahwa para penari merasakan adanya hubungan dirinya dengan lingkungan sekitarnya. Hubungan tersebut yakni hubungan penari dengan tempat dia menari, dan hubungan penari dengan alam semesta. Saat penari merasakan dan memahami nilai kesakralan percampuran rasa maka saat itulah *rasa sejati* tercapai.

4.5.3.3 *Rasa Sejati* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013

Berdasarkan hasil wawancara terungkap *rasa sejati* yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 tidak berbeda dengan rasa sejati yang dirasakan para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. *Rasa sejati* tersebut berawal dari rasa keseimbangan dan rasa terpusat. Rasa keseimbangan merupakan rasa batin yang timbul dari penari terkait keseimbangan jarak posisi dirinya terhadap elemen bangunan dan perabotan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa keseimbangan terbentuk saat penari berada di bawah ataupun di dekat lampu *kiai remeng* ataupun lampu delapan cabang. Berdasarkan posisi perletakkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang, rasa batin yang timbul dari posisi aspek fisik lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang yakni rasa keseimbangan.

Lampu *kiai remeng* merupakan lampu yang berada tepat di tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga penari merasakan keseimbangan ketika berada di posisi tersebut. Sedangkan saat penari berada di bawah lampu delapan cabang, penari tidak merasakan keseimbangan dari keseluruhan bangunan karena lampu tersebut berada tidak di tengah bangunan. Ini terlihat pada gambar 4.129.



Gambar 4.129: Rasa sentralitas yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Gambar 4.129 menunjukkan rasa keterpusatan yang dirasakan penari di dasarkan lokasi penari ketika berada di tengah pada suatu area. Melalui rasa berada di tengah, penari merasakan keseimbangan dari rasa keterpusatan tersebut.

Gambar 4.130 : Rasa keseimbangan yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Gambar 4.130 menunjukkan keseimbangan pada area *saka guru* berupa area A dan area A1 yang memiliki besaran area yang sama. Sedangkan keseimbangan pada area *saka pananggap* terlihat dari adanya area B dan area B1. Berada pada satu titik tidak hanya i ketika penari di bawah lampu dan diapit empat buah kolom. Berada pada satu titik juga terjadi ketika bergerak ke arah mata angin yakni selatan, utara, barat, dan timur. Umumnya orientasi itu merupakan arah hadap ke raja, gamelan, meja sajen dan pelataran pasir.

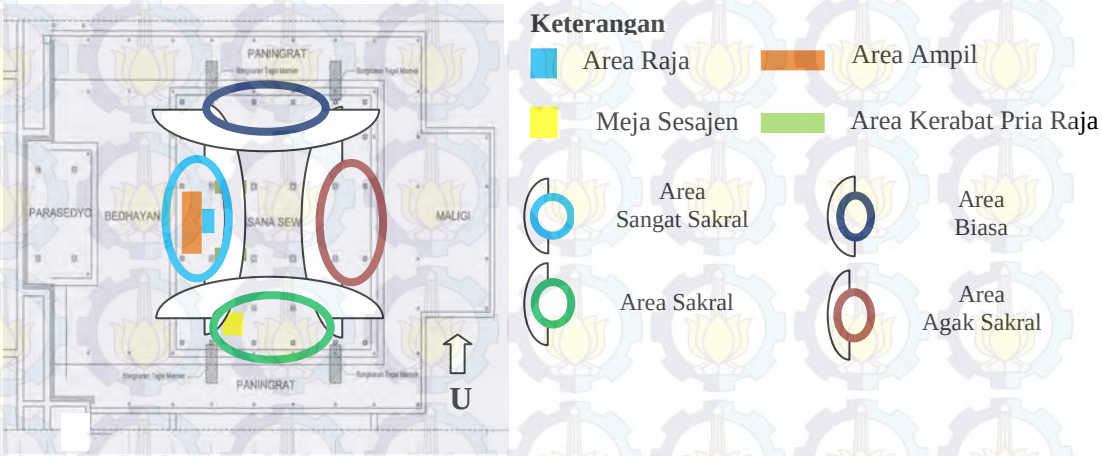
Saat *tingalan jumenengan* dalem raja tahun 2013, raja tidak datang ke acara peringatan naik tahta dirinya sebagai raja. Oleh karena itu penari merasakan suasana yang tidak lazim ketika dirinya harus menari menghadap raja yang saat itu raja tidak ada di tempat. Biasanya ketika raja datang, keberadaan dirinya dan *dhampar* raja memiliki ikatan rasa sangat sakral antara dirinya dengan raja. Ini karena penari masih menganggap bahwa raja merupakan titisan Tuhan YME untuk memimpin dan berlaku adil terhadap masyarakatnya.

Orientasi arah hadap selanjutnya yakni orientasi arah hadap penari ke arah gamelan yang mengiringi tari Bedhaya Ketawang. Arah hadap yang dilakukan penari ke arah gamelan, dan meja sajen merupakan arah hadap ke selatan. Ketika menghadap gamelan, dan meja sajen penari merasakan rasa sakral karena mereka mempercayai bahwa kesakralan tersebut dikarenakan gamelan dan meja sajen dihadirkan dengan sesaji yang ditujukan pada Ratu Selatan. Kesakralan ini ada karena tari Bedhaya Ketawang tidak bisa lepas dari peran Ratu Selatan.

Orientasi selanjutnya yang disadari para penari yakni orientasi arah hadap penari ke arah pelataran (ke area halaman pasir). Arah hadap yang dilakukan penari ke arah pelataran merupakan arah hadap ke timur. Rasa batin yang ditimbulkan ketika menghadap ke pelataran memiliki rasa sakral namun tidak sesakral ketika menghadap gamelan, dan meja sajen. Ini karena arah dari pelataran pasir merupakan arah yang mendapatkan sinar matahari paling terang karena pada posisi ini matahari terbit. Bagi masyarakat Jawa, matahari memiliki peran penting dalam kehidupan karena itulah para penari masih merasakan arah hadap ke pelataran pasir merupakan rasa sakral.

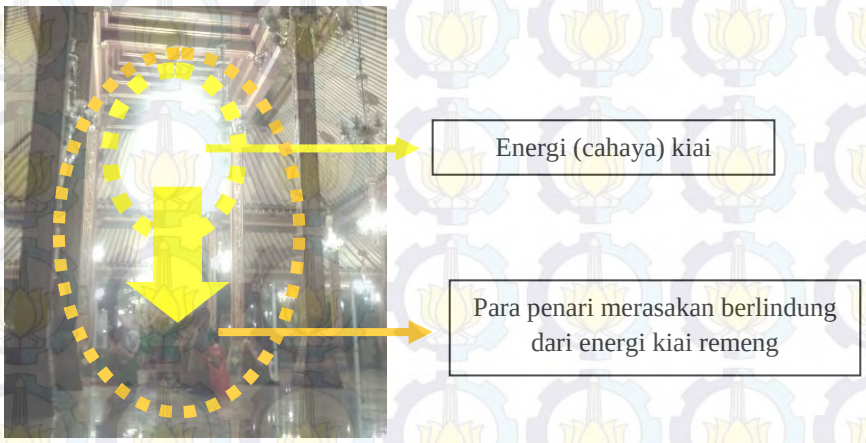
Sedangkan arah hadap yang lain yakni arah hadap kembali ke dalam bangunan namun bukan ke arah gamelan. Arah hadap ini merupakan arah hadap penari ke arah utara. Arah hadap penari dilakukan terus menerus selama para penari masih melakukan tari Bedhaya Ketawang. Ini menunjukkan bahwa para penari melakukan berkali-kali gerakan menghadap ke raja, gamelan, pelataran, dan dalam bangunan.

Berdasarkan pemaparan itu maka tanggapan penari terhadap orientasi gerak tarinya ditanggapi beragam. Rasa batin yang biasa saja dirasakan saat menghadap ke arah utara. Rasa batin yang agak sakral dirasakan saat menghadap pelataran pasir. Rasa batin yang dirasakan sakral saat menghadap ke arah gamelan dan meja sajen. Sedangkan rasa batin yang sangat sakral dirasakan ketika menari menghadap *dhampar* raja. Ini terlihat pada gambar 4.131.

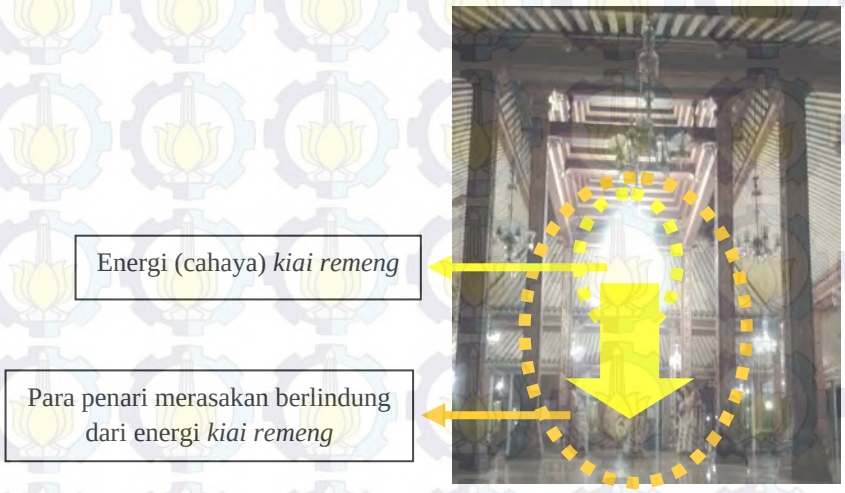


Gambar 4.131:
Pembagian area berdasarkan orientasi arah mata angin saat *Tngalan Ndalem Jumenengan* Tahun 2013

Rasa batin yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang yang menari saat *tingalan ndalem jumenengan* tanggal 4 Juni 2013 tidak sebatas rasa terpusat karena adanya keseimbangan posisi. Rasa terpusat juga hadir melalui cahaya yang dihasilkan dari *kiai remeng* dan lampu delapan cabang. Berdasarkan posisi tari Bedhaya Ketawang semua penari berada di bawah ataupun di dekat lampu *kiai remeng* namun tidak semua penari berada di bawah ataupun di dekat lampu delapan cabang sehingga hanya penari batak, gulu, dan boncit. Pancaran cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang menuntun penari adanya perlindungan yang mereka peroleh ketika berada di bawah ataupun di dekat lampu-lampu tersebut. Ini terlihat pada gambar 4.133 dan gambar 4.134.



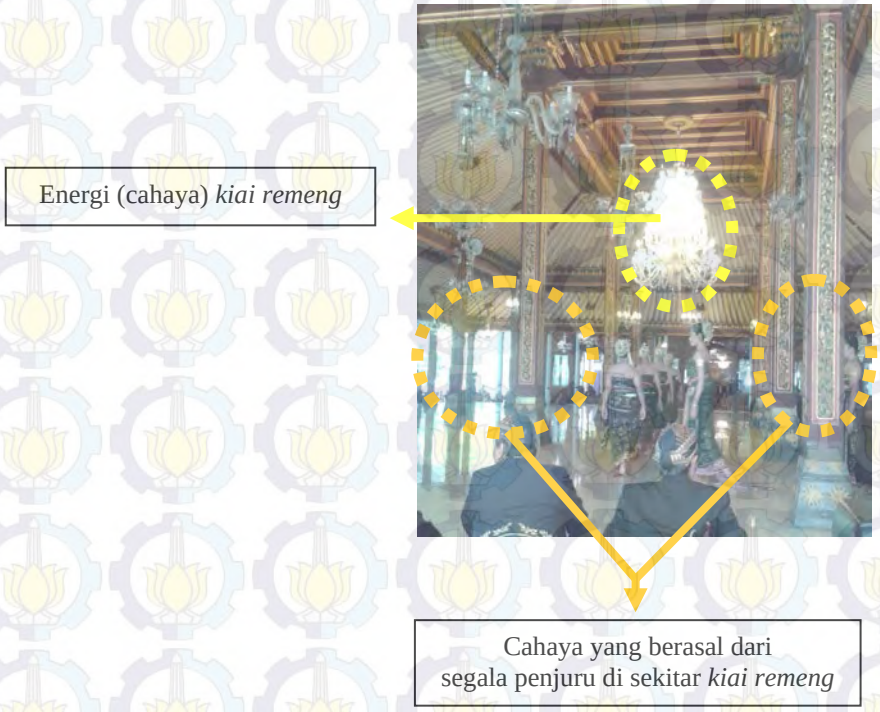
Gambar 4.132:
Rasa penari terhadap kiai remeng saat *ajar-ajaran*



Gambar 4.133:
Rasa penari terhadap kiai remeng saat *kirab*

Berdasarkan gambar 4.132 dan gambar 4.133 terlihat adanya cahaya yang fokus dari lampu kiai remeng. Dengan adanya cahaya yang fokus pada satu titik menimbulkan rasa terlindungi yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013. Adanya cahaya yang fokus menandakan pencahayaan adalah salah satu elemen arsitektural yang dapat mempengaruhi rasa batiniah pengguna bangunan. Rasa cahaya ini tidak hanya dirasakan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Rasa ini juga hadir saat *tingalan ndalem jumenengan*.

Saat *tingalan jumenengan dalem*, rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang terhadap *kiai remeng* lebih sakral dari sebelumnya. Ini karena pada waktu pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang melibatkan beragam rangkaian ritual. Namun secara energi yang dipancarkan, para penari merasakan tingkat kesakralan energi kiai remeng lebih terasa saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Ini karena saat *tingalan ndalem jumenengan* para penari kurang merasakan perlindungan dari cahaya kiai remeng di mana pementasan dilakukan pagi menjelang siang hari dan saaat itu cahaya dari kiai remeng terasa terang sehingga dengan adanya energi yang sangat terang membuat rasa kesakralan dari energi *kiai remeng* kurang terasa. Ini terlihat pada gambar 4.134.



Gambar 4.134:
Rasa penari terhadap *kiai remeng saat tingalan jumenengan dalem*

Fokus cahaya tersebut tidak hanya dirasakan ketika para penari berada di lampu *kiai remeng*, fokus cahaya juga terjadi saat penari berada di lampu delapan cabang. Para penari yang berada di area lampu delapan cabang yakni penari batak, dan boncit. Namun dalam kenyataan di lapangan tidak semua lampu delapan cabang dinyalakan sehingga penari yang merasakan nyalanya lampu delapan cabang hanya penari batak. Ini terlihat pada tabel 4.18 dan tabel 4.19.

Tabel 4.18:
Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan
Suasana Pelaksanaan Tari Bedhaya Ketawang Tahun 2013

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sakral	Sakral	Sangat Sakral

Tabel 4.19:
Tabel Tingkat Energi dari Lampu 8 Cabang Berdasarkan
Energi Cahaya itu Sendiri Saat Tahun 2013

	Anggara Kasih	Ajar-ajaran	Kirab	Tingalan Jumenengan Dalem
Batak	Biasa	Sangat Sakral	Sangat Sakral	Sakral

Tabel 4.18 dan tabel 4.19 menunjukkan tanggapan penari batak terhadap cahaya yang dipancarkan lampu delapan cabang. Berdasarkan kedua tabel tersebut diketahui cahaya memberikan beragam rasa bagi penari batak. Saat *anggara kasih*, lampu delapan cabang tidak dinyalakan sehingga suasana di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak terang sehingga penari batak tidak merasakan rasa batin yang dihasilkan. Bagi penari batak diantara rasa terpusat cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang, rasa terpusat yang sangat kuat dirasakan ketika berada di lampu *kiai remeng*. Ini karena cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* lebih banyak dibandingkan lampu delapan cabang yang disebabkan jumlah lampu kecil terpasang di lampu *kiai remeng* lebih banyak dibanding lampu kecil di lampu delapan cabang.

Selain rasa terpusat cahaya lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang, rasa terpusat juga dirasakan berdasarkan bentuk dan ukiran yang ada pada *saka* (kolom) *guru*, dan *saka* (kolom) *pananggap*. Rasa terpusat cahaya yang paling terasa rasa batinnya yakni saat *tingalan ndalem jumenengan* karena para penari dapat melihat dengan jelas bentuk dan ukiran yang ada pada saka guru. Saat *ajar-ajaran* dan *kirab*, rasa batin yang terbentuk tidak sebesar rasa batin saat *tingalan ndalem jumenengan*. Ini karena pada saat *ajar-ajaran* dan *kirab* tidak dapat melihat jelas bentuk dan ukiran *saka guru*. Sedangkan saat hari *anggara kasih*, rasa batin itu tidak hadir karena penari tidak dapat melihat *saka guru* karena tertutup dengan kain berwarna kuning. Rasa batin yang muncul ketika melihat *saka guru* yakni rasa kekaguman.

Ukiran *saka guru* yang tidak terlihat jelas saat *ajar-ajaran*

Gambar 4.135: Rasa penari terhadap *saka guru* saat *ajar-ajaran*

Ukiran *saka guru* yang tidak dapat terlihat jelas saat kirab

Gambar 4.136:
Rasa penari terhadap *saka guru* saat *kirab*

Ukiran *saka guru* yang terlihat jelas saat *tingalan jumenengan dalem*

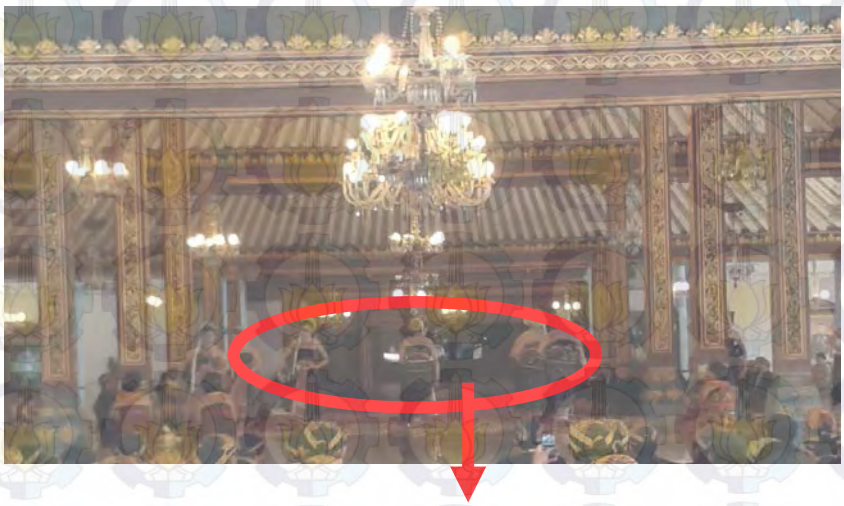
Gambar 4.137:
Rasa penari terhadap *saka guru* saat *tingalan jumenengan dalem*

Gambar 4.138: Rasa penari terhadap *saka guru* saat *anggara kasih*

Telah diungkapkan sebelumnya bahwa selain elemen-elemen bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, perabotan juga digunakan sebagai patokan untuk menari. Salah satu perabotan yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yakni *dhampar* (kursi) raja. Kursi ini hanya ada saat raja hadir menyaksikan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan saat *tingalan jumenengan dalem*.

Bagi penari mengetahui raja hadir menyaksikan pementasan tari yang mereka lakukan memberikan nilai tambahan rasa khusyuk dalam menarikan tari Bedhaya Ketawang. Ini karena raja merupakan kekuatan tertinggi di keraton yang dihormati. Namun ketika raja hadir, ketika menari penari tidak boleh menatap langsung wajah raja sehingga untuk mengetahui titik keberadaan raja maka penari berpatokan pada *dhampar* (kursi) raja.

Namun pada pementasan tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan jumenengan dalem* tanggal 4 Juni 2013 raja tidak hadir. Para penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 yang pernah menarikan tari Bedhaya Ketawang saat raja hadir mengutarakan bahwa rasa kesakralan menarikan tari Bedhaya Ketawang pada tahun 2013 tidak sesakral saat menarikan tari Bedhaya Ketawang saat raja hadir menyaksikan mereka menari. Tanggapan tersebut tidak bisa dijawab oleh semua penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 karena ada empat orang yang baru pertama kali mementaskan tari Bedhaya Ketawang di tahun sehingga mereka tidak bisa memaparkan pengalaman saat raja hadir di pentas tari Bedhaya Ketawang saat *tingalan jumenengan dalem*. Hal ini terlihat pada tabel 4.20.



Tidak adanya raja, dhampar raja, dan ampil raja

Gambar 4.139:
Tidak adanya kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang tahun 2013

Tabel 4.20:
Tabel rasa penari terkait Tidak adanya Raja (*Dhampar* Raja)

	Tidak adanya Raja (Dhampar Raja)
Batak	Pengaruh – Kurang Sakral
Endhel Ajeg	Pengaruh – Kurang Sakral
Endhel Weton	Pengaruh – Kurang Sakral
Apit Meneng	Tidak Berpengaruh
Dhadha	Pengaruh – Kurang Sakral

Berdasarkan pemaparan yang diutarakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013, rasa yang terbentuk yakni rasa seimbang, dan rasa terpusat. Terbentuknya dua rasa tersebut merupakan pencampuran rasa merasakan dan rasa dirasakan para penari dalam melakukan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Pencampuran rasa menuntun penari merasakan nilai kesakralan yang terbentuk dari pencampuran rasa tersebut. Adanya nilai kesakralan menandakan para penari merasakan hubungan dirinya dengan lingkungan sekitarnya. Hubungan tersebut berupa hubungan penari dengan tempat dia menari, dan hubungan penari dengan alam semesta. Saat penari merasakan dan memahami nilai kesakralan percampuran rasa maka saat itulah *rasa sejati* tercapai.

4.5.3.4 Kesimpulan *Rasa Sejati* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan penelusuran hasil wawancara yang dilakukan untuk menelusuri *rasa sejati* yang dirasakan Mpu tari, penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013, ada beberapa hal yang ditemukan dalam penelusuran ini. Rasa dasar batin yang dirasakan yakni rasa berada di pusat dan berada di tengah tengah dari area yang ditempati. Rasa ini menuntun pada rasa terpusat terhadap elemen bangunan dan perabotan yang dijadikan patokan untuk menari saat berada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Elemen-elemen yang dijadikan patokan untuk menuntun responden berada di posisi terpusat yakni *saka guru, saka pananggap,* lampu *kiai remeng,* dan lampu delapan cabang. Sedangkan mebel yang dijadikan sebagai patokan untuk menari yakni *dhampar* (kursi) raja, dan meja sajen. Elemen-elemen dan mebel tersebut menuntun responden pada dua rasa terpusat yakni *rasa terpusat di area saka guru*, dan *rasa terpusat di area saka pananggap*. Elemen-elemen di area *saka guru* berupa empat buah kolom utama (*saka guru*), dan lampu *kiai remeng*. Sedangkan elemen-elemen di area *saka pananggap* berupa dua buah *saka* (kolom) *pananggap* dan dua buah *saka guru*.

Rasa terpusat yang di dasarkan pada elemen-elemen bangunan dan mebel memiliki beragam tingkatan rasa. Tingkatan yang terendah dirasakan saat *anggara kasih*. Ini karena tidak adanya rasa batin karena lampu tidak dinyalakan. Meskipun lampu tidak dinyalakan penari masih dapat melihat elemen-elemen bangunan dan mebel tersebut. Rasa terpusat yang terbesar dirasakan saat penari berada di area *saka guru* karena penampilan fisik lampu *kiai remeng* dan *saka guru* ditutup dengan kain berwarna kuning sehingga membedakan penampilan dengan lampu delapan cabang dan *saka pananggap*. Oleh karena itu rasa terpusat di area *saka guru* lebih dikarenakan kain penutup warna kuning.

Selain menggunakan bantuan lampu dan saka (kolom), rasa terpusat juga hadir melalui orientasi arah hadap penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Saat *anggara kasih*, perabotan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang nampak hanya meja sajen. Perletakkan

meja sajen berada pada arah selatan dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dekat dengan bangunan Sasana Handrowino di mana gamelan diletakkan saat latihan Bedhaya Ketawang berlangsung. Dengan hanya mengandalkan keberadaan meja sajen maka orientasi terpusat ini belum dapat dirasakan.

Saat *ajar-ajaran dan kirab*, rasa terpusat yang dirasakan penari terbagi dua. Rasa terpusat pertama merupakan rasa terpusat karena posisi penari yang berada di tengah dari elemen-elemen yang dijadikan patokan untuk menari, dan rasa terpusat kedua merupakan rasa terpusat karena permainan pencahayaan.

Secara penampilan fisik rasa terpusat ini dirasakan karena semua lampu-lampu dan kolom-kolom di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, yang dijadikan patokan untuk menari, terlihat wujudnya. Ini karena adanya penerangan yang dinyalakan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan terlihatnya wujud lampu *kiai remeng* dengan *saka guru* karena kain berwarna kuning telah dibuka.

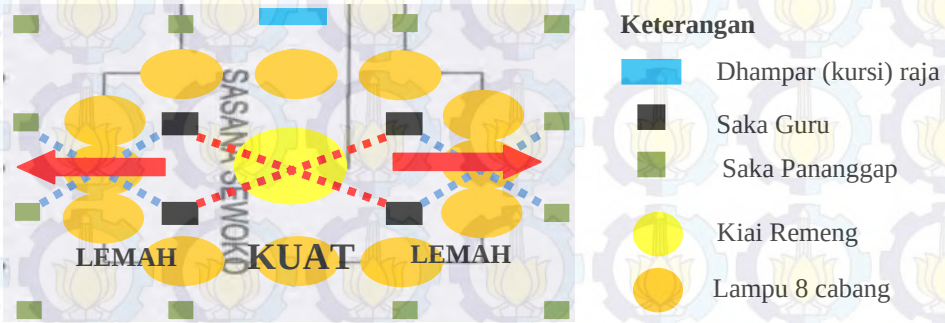
Penerangan yang dipancarkan saat *ajar-ajaran* dan *kirab* menumbuhkan rasa batin bagi para responden. Cahaya yang dipancarkan saat *ajar-ajaran* dan *kirab* memberikan kesan bahwa cahaya tersebut memberi Mpu tari dampak fokus terhadap tarian yang dilakukannya di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini terlihat bahwa cahaya tersebut berkumpul pada satu titik yang disebabkan adanya permainan suasana gelap dan terang yang mengakibatkan cahaya tersebut berkumpul menjadi satu. Rasa batin yang terkuat saat adanya fokus cahaya terjadi ketika responden berada di lampu *kiai remeng*. Ini karena jumlah lampu kecil yang terpasang di lampu *kiai remeng* lebih banyak bila dibandingkan dengan lampu kecil yang ada di lampu delapan cabang.

Rasa fokus cahaya yang dirasakan Mpu tari menunjukkan bahwa rasa tersebut sejalan dengan pemikiran Leland M. Roth bahwa adanya keterpusatan cahaya yang diakibatkan adanya kegelapan yang mengelilinginya merupakan suatu hal yang efektif untuk memfokuskan sesuatu. Ia menambahkan bahwa cahaya dapat memberikan elemen misteri dan kekaguman (Roth, 2007: hlm. 86).

Bagi Ih Tiao Chang, kegelapan dari cahaya memberikan penglihatan yang lebih dalam dari saat cahaya tersebut tidak memiliki kegelapan. Kegelapan dari cahaya inilah yang disebut sebagai jiwa (Ih Tiao Chang, 1956: hlm. 16). Adanya

jiwa dari cahaya menunjukkan adanya keterpusatan dari cahaya menekankan makna kesakralan yang dihasilkan dari cahaya tersebut (Stegers, 2008: hlm. 60). Sehingga rasa cahaya yang dihasilkan dari cahaya terang dan gelap pada kiai remeng saat *ajar-ajaran* dan *kirab* memberikan keadaan yang sakral. Hal tersebut sejalan dengan yang diungkapkan Geva (2012: hlm. 189) bahwa cahaya dan kegelapan memberikan pengalaman spiritual yang sakral.

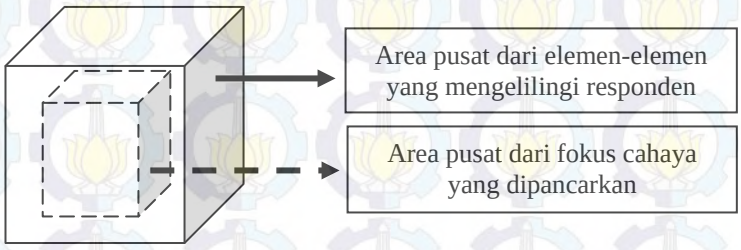
Berdasarkan pemaparan tersebut maka rasa terpusat yang dihasilkan dari fokus cahaya memiliki beragam tingkatan rasa. Rasa terpusat terkuat terjadi ketika responden merasakan fokus cahaya terkuat saat berada di lampu *kiai remeng*. Sedangkan saat berada di lampu delapan cabang, fokus cahaya tersebut tidak sekuat ketika responden berada di lampu *kiai remeng*. Ini karena lampu *kiai remeng* memiliki jumlah lampu *kiai remeng* lebih banyak dari lampu delapan cabang. Ini terlihat pada gambar 4.140.



Gambar 4.140:
Kekuatan rasa keterpusatan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Berdasarkan pengalaman batak, gulu, dan boncit yang merasakan fokus cahaya di lampu kiai remeng dan fokus cahaya di lampu delapan cabang bahwa rasa fokus cahaya terkuat saat berada di lampu *kiai remeng*. Semakin responden menjauh dari lampu *kiai remeng*, rasa terpusat semakin melemah.

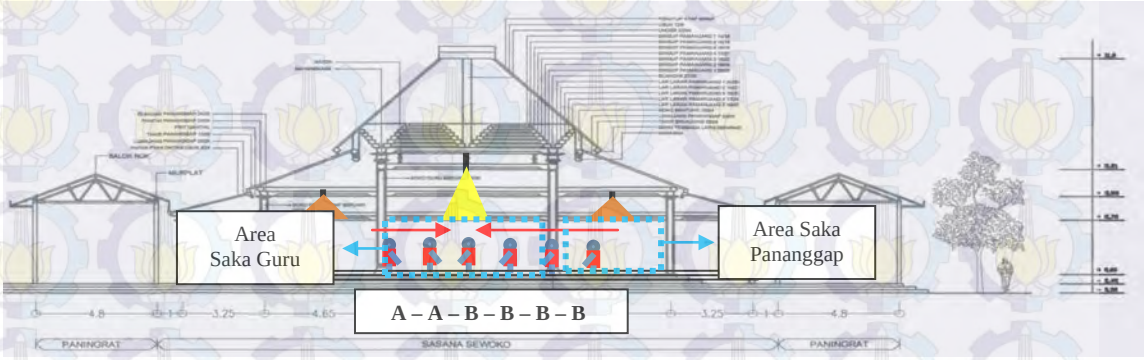
Adanya rasa terpusat karena fokus cahaya menciptakan adanya *pusat di pusat*. Pemahaman pusat yang pertama didasarkan pada penampilan fisik elemen-elemen yang menuntun responden pada rasa terpusat dari elemen-elemen yang mengelilinginya. Sedangkan pemahaman pusat kedua didasarkan pada terbentuknya fokus cahaya yang dihasilkan dari penerangan cahaya lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang.



Gambar 4.141:
Konsep *Pusat di Pusat* Pada tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana

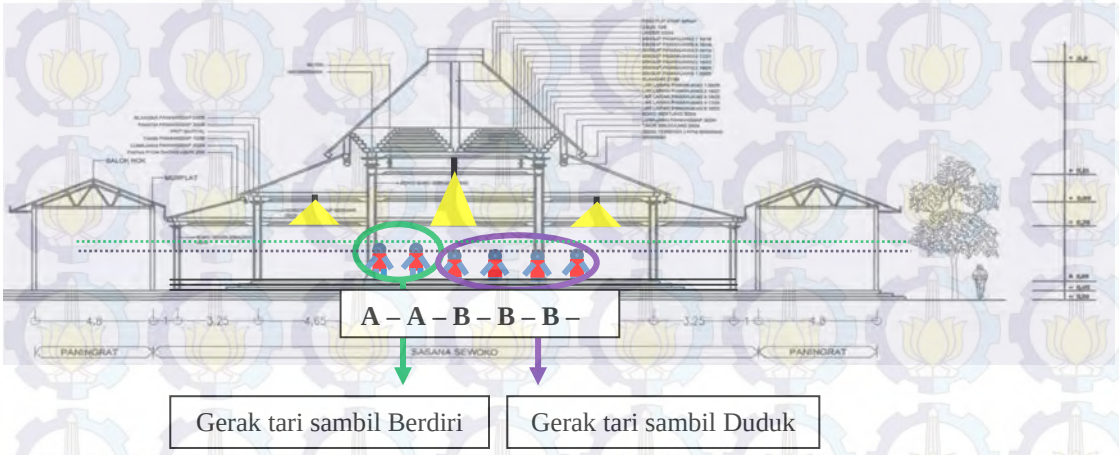
Konsep ini mengungkapkan bahwa pusat adalah penekanan yang disampaikan dari pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penekanan rasa terpusat juga terlihat dari komposisi tari Bedhaya Ketawang yang lebih dominan berada di area tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini terlihat melalui komposisi *montor mabur, metoni, batak moncol*, dan *telu-telu* yang hampir semua penarinya berada di area *saka guru* (area ini merupakan area yang berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka). Adanya dominasi ini menuntun pada konsep *pusat terpusat*.

Selain adanya keterpusatan komposisi tari yang dilakukan di area tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, keterpusatan ini juga terlihat dari gerak tari yang dilakukan penari saat berada dalam komposisi *metoni*. Ketika melakukan komposisi *metoni*, ada tiga gerakan dilakukan di titik pusat Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini terlihat pada gambar 4.142, gambar 4.143, dan gambar 4.144.



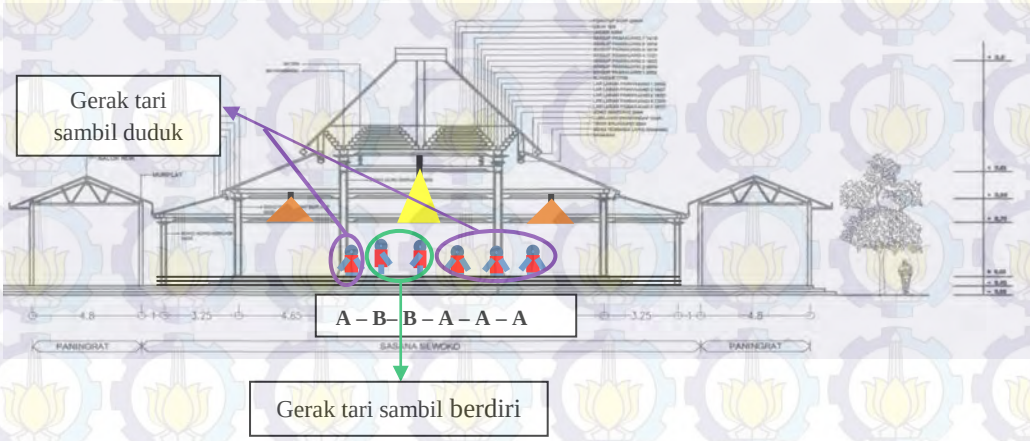
Gambar 4.142:
Dualitas pertama yang berada di titik tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Dualitas saat komposisi *metoni* merupakan pergerakan yang memiliki arah yang berlawanan antar satu penari dengan penari lainnya. Dualitas pertama menghasilkan dua kubu penari yang saling berhadapan. Kubu yang diketuai batak menghadap ke selatan, dan kubu yang diketuai endhel ajeg menghadap ke utara



Gambar 4.143:
Dualitas kedua yang berada di titik tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Dualitas kedua saat komposisi *metoni* terbentuk dengan adanya perbedaan gerak dari dua kubu. Kubu yang diketuai batak, gerak tari dilakukan sambil duduk (*jengkeng*) sedangkan kubu yang diketuai endhel ajeg melakukan gerak tari sambil berdiri.

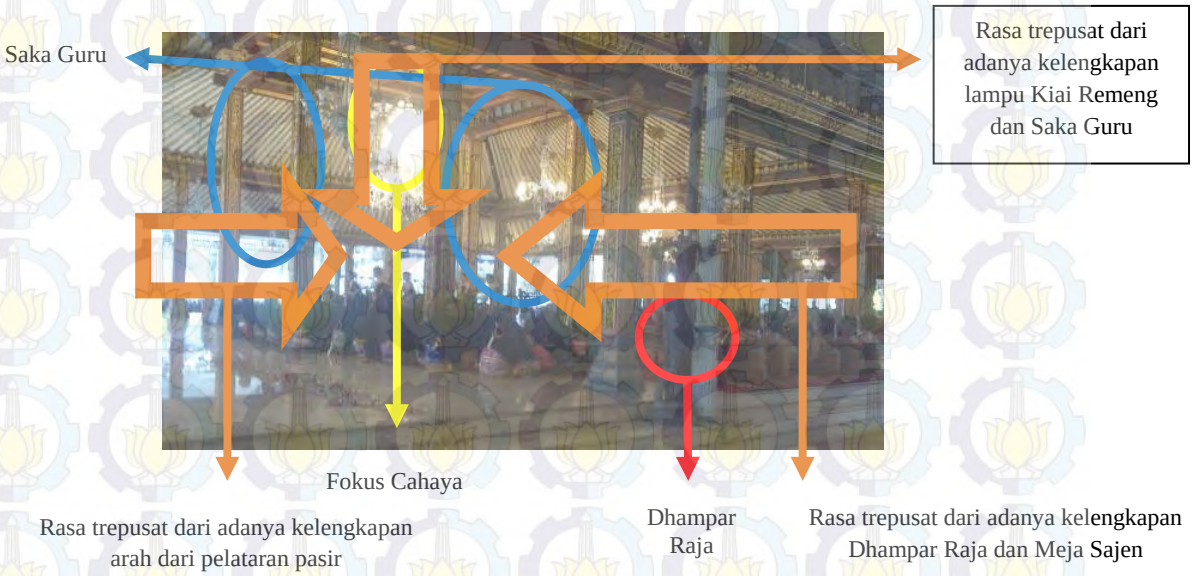


Gambar 4.144:
Dualitas ketiga yang berada di titik tengah Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Gerak dualitas terakhir saat komposisi *metoni* juga terbentuk dari dua gerak yang berbeda. Dualitas ini merupakan gerakan dimana batak dan endhel ajeg melakukan gerak tari sambil berdiri sedangkan penari lainnya melakukan gerak tari sambil duduk.

Berdasarkan tiga macam bentuk gerak dualitas yang terfokus di titik tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menandakan bahwa titik tengah berperan penting dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Selain itu pergerakan dualitas yang dititik beratkan di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menandakan bahwa pergerakan pergerakan ini menghasilkan konsep *pusat terpusat*.

Saat *anggara kasih, ajar-ajaran,* dan *kirab* tidak semua perabotan yang dijadikan patokan untuk menari itu ada. Perabotan yang tidak ada yakni *dhampar* (kursi) raja. Kursi ini hanya ada ketika raja datang melihat pentas tari Bedhaya Ketawang yakni saat *tingalan jumenengan dalem*. Berdasarkan kelengkapan elemen-elemen dan perabotan, rasa terpusat paling lengkap terjadi saat *tingalan jumenengan dalem* (lihat gambar 4.148). Namun sinar cahaya fokus tidak sefokus yang dirasakan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Berdasarkan pemaparan tersebut maka rasa *pusat terpusat* tertinggi terjadi saat *tingalan jumenengan* di mana kesemua elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) ada saat penari menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.



Gambar 4.145: Kelengkapan Rasa Terpusat Saat *Tingalan Jumenengan Dalem*

Berdasarkan pemaparan responden, untuk mencapai *rasa sejati* membutuhkan suatu proses yang bertahap. Melalui *rasa sejati* menuntun pada eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan penelusuran *rasa sejati,* penekanan hubungan interaksi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang membentuk konsep *pusat terpusat.* Konsep ini memiliki pemahaman pusat adalah titik pertemuan dari segala arah. Titik pertemuan ini mengungkapkan penari (*being*) berinteraksi dengan tempat pementasan (*the world*) di mana dirinya berada sehingga penari (*being*) melebur dalam (*in*) tempat pementasan (*the world*). Dengan mengetahui keberadaan dirinya terhadap tempat dirinya berada menandakan terjalinnya eksistensi *being-in-the-world* dalam hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Eksistensi ini tidak hanya mengekspresikan segi lahiriah semata namun juga mengekspresikan segi batiniahnya. Keterlibatan segi lahiriah digunakan untuk mengetahui batasan area lingkup pergerakan penari dan memberitahu pada responden untuk mengetahui bagaimana bersikap terhadap lingkungan sekitarnya. Sikap ini menuntun pada rasa batin terhadap lingkungan sekitarnya.

Dalam penelitian ini, hubungan penari dengan lingkungan sekitarnya merupakan hubungan penari dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, dan hubungan penari dengan lingkungan di luar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penelusuran hubungan penari dengan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terlihat melalui sikap penari yang mengetahui beberapa elemen dan mebel di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dijadikan patokan untuk menari.

Penelusuran hubungan penari dengan lingkungan di luar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terlihat melalui sikap penari yang melibatkan orientasi arah mata angin. Hal ini diketahui dengan mengetahui posisi raja berada pada arah barat, posisi meja sajen berada pada arah selatan, dan posisi pelataran pasir berada pada arah timur. Posisi arah mata angin tersebut menandakan bahwa adanya hubungan secara horisontal yang terjalin antara penari dengan lingkungan sekitarnya tersebut.

Keterlibatan *dhampar* raja dan meja sajen menandakan para responden menanggapi mebel tersebut tidak sebatas kehadiran fisik namun pada representasi kepercayaan keberadaan Raja dan Ratu Selatan dalam diri batin mereka. Ini menandakan mebel berinteraksi dengan rasa batiniah mereka. Ketika rasa batiniah ini bercampur dengan batasan elemen bangunan (rasa lahiriah), ini menandakan *pusat terpusat* berubah menjadi *pusat memusat*. Konsep ini hadir untuk menekankan keseluruhan elemen bangunan dan mebel memusat di satu titik yakni titik pusat bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Keberadaan konsep inilah memperkuat eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Saana Sewaka.

Dalam budaya Jawa, penelusuran *rasa sejati* para responden belum sempurna karena hubungan yang sempurna merupakan hubungan yang terjalin antara horisontal dan vertikal. Dalam budaya Jawa hubungan vertikal merupakan hubungan dengan manusia dengan Tuhan YME. Hubungan yang sempurna menuntun pada keutuhan eksistensi untuk mencapai kesempurnaan (*ngudi kasampurnan*). Dalam penelusuran *rasa sejati* belum terlihat adanya hubungan penari dengan Tuhan YME sehingga hubungan ini belum mengungkapkan eksistensi *ngudi kasampurnan* dalam hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang karena penelusuran *rasa sejati* masih sebatas hubungan secara horisontal yakni hubungan penari dengan lingkungan sekitarnya. Sehingga eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka hanya dirasakan hanya sebatas aspek Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan lingkungan sekitarnya.

4.5.4 *Rasa Sejatining Rasa* dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Dalam budaya Jawa, *rasa sejatining rasa* merupakan rasa batin yang merasakan hidup itu sendiri yang abadi (Sunardi dalam Timbul Haryono, 2009: hlm. 36). Dalam kenyataan, hidup itu tidak kekal sehingga secara lahiriah kehidupan tidak ada yang kekal. Pemahaman hidup abadi merupakan rasa yang merasakan intisari kehidupan yang dijalani sebagai hidup abadi. Ini menunjukkan pemahaman hidup abadi dalam *rasa sejatining rasa* merupakan hidup abadi secara rasa batiniah.

Pemahaman hidup abadi melibatkan kedekatan rasa dengan Tuhan YME. Ini di dasarkan pada eksistensi kehidupan dalam budaya Jawa yang dicapai dengan *ngudi kasampurnan*. Untuk mencapai kesempurnaan, masyarakat Jawa selalu berhubungan dengan lingkungannya, yaitu Tuhan dan Alam Semesta serta menyadari kesatuannya (Ciptoprawiro, 1986: hlm. 14-16). Sehingga ketika manusia merasakan hidup berhubungan dengan lingkungan sekitarnya maka langkah selanjutnya yakni merasakan hidup berhubungan dengan Tuhan YME. Saat manusia sudah merasakan hidup yang berhubungan dengan Tuhan YME maka saat itulah manusia manusia merasakan hidup abadi.

Berdasarkan pemaparan tersebut untuk menelusuri *rasa sejatining rasa* dalam penelitian ini dilakukan dengan menelusuri rasa yang menghubungkan responden dengan Tuhan YME. Penelusuran ini melibatkan *rasa sejatining rasa* yang dirasakan mpu tari, para penari Bedhaya Ketawang tahun 2012, dan para penari Bedhaya Ketawang tahun 2013.

4.5.4.1 *Rasa Sejatining Rasa* Berdasarkan Pengalaman Mpu Tari

Berdasarkan pemaparan para responden terhadap *rasa sejati* terungkap bahwa rasa batin yang mereka rasakan terjadi saat mereka berada di titik tengah lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang. Rasa batin yang terkuat dirasakan ketika responden berada di bawah lampu *kiai remeng*.

Rasa batin ini terjadi karena pancaran cahaya yang dirasakan para responden. Pancaran cahaya ini merupakan cahaya yang mengarah pada satu titik di mana titik cahaya tersebut dirasakan membentuk suatu cahaya fokus terarah pada diri responden ketika berada di bawah lampu kiai remeng. Fokus cahaya ini tidak hanya sekedar membentuk rasa terpusat namun juga menghasilkan rasa yang terhubung dengan Tuhan YME.

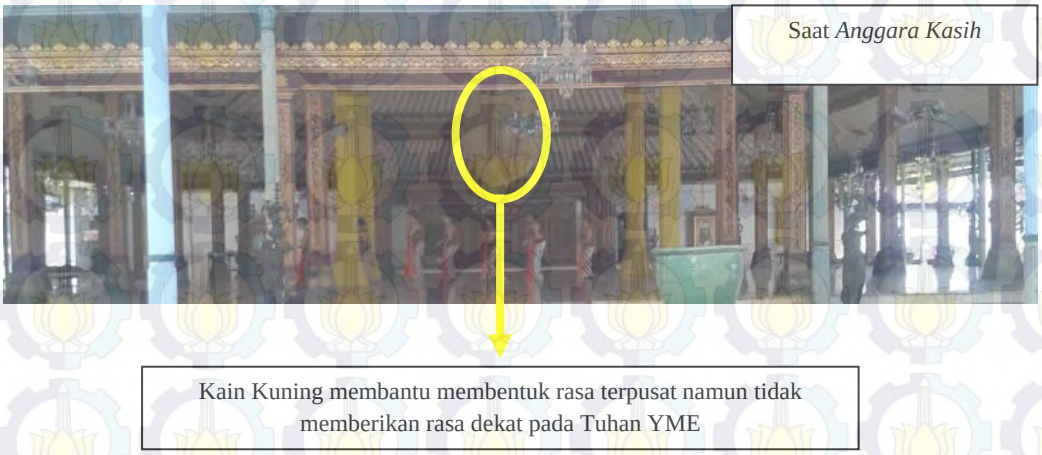
Bagi Mpu tari cahaya yang dirasakan terfokus pada dirinya membawa Mpu tari merasakan ada kekuatan yang sangat besar dibalik cahaya yang terfokus. Kekuatan yang sangat besar tersebut mengarah pada rasa yang menghubungkan Mpu tari dengan Tuhan YME. Rasa tersebut dirasakan secara vertikal (tegak lurus) dengan dirinya ketika fokus cahaya menuju pada dirinya.

Rasa ini menghasilkan beragam tingkatan rasa yang membantu Mpu tari merasakan kedekatan dirinya dengan Tuhan YME. Tingkatan rasa ini bergantung pada besaran pancaran cahaya fokus yang dipancarkan saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Saat *anggara kasih*, lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak dinyalakan namun para penari masih dapat menarikan tari Bedhaya Ketawang. Ini karena tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat siang hari sehingga pencahayaan mengandalkan sinar matahari yang menyinari bangunan tersebut.

Meskipun lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak dinyalakan, Mpu tari merasakan adanya rasa terpusat yang hadir ketika dirinya berada di bawah lampu *kiai remeng* saat *anggara kasih*. Rasa terpusat ini dikarenakan penampilan lampu *kiai remeng* berbeda dengan lampu-lampu lain yang ada di bangunan tersebut. Pada gambar 4.149 terlihat bahwa lampu *kiai remeng* dibungkus dengan kain berwarna kuning. Bagi Mpu tari, warna kuning tersebut memiliki keserupaan warna dengan cahaya lampu sehingga ketika Mpu tari berada di bawah kain kuning terkesan bahwa lampu kiai remeng hidup. Rasa hidup tersebut hanya menuntun pada rasa terpusat dari posisi dirinya ketika berada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Bagi Mpu tari, rasa terpusat tersebut tidak menghasilkan rasa yang mendekatkan Mpu tari dengan Tuhan YME. Bagi Mpu tari, rasa kedekatan tersebut diperoleh berdasarkan pancaran sinar lampu yang dipancarkan lampu yang terarah fokus pada dirinya. Fokus cahaya ini tidak dirasakan ketika Mpu tari berada di bawah lampu *kiai remeng* karena saat *anggara kasih* lampu *kiai remeng* tidak dinyalakan sehingga lampu *kiai remeng* tidak mengeluarkan pancaran cahaya yang dapat menuntun Mpu tari pada rasa kedekatan dengan Tuhan YME. Ini menandakan bahwa saat *anggara kasih* Mpu tari tidak merasakan adanya rasa kedekatan dirinya dengan Tuhan YME. Ini terlihat pada gambar 4.146.



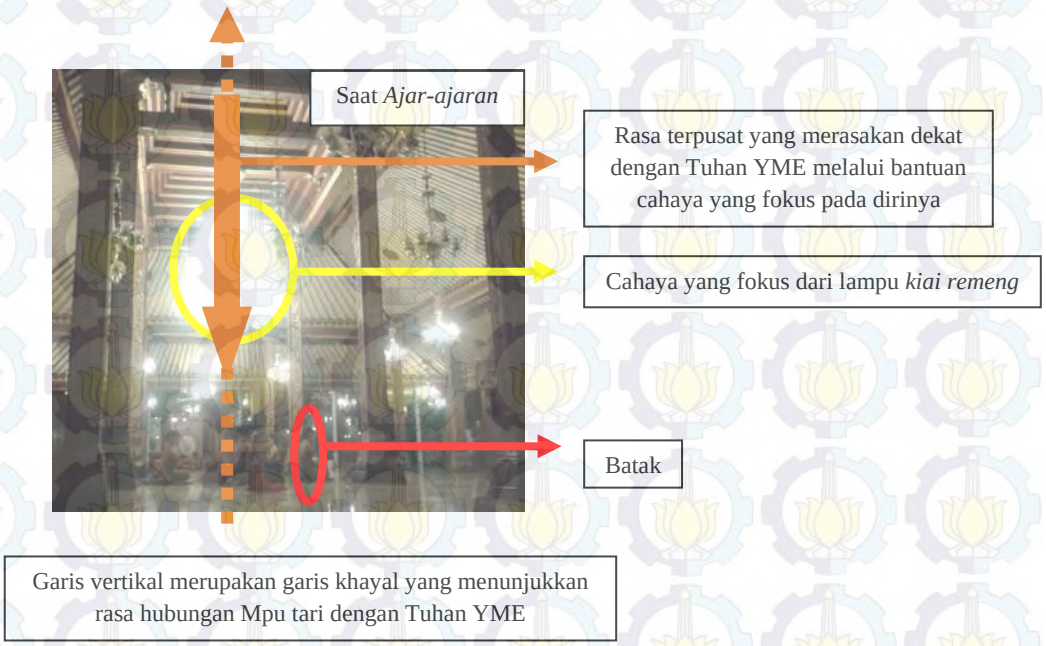
Gambar 4.146: Tidak adanya rasa dekat dengan Tuhan YME saat *anggara kasih*

Rasa kedekatan dengan Tuhan YME dirasakan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Rasa ini timbul karena adanya titik cahaya yang fokus tertuju pada dirinya. Fokus cahaya ini timbul dikarenakan adanya suasana gelap dan terang ketika Mpu tari menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *ajar-ajaran* dan *kirab*.

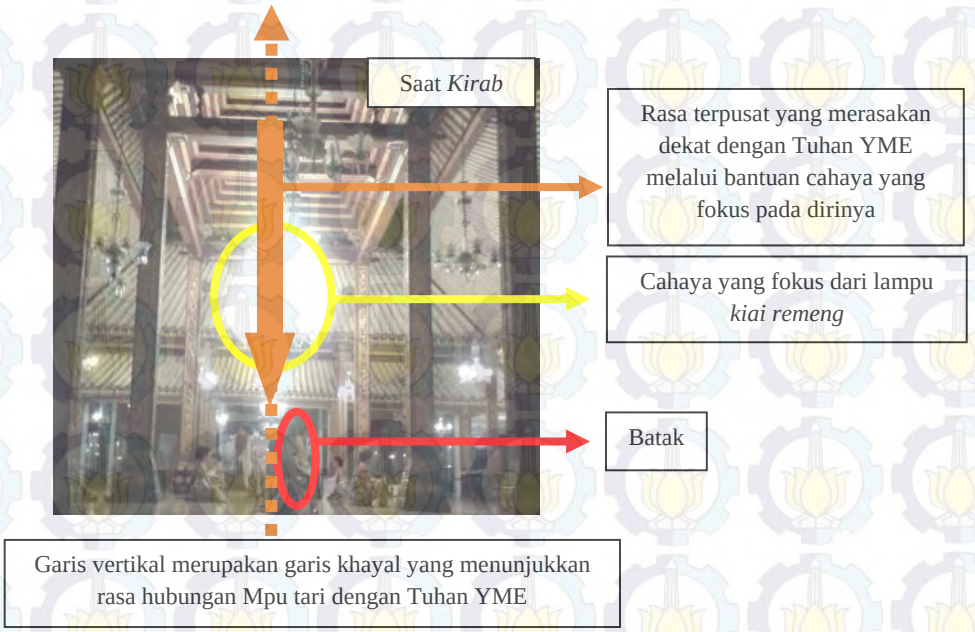
Suasana gelap menunjukkan bahwa pada saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan latihan tersebut dilakukan pada waktu malam hari sehingga tidak ada cahaya di luar bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka khususnya di bagian pelataran pasir. Agar latihan tari Bedhaya Ketawang dapat dilakukan dengan baik maka lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dinyalakan. Dengan adanya suasana gelap yang berasal dari pelataran pasir dan adanya cahaya yang dipancarkan dari lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka mengakibatkan adanya cahaya fokus yang dipancarkan dari lampu-lampu yang dinyalakan. Saat cahaya tersebut menjadi fokus, Mpu tari merasakan perubahan rasa terpusat menjadi rasa yang menghubungkan Mpu tari dengan lingkungan sekitarnya dan Tuhan YME.

Perubahan rasa yang dirasakan Mpu tari, khususnya rasa kedekatan dengan Tuhan YME menandakan efek pencahayaan tersebut mengarah pada hal spiritualitas. Bagi Mpu tari kehadiran spiritualitas dirasakan secara vertikal sebagai akibat berhubungan langsung dengan cahaya dari lampu *kiai remeng* yang berada secara vertikal di atas dirinya. Fenomena rasa spiritualitas

menandakan cahaya memberikan firasat spiritual dan suasana misterius (Geva, 2012: hlm. 190). Terlebih lagi karena suasana misterius ini timbul karena adanya cahaya dan gelap yang memberikan rasa meditasi (Geva, 2012: hlm. 194). Berdasarkan pemaparan tersebut, rasa spiritualitas pancaran lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, khususnya lampu *kiai remeng* membentuk konsep *pusat memusat*. Ini terlihat di gambar 4.147 dan gambar 4.148.



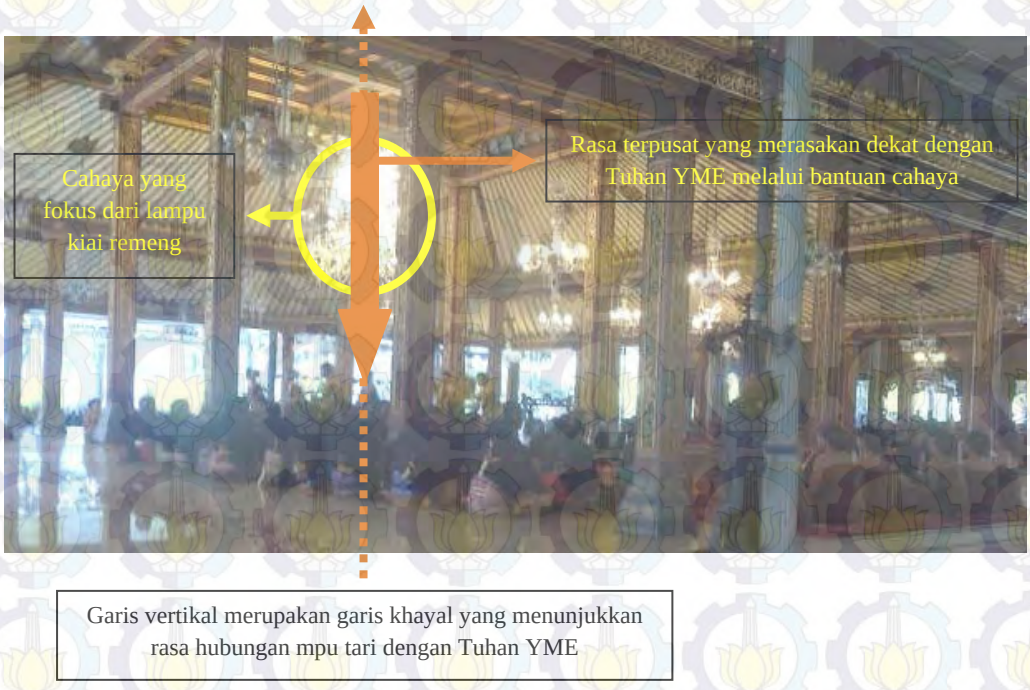
Gambar 4.147: Rasa dekat dengan Tuhan YME saat *ajar-ajaran*



Gambar 4.148: Rasa dekat dengan Tuhan YME saat *kirab*

Gambar 4.147 dan gambar 4.148 memperlihatkan bahwa saat *ajar-ajaran* dan *kirab*, lampu *kiai remeng* dinyalakan dan lampu tidak ditutup dengan kain kuning. Sehingga lampu *kiai remeng* mengeluarkan cahayanya. Lampu yang menyala tersebut membentuk fokus cahaya yang terpusat sehingga rasa tersebut menumbuhkan rasa yang sangat dekat dengan Tuhan YME. Berdasarkan hal ini maka hubungan kedekatan dengan Tuhan YME yang sangat besar dirasakan saat *ajar-ajaran* dan *kirab* saat berada di bawah lampu *kiai remeng*.

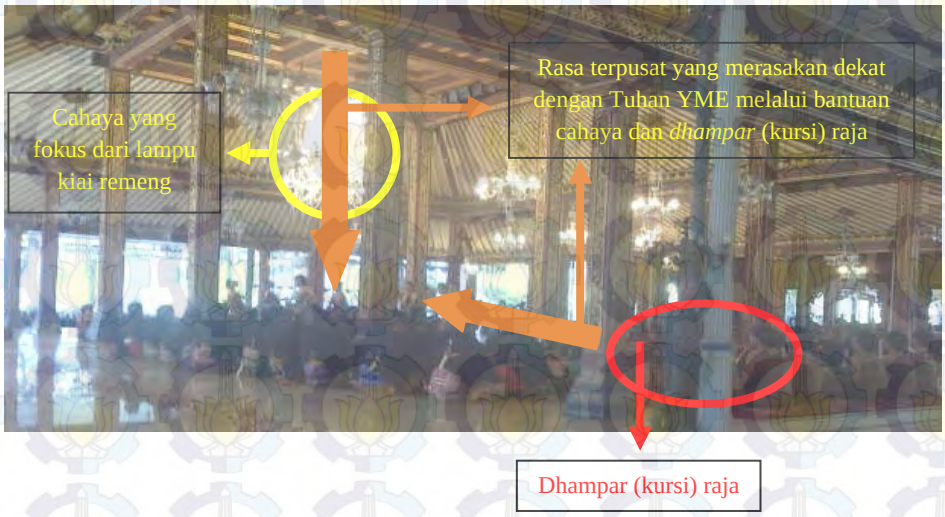
Saat *tingalan jumenengan*, tingkatan rasa spiritualitas ini berkurang. Hal ini dikarenakan cahaya di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berasal dari dua sumber yakni cahaya dari sinar matahari dan cahaya yang berasal dari lampu yang ada di bangunan tersebut. Adanya dua sumber cahaya yang menerangi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka mengakibatkan bangunan tersebut menjadi sangat terang sehingga cahaya lampu yang membentuk cahaya yang fokus pada lampu tidak sefokus saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Berdasarkan hal itu maka pencahayaan saat *tingalan ndalem jumenengan* mengurangi rasa kedekatan mpu tari dengan Tuhan YME. Ini terlihat pada gambar 4.149.



Gambar 4.149:
Cahaya lampu menimbulkan rasa dekat dengan Tuhan YME saat *tingalan jumenengan dalem*

Gambar 4.149 memperlihatkan bahwa saat *tingalan ndalem jumenengan*, lampu *kiai remeng* dinyalakan dan lampu tidak ditutup dengan kain kuning. Sehingga lampu *kiai remeng* mengeluarkan cahayanya. Lampu yang menyala tersebut tidak menghasilkan fokus cahaya yang sekuat dengan fokus cahaya saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Ini karena saat *tingalan ndalem jumenengan* memiliki cahaya yang sangat terang dari cahaya yang tampak saat tari Bedhaya Ketawang dilakukan. Cahaya yang sangat terang inilah mengurangi titik fokus cahaya yang terbentuk. Cahaya ini dihasilkan dari sinar matahari dan sinar lampu itu sendiri. Fokus cahaya tersebut menumbuhkan rasa dekat dengan Tuhan YME.

Selain melalui cahaya lampu, rasa kedekatan dengan Tuhan YME juga di rasakan melalui kehadiran *dhampar* raja yang dihadirkan saat *tingalan ndalem jumenengan*. Saat itu raja hadir sehingga *dhampar* (kursi) raja juga dihadirkan. Adanya kehadiran raja memberikan pengaruh yang besar karena mpu tari meyakini raja merupakan titisan Tuhan YME sehingga ketika dirinya menari dihadapan raja merasakan hadirnya kedekatan dirinya dengan Tuhan YME.



Gambar 4.150:
Rasa dekat dengan Tuhan YME saat *tingalan jumenengan dalem*

Berdasarkan pemaparan tersebut menunjukkan bahwa elemen-elemen dan perabotan yang ada di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menuntun Mpu tari pada kedekatan rasa dengan Tuhan YME. Ini menandakan bahwa rasa tersebut merupakan *rasa sejatining rasa*.

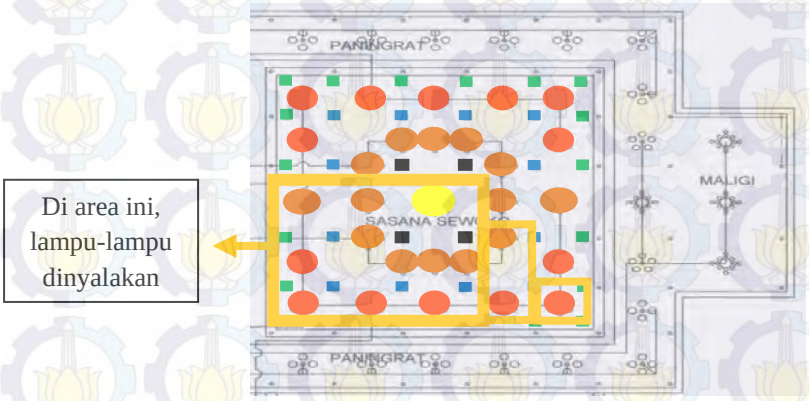
4.5.4.2 *Rasa Sejatining Rasa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2012

Rasa sejatining rasa tidak hanya dirasakan Mpu tari. Rasa ini juga dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Tidak semua penari mengungkapkan bahwa dirinya merasakan kedekatan rasa dengan Tuhan YME. Dari hasil penelusuran, para penari yang menari tiga kali dan lebih dari tiga kali mengutarakan adanya kedekatan rasa yang dirasakan antara dirinya dengan Tuhan YME. Kedekatan rasa ini timbul melalui pancaran cahaya yang ada pada lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang.

Kedekatan rasa pada Tuhan YME memiliki beragam tingkatan rasa. Tingkatan paling dasar dari rasa ini terjadi saat *anggara kasih*. Saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan saat latihan yang diadakan tiap selasa kliwon (disebut hari *anggara kasih*), para penari mengungkapkan bahwa lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak dinyalakan sehingga tidak ada keistimewaan yang berarti. Namun penampilan lampu *kiai remeng* berbeda dengan lampu-lampu lainnya yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (lihat gambar 4.130). Penampilan ini dikarenakan adanya kain berwarna kuning yang menutupi lampu kiai remeng. Dengan penampilan yang berbeda ini membantu menumbuhkan rasa terpusat bagi para penari. Terbentuknya rasa terpusat dikarenakan posisi lampu kiai remeng yang berada di tengah area saka guru sekaligus posisi ini juga berada di tengah bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Bagi para penari rasa terpusat yang timbul dari warna kain kuning yang digunakan untuk membungkus lampu kiai remeng tidak menuntun pada rasa kedekatan penari dengan Tuhan YME. Hal ini karena tidak adanya pancaran cahaya yang keluar dari lampu kiai remeng yang dapat menimbulkan rasa kedekatan penari dengan Tuhan YME. Ini menunjukkan bahwa saat *anggara kasih* tidak terciptanya rasa kedekatan penari dengan Tuhan YME.

Rasa kedekatan penari dengan Tuhan YME muncul saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Para penari mengutarakan bahwa rasa tersebut terjadi dikarenakan adanya cahaya fokus yang mengarah pada dirinya. Fokus cahaya ini merupakan pancaran cahaya yang berasal dari lampu kiai remeng dan lampu delapan cabang.

Para penari mengutarakan latihan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan saat *ajar-ajaran* dan *kirab* merupakan latihan tari yang diadakan pada malam hari. Karena itu lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dinyalakan sehingga para penari dapat menari namun tidak semua lampu di bangunan tersebut dinyalakan. Lampu yang dinyalakan yakni lampu kiai remeng, beberapa lampu 8 cabang, dan beberapa lampu enam cabang. Ini terlihat di gambar 4.151.



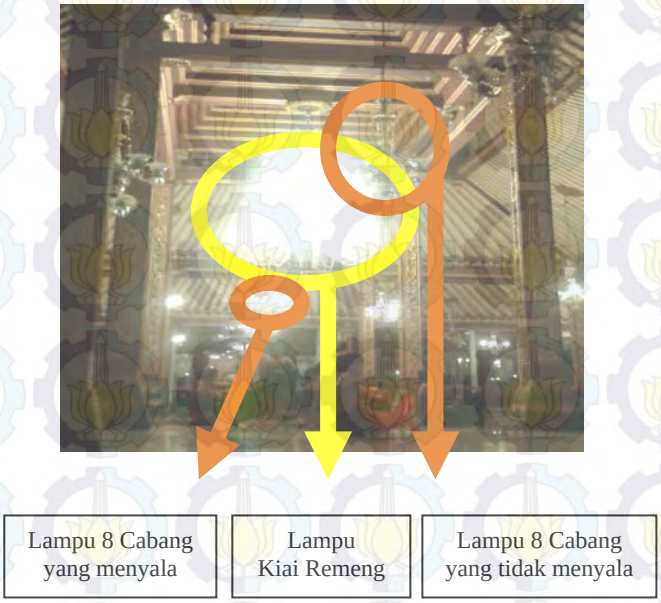
Gambar 4.151:
Lampu-lampu yang dinyalakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka
Saat *ajar-ajaran* dan *kirab*

Keterangan

Lampu Kiai Remeng Lampu 8 cabang Lampu 6 cabang

Berdasarkan gambar 4.151 terlihat bahwa hanya beberapa lampu yang dinyalakan. Lampu-lampu tersebut bersinar dan membentuk fokus cahaya pada satu titik. Fokus cahaya tersebut memberi rasa perlindungan bagi para penari sehingga melalui rasa perlindungan ini menuntun penari merasakan adanya hubungan dengan Tuhan YME. Rasa melindungi ini menunjukkan bahwa ada suatu kekuatan besar yang hadir untuk melindungi penari. Oleh penari kekuatan besar ini dipahami sebagai terbentuknya hubungan batin yang kuat terhadap arah vertikal yang terhubung langsung dengan arah datangnya cahaya fokus. Kekuatan batin secara vertikal dipahami sebagai bentuk komunikasi kedekatan penari dengan Tuhan YME.

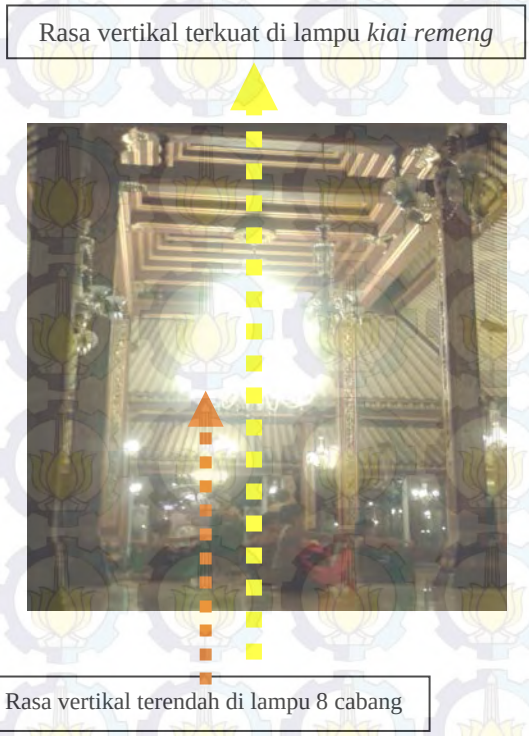
Fokus cahaya tersebut dipancarkan melalui lampu delapan cabang dan lampu kiai remeng. Para penari mengutarakan fokus cahaya yang menuntun rasa paling kuat menumbuhkan rasa kedekatan penari dengan Tuhan YME yakni ketika fokus cahaya tersebut berada di lampu kiai remeng. Ini dikarenakan besaran fokus cahaya yang berasal dari lampu kiai remeng lebih besar dari fokus cahaya yang berasal dari lampu 8 cabang. Ini terlihat pada gambar 4.152.



Gambar 4.152:
Bentuk pancaran cahaya lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

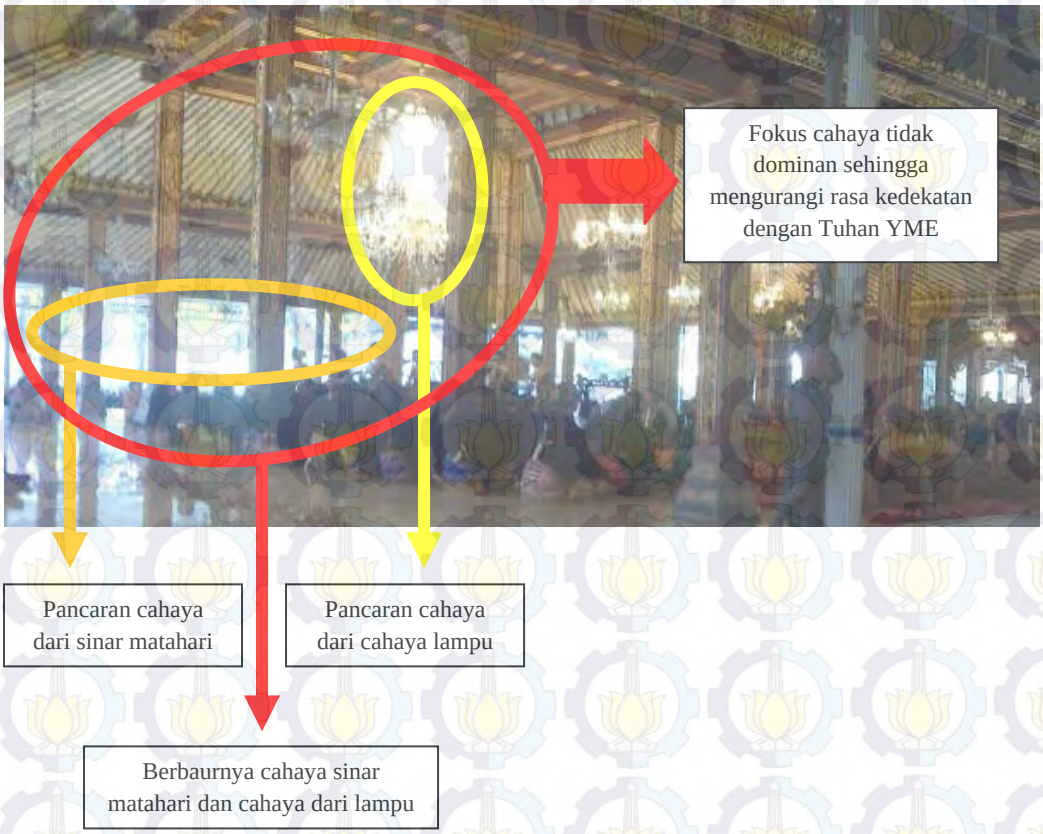
Berdasarkan gambar 4.152 terlihat bahwa saat melakukan latihan tari Bedhaya Ketawang saat malam hari (saat ajar-ajaran dan kirab), tidak semua lampu dinyalakan. Melalui gambar ini terlihat bahwa lampu kiai remeng dinyalakan namun lampu delapan cabang tidak semuanya dinyalakan. Dari gambar ini terlihat bahwa lampu kiai remeng menyala dengan terang yang ditunjang dengan banyaknya lampu kecil dipasang dan dinyalakan. Namun besaran cahaya yang menyala dari lampu delapan cabang tidak sebesar nyala lampu yang ada pada lampu kiai remeng (pada gambar 4.152 ditunjukkan sebagai lampu delapan cabang yang menyala). Ini karena jumlah lampu kecil yang ada di lampu delapan cabang hanya sebanyak delapan buah (terlihat pada gambar 4.152 ditunjukkan sebagai lampu delapan cabang yang tidak menyala) sedangkan lampu kecil di lampu *kiai remeng* memiliki jumlah lampu yang lebih banyak dari

lampu kecil di lampu delapan cabang. Adanya perbedaan jumlah lampu kecil yang menempel di lampu mempengaruhi rasa batin yang dihasilkan melalui pancaran cahaya lampu. Dengan memiliki jumlah lampu kecil yang lebih banyak menuntun para penari merasakan bahwa rasa batin terkuat berada di lampu kiai remeng. Di mana rasa batin ini menuntun pada rasa kedekatan dengan Tuhan YME. Semakin banyak cahaya fokus yang dihasilkan maka semakin memperkuat rasa kedekatan dengan Tuhan YME.



Gambar 4.153: Bentuk pancaran cahaya lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *ajar-ajaran* dan *kirab*

Namun rasa kedekatan dengan Tuhan YME saat *tingalan ndalem jumenengan* tidak sekuat dengan rasa yang ada saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Ini karena cahaya yang dipancarkan lampu-lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat *tingalan ndalem jumenengan* berbaur dengan cahaya yang berasal dari pancaran sinar matahari sehingga cahaya yang berbaur tersebut tidak sefokus pada pencahayaan yang terbentuk saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Berdasarkan penelusuran tersebut semakin berkurang fokus cahaya yang dirasakan penari maka mengalami kelonggaran rasa terhadap rasa kedekatan dengan Tuhan YME.



Gambar 4.154:
Bentuk pancaran cahaya lampu di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka

Namun rasa kedekatan dengan Tuhan YME ini tidak hanya dirasakan melalui pancaran cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang. Rasa ini juga dirasakan dengan adanya *dhampar* (kursi) raja dan meja sajen. *Dhampar* raja yang dikeluarkan untuk digunakan raja ketika melakukan kegiatan *tingalan ndalem jumenengan*. Penelusuran tanggapan para penari terhadap *dhamapar* (raja) seperti yang terpaparkan pada tabel 4.12.

Berdasarkan tabel 4.12 terlihat bahwa tanggapan para penari terhadap *dhampar* (kursi) raja dipahami bahwa rasa sakral. Bagi para penari rasa sakral ini dipahami sebagai kegiatan yang dihormati. Penghormatan *dhampar* raja dikarenakan orang yang berhak untuk berada di *dhampar* raja yakni raja. Ini menandakan bahwa melalui *dhampar* raja maka secara tidak langsung telah menyertakan Tuhan YME. Penyertaan ini dilakukan karena raja merupakan titisan Tuhan.

Meja sajen turut berperan untuk menumbuhkan *rasa sejatining rasa*. Ini karena meja sajen mereprestasikan Ratu Selatan di mana keberadaannya menumbuhkan rasa spiritualitas penari. Ini erat hubungannya dengan keyakinan dalam masyarakat di lingkungan keraton bahwa Ratu Selatan merupakan pelindung bagi keberadaan kerajaan Kasunanan Surakarta Hadiningrat.

Posisi *dhampar* raja dan meja sajen terkait dengan orientasi arah mebel di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Selain kedua mebel tersebut, arah hadap penari juga dikaitkan dengan arah terbit matahari di mana posisi ini diwakili melalui arah hadap penari ketika menghadap ke pelataran pasir yang berada di arah timur dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Penekanan arah ini dilakukan untuk menunjukkan bahwa arah ini merupakan arah awal kehidupan manusia.

Hal-hal tersebut merupakan hal-hal yang diperhatikan Mpu tari untuk mendapatkan rasa batiniah. Dalam budaya Jawa, rasa batiniah ini terhubung pada prinsip mikro kosmos dan makro kosmos yang ada dalam budaya Jawa. Bagi Mpu tari *rasa sejatining rasa* terbentuk bila elemen-elemen yang menghubungkan prinsip mikro kosmos dan makro kosmos menjadi satu kesatuan yang saling melengkapi yang dititik beratkan pada rasa Tuhan Yang Maha Esa.

4.5.4.3 *Rasa Sejatining Rasa* Berdasarkan Pengalaman Penari Bedhaya Ketawang Tahun 2013

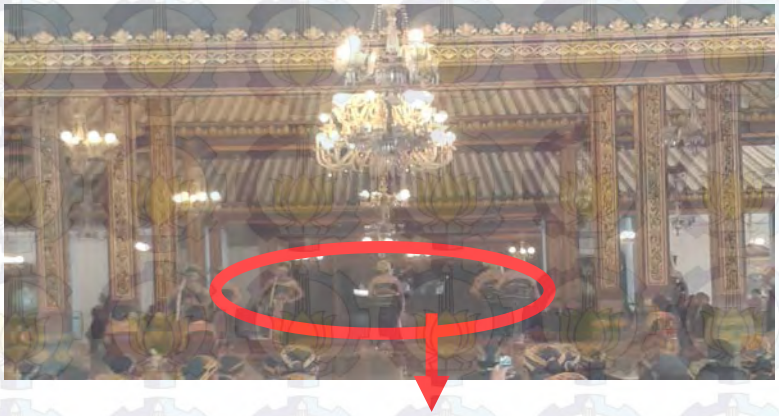
Rasa sejatining rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2013 memiliki rasa batin yang sama dengan rasa batin yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang tahun 2012. Rasa batin tersebut merupakan rasa terpusat yang menuntun penari pada rasa kedekatan dengan Tuhan YME.

Rasa sejatining rasa terjadi melalui pancaran cahaya yang dipancarkan lampu *kiai remeng* dan lampu delapan cabang. Pancaran cahaya tersebut menghasilkan beragam tingkatan rasa kedekatan dengan Tuhan YME yang di dasarkan pada waktu pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang yakni saat *anggara kasih, ajar-ajaran, kirab,* dan *tingalan ndalem jumenengan*.

Rasa sejatining rasa juga terjadi melalui *dhampar* (kursi) raja. Rasa ini timbul hanya pada saat tingalan ndalem jumenengan karena hanya pada saat inilah *dhampar* (kursi) raja dikeluarkan bila raja hadir menyaksikan acara peringatan penobatan raja di mana salah satu kegiatannya yakni mementaskan tari Bedhaya Ketawang. Bagi para penari, dengan berpatokan pada *dhampar* raja membantu mereka fokus pada penghayatan tari Bedhaya Ketawang yang sedang mereka tarikan. Ini karena para penari menghormati raja di mana mereka meyakini bahwa raja adalah titisan Tuhan sehingga kehadirannya saat tari Bedhaya Ketawang ditarikan saat *tingalan jumenengan dalem* mengkuatkan rasa kesakralan batin yang dirasakannya yang menuntun penari pada rasa kedekatan dengan Tuhan YME.

Namun rasa kedekatan dengan Tuhan YME yang dirasakan saat tingalan ndalem jumenengan yang diadakan tanggal 4 Juni 2013 berbeda dengan yang penari rasakan saat tingalan ndalem jumenengan diadakan tanggal 15 Juni 2012. Ini karena saat tingalan ndalem jumeneng tahun 2012 raja datang menyaksikan tari Bedhaya Ketawang sedangkan saat tingalan ndalem jumenengan tahun 2013 raja tidak datang menyaksikan tari Bedhaya Ketawang. Perbedaan ini terlihat pada gambar 4.155.

Kehadiran raja di pementasan
Bedhaya Ketawang tahun 2012



Tidak adanya kehadiran raja di pementasan Bedhaya Ketawang
Saat *tingalan jumenengan dalem* tahun 2013

Gambar 4.155:
Perbedaan suasana pementasan tari Bedhaya Ketaang saat *tingalan jumenengan dalem*

Perbedaan suasana pementasan ini ditanggapi berbeda oleh penari. Bagi mereka suasana kesakralan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terasa ketika raja datang menghadiri pementasan tari Bedhaya Ketawang namun ketika raja tidak datang suasana kesakralan di bangunan tersebut tidak tercapai. Ini terlihat pada tabel 4.17 dan tabel 4.20 yang mengutarakan tanggapan penari terhadap kehadiran *dhampar* raja saat tari Bedhaya Ketawang dipentaskan pada waktu *tingalan jumenengan dalem*.

Rasa sejatining rasa juga terbentuk karena adanya meja sajen dan orientasi penari ke arah pelataran pasir timur. Meja sajen merupakan representasi Ratu Selatan dan pelataran pasir timur melambangkan arah terbitnya matahari. Kedua elemen tersebut menumbuhkan rasa spiritualitas para penari secara horisontal di mana rasa ini menuntun para penari pada rasa spiritualitas secara vertikal yang mengarah pada Tuhan Yang Maha Esa. Rasa spiritualitas secara horisontal menuntun penari pada rasa *sangkan paraning dumadi*, dan rasa spiritualitas secara vertikal menuntun penari pada rasa *manunggaling kawula gusti*. Pertemuan rasa horizontal dan rasa vertikal terletak pada satu titik sehingga pertemuan tersebut menuntun lahirnya konsep *pusat memusat* yang mengeksplorasi rasa batiniah penari. Bagi penari, ketika mereka merasakan dua rasa ini maka di titik itulah mereka merasakan *ngudi kasampurnan* di mana rasa inilah yang dipahami sebagai *rasa sejatining rasa*.

4.5.4.4 Kesimpulan *Rasa Sejati*ning *Rasa* Para Responden dalam Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan pemaparan responden diketahui *rasa sejatining rasa* merupakan rasa yang erat hubungannya dengan hubungan kedekatan rasa responden dengan Tuhan YME. Hubungan tersebut terjalin saat penari berada di titik pusat dari suatu area dan diterangi oleh cahaya yang terfokus pada dirinya.

Secara rasa batin, *rasa sejatining rasa* terkuat terjadi saat penari berada di bawah lampu *kiai remeng* saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Ini karena titik fokus cahaya yang paling terang dan memberi dampak kuat menghubungkan kedekatan rasa penari dengan Tuhan YME melalui fokus cahaya yang terang tersebut.

Secara kelengkapan elemen-elemen dan perabotan yang dijadikan patokan saat menari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, *rasa sejatining rasa* terkuat dirasakan saat penari berada di bawah lampu *kiai remeng* saat *tingalan ndalem jumenengan*. Ini karena saat *tingalan ndalem jumenengan* semua elemen dan perabotan yang dijadikan patokan (*saka guru, saka pananggap,* lampu *kiai remeng*, lampu delapan cabang, meja sajen, dan *dhampar* raja) ada.

Berdasarkan pemaparan tersebut terungkap bahwa *rasa sejatining rasa* tercapai saat penari berada di bawah lampu *kiai remeng*. Pemaparan tersebut menunjukkan lampu *kiai remeng* terletak di pusat bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan didukung oleh banyaknya jumlah lampu kecil yang terpasang di lampu *kiai remeng* makin memperkuat peran pusat bagi bangunan tersebut. Peran pusat ini makin diperkuat juga oleh bentuk fisik bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka di mana bentuk atap di area pusat bangunan ini menjulang tinggi ke atas. Dengan adanya penekanan pusat dan bentuk fisik bangunan yang menjulang tinggi di bagian tengah bangunan menunjukkan bahwa bangunan ini menyampaikan pesan bahwa hubungan pengguna bangunan dengan bangunan tidak hanya sekedar mengurusi kebutuhan fisik penggunanya namun juga mengurusi kebutuhan spiritualitas yang terjalin dari hubungan pengguna bangunan dengan bangunan yang digunakannya.

Dalam penelitian ini ditemukan hubungan spiritualitas berada di titik pusat bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hubungan spiritualitas ini terbentuk dengan adanya penekanan kegiatan yang terfokuskan di titik pusat bangunan serta secara penampilan visual titik pusat bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menjulang tinggi ke atas yang secara kasat mata menandakan kedekatan hubungan dengan Tuhan YME dirasakan secara vertikal ke atas.

Keterpusatan vertikal di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menunjukkan bahwa dalam budaya Jawa keterpusatan vertikal ini dipahami sebagai sumbu vertikal. Galih Widjil Pangarsa mengungkapkan bahwa sumbu Vertikal dipandang atau dimaknai sebagai sumbu yang menghubung-arahkan, mengorientasikan, mengantar individu-masyarakat kepada "yang bernilai sakral dan berkedudukan tinggi, patut dipertuhan-muliakan, dipuja-hormati, ditaat-ikuti, diprioritaskan kepentingannya, yang di atas" (Pangarsa, 2006: hlm. 65). Ini menunjukkan bahwa pada bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka terjalin hubungan antara manusia, bangunan, dengan Tuhan. Bangunan ini mengaplikasikan eksistensi dalam budaya Jawa yakni manusia dalam hubungan.

Selain menunjukkan orientasi pada hal yang memiliki kedudukan tinggi, keterpusatan yang terbentuk menghasilkan adanya keseimbangan. Penerapan adanya keseimbangan didasarkan kenyataan pada budaya Jawa bahwa adanya rasa titik pusat menunjukkan bahwa masyarakat Jawa selalu menjaga keseimbangan ruang kosmos dalam hubungan vertikal dan horizontal yang tidak terpisahkan antara dirinya (mikrokosmos) dengan alam semesta (makrokosmos) (Setyani, 2011: hlm. 20).

Eliade mengutarakan bahwa adanya komunikasi Ilahi apabila manusia tinggal di titik pusat (Eliade, 1959: hlm. 172). Ini menunjukkan bahwa bila berada di pusat, manusia lebih mudah untuk dapat merasakan kehadiran Ilahi. Perwujudan komunikasi ini hadir secara vertikal (Eliade, 1959: hlm. 129). Dalam rasa sentralitas yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka-Bedhaya Ketawang menunjukkan bahwa dari hubungan tersebut adanya titik di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang menandakan adanya hubungan manusia dengan Ilahi. Ini menandakan bahwa

masyarakat Jawa menyadari kehidupan dirinya berada di bawah suatu kekuasaan dan kekuasaan itu mempunyai kekuatan yang lebih besar daripada dirinya sendiri (Ronald, 2012: hlm. 6).

Pemaparan kesakralan saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka karena responden memiliki pengalaman spiritual terhadap nilai eksistensi dari ruang sakral (Elliade, 1959, hlm: 22). Adanya pemahaman bahwa area raja merupakan area yang sakral dikarenakan area raja tidak bisa dimasuki dan digunakan oleh sembarang orang. Penari Bedhaya Ketawang ketika menggunakan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka para penari melakukan gerakan tariannya dengan berdiri hal ini dikarenakan gerak tari yang dilakukan yakni dengan berdiri. Namun bagi kerabat laki-laki dan ampil pembawa pusaka raja harus duduk dan mereka tidak boleh duduk di bangku. Hanya raja sajalah yang diperbolehkan duduk di kursinya (*dhampar*). Adanya perbedaan cara duduk antara raja dan kerabat raja menunjukkan bahwa raja harus memiliki sesuatu kekhasan sehingga keberadaannya sangat dihormati.

Adanya cara yang berbeda ini menunjukkan keberadaan raja di bangunan tersebut merupakan sesuatu yang dihormati dimana ketika hendak berinteraksi dengan raja maka terlebih dahulu harus mohon izin. Hal ini menunjukkan bahwa untuk seseorang yang hendak memasuki wilayah raja, ia harus minta izin terlebih dahulu sehingga sikap seperti ini menunjukkan bahwa area raja merupakan area yang privat dan tidak boleh diganggu oleh siapapun. Dengan adanya zona privat ini maka bagi para penari Bedhaya Ketawang tidak boleh sembarangan memasuki area raja. Sehingga ketika penari berusaha untuk memasuki area tersebut maka penari berusaha untuk masuk ke wilayah raja. Untuk dapat masuk ke wilayah raja, penari harus terlebih dahulu minta izin kepada raja. Ini menandakan bahwa raja merupakan persimbolan dari Kraton Kasunanan Surakarta sehingga kedudukan raja lebih tinggi daripada penari, kerabat pria dari raja, dan ampil pusaka. Kedudukan lebih tinggi merupakan kedudukan dimana kedudukan tersebut disakralkan. Kesakralan ini tidak bisa dipungkiri bahwa dalam budaya Jawa, raja merupakan titisan Tuhan sehingga keistimewaan tersebut juga harus terlihat dalam ruang gerak raja.

Berdasarkan pemaparan yang diutarakan menunjukkan kedekatan rasa dengan Tuhan YME dicapai dengan cara vertikal ke atas ini karena vertikalitas menimbulkan rasa transenden yang menuntun pada rasa adanya kekuatan Yang Maha Kuasa (Eliade, 1959: hlm. 129). Namun kedekatan rasa dengan Tuhan YME juga dapat diperoleh secara horizontal melalui posisi keistimewaan raja.

Penelitian ini mengungkapkan bahwa kedekatan rasa dengan Tuhan YME dalam hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dicapai secara vertikal dan horizontal. Di mana jalinan tersebut menandakan terjalinnya manusia dalam hubungan dengan lingkungan sekitarnya, manusia dalam hubungan dengan alam semesta, dan manusia dalam hubungan dengan Tuhan YME. Ini menandakan bahwa bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka mencapai kesempurnaan (*ngudi kasampurnan*). Pencapaian ini terjadi secara fisik dan secara non fisik (spiritualitas). Berdasarkan temuan ini maka eksistensi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tercapai dalam pemahaman *being-in-the-world* dan dalam pemahaman *ngudi kasampurnan*.

Hal ini tercapai melalui kekhasan bentuk bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang terletak di tengah bangunan. Pertama secara bentuk atap, area tengah atap dibuat menjulang tinggi ke atas. Ini menyampaikan pesan bahwa bentuk atap tersebut berkomunikasi secara vertikalitas. Bentuk kedua yakni penekanan khas terjadi pada denah bangunan terletak pada area saka guru. Area ini memiliki bentuk ukuran yang paling besar di antara area lain yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Selain itu, ukuran saka guru ini juga memiliki ukuran yang lebih besar bila dibandingkan dengan ukuran saka pananggap dan saka rawa. Dan tak ketinggalan ukiran saka guru memiliki bentuk yang lebih kompleks bila dibandingkan dengan ukiran yang ada pada saka pananggap dan saka rawa. Ini menandakan keistimewaan tersebut berada di titik tengah dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dari titik tengah inilah menuntun penari merasakan adanya rasa kedekatan dirinya dengan Tuhan YME yang menuntun mereka merasakan *rasa sejatining rasa*.

4.6 Kesimpulan Penelusuran Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Penelusuran hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan berdasarkan empat rasa yang ada dalam budaya Jawa yakni *rasa pangrasa*, *rasa rumangsa*, *rasa sejati*, dan *rasa sejatining rasa*. Penelusuran ini dilakukan dengan melakukan tanggapan pengalaman para responden (Mpu Tari dan pengalaman penari Bedhaya Ketawang tahun 2012 dan tahun 2013). Berdasarkan hasil tanggapan pengalaman responden diketahui bahwa tiap rasa yang dirasakan para responden menghasilkan temuan-temuan yang terjalin dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Penelusuran *rasa pangrasa* menunjukkan bahwa penelusuran ini menghasilkan konsep *pusat di pusat*. Konsep ini terbentuk didasarkan batasan fisik bangunan yang dirasakan para responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Konsep *pusat di pusat* ini ada dua yakni *pusat di pusat di area saka guru* dan *pusat di pusat di area saka pananggap*. Namun pada dasarnya kedua konsep tersebut memiliki keseragaman yang sama. Keseragaman tersebut terlihat dari bentukan konsep pusat pertama dan konsep pusat kedua. Konsep pusat yang pertama terbentuk atas dasar empat buah saka (kolom) yang mengelilingi responden dan konsep pusat yang kedua terbentuk atas lampu yang berada di atasnya. Berdasarkan konsep tersebut maka konsep *pusat di pusat di area saka guru* dihasilkan dari konsep pusat pertama terbentuk dari empat buah saka guru (kolom utama) dan konsep pusat kedua terbentuk dari lampu kiai remeng. Sedangkan konsep *pusat di pusat di area saka pananggap* dihasilkan dari konsep pusat pertama terbentuk dari dua buah saka guru, dan dua buah saka pananggap serta lampu delapan cabang. Berdasarakan penjabaran ini maka konsep pusat di pusat lebih kepada rasa yang dirasakan dari elemen-elemen fisik bangunan yang mengelilingi responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Konsep *pusat di pusat* juga terlihat saat penelusuran *rasa rumangsa*. Namun konsep ini dipertegas dengan sikap yang dilakukan responden untuk menanggapi dua konsep pusat di pusat. Sikap tersebut menghasilkan konsep *pusat terpusat*. Konsep ini terbentuk melalui rasa terpusat terkuat yang dirasakan responden ketika berada di area *saka guru* sehingga konsep pusat di pusat di area tersebut dipahami sebagai konsep *pusat terpusat*. Ini karena responden merasakan di bawah lampu kiai remenglah pusat terpusat itu terbentuk.

Selain konsep pusat di pusat, konsep pusat terpusat, terbentuk pula konsep konsep *pusat memusat*. Saat penelusuran *rasa sejati* terlihat saat *tingalan jumenengan ndalem* raja menghasilkan konsep *pusat memusat*. Konsep ini terbentuk saat seluruh elemen bangunan dan elemen pelengkap (mebel) hadir membentuk rasa pusat memusat yang dirasakan responden. Konsep ini tidak bersifat fisik (lahiriah) dan bersifat batiniah yang dirasakan responden. Konsep ini menuntun responden menuju rasa *sangkan paraning dumadi*.

Untuk melengkapi eksistensi dalam budaya Jawa, penekanan rasa batiniah *manunggaling kawula gusti* hanya dirasakan oleh beberapa responden saja. Rasa tersebut hadir melalui permainan cahaya yang menuntun mereka pada rasa berserah diri pada Tuhan Yang Maha Esa. Rasa terkuat dirasakan saat ajar-ajaran dan kirab di mana rasa tersebut hadir ketika adanya permainan cahaya yang terbentuk antara terang lampu yang berasal dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan cahaya gelap yang berasal dari luar bangunan (alam). Cahaya gelap ini terbentuk saat tari Bedhaya Ketawang dilakukan saat malam hari di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Berdasarkan penjabaran tersebut ada beberapa konsep yang terbentuk yakni *pusat di pusat*, *pusat terpusat*, dan *pusat memusat*. Kesemua konsep ini titik beratnya di area *saka guru* yang berada di bawah lampu *kiai remeng*. Konsep tersebut menghasilkan *ruang sakral* yang berada *di area saka guru dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka*. Ruang sakral ini terbentuk bukan karena dirancang sebagai ruangan khusus yang menyatakan bahwa ruang tersebut sakral namun ruang sakral tersebut terbentuk melalui interaksi yang terjalin dari hubungan pengguna bangunan dengan bangunan yang digunakannnya.

Halaman ini sengaja dikosongkan

BAB 5
DISKUSI

Bab diskusi ini merupakan bagian pembahasan yang menghubungkan hasil temuan penelitian dengan teori maupun pemikiran yang diungkapkan pada bab latar belakang dan bab kajian pustaka. Bab ini bertujuan untuk memperkuat hasil temuan sehingga ditemukan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

5.1 Kehidupan Pada Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Pada bab latar belakang telah diungkapkan bahwa bangunan tidak hanya dipahami sebagai perwujudan fisik dari suatu tempat yang melindungi manusia. Layaknya manusia, bangunan juga memiliki kehidupan. Kehidupan pada bangunan merupakan hubungan yang terjalin dari bangunan dengan pengguna bangunan (Ballantyne, 2002: hlm. 15). Pemahaman ini menunjukkan bangunan menampakkan bentuk kehidupannya melalui penelusuran komunikasi antara bangunan dan pengguna bangunan.

Pembacaan komunikasi dilakukan melalui tanggapan yang diungkapkan pengguna bangunan terhadap bangunan yang digunakannya. Untuk menelusuri kehidupan bangunan perlu diketahui bahwa pada dasarnya hidup itu merupakan peleburan jasmani dan batin (Mangunwijaya, 1986: hlm. 11). Oleh karena itu dalam menelusuri kehidupan bangunan dilakukan dengan melibatkan aspek lahiriah dan batiniah yang terjalin dalam hubungan bangunan dengan pengguna bangunan. Untuk dapat membaca kehidupan bangunan dilakukan melalui penelusuran tanggapan pengguna bangunan terhadap aspek jasmani (lahiriah) dan batiniah yang dirasakannya ketika dirinya berada di bangunan yang digunakannya.

Berdasarkan penjabaran tersebut, untuk menemukan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui kajian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dilakukan melalui penelusuran tanggapan penari Bedhaya Ketawang secara lahiriah dan batiniah terhadap bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang digunakan sebagai tempat bagi mereka untuk menarikan tari Bedhaya Ketawang.

Kehidupan bangunan dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang ditelusuri melakukan pergerakan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Pergerakan tersebut tentulah bukan sekedar gerak asal namun merupakan gerak yang memiliki ide dari gerakan tersebut. Hal ini didasari dari pemikiran Tschumi (1994: hlm. 149) yang mengutarakan kehidupan pada bangunan ditelusuri melalui gerak yang dilakukan di bangunan di mana gerak tersebut menunjukkan ide dari gerak yang dilakukan.

Penelusuran awal kehidupan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang ditelusuri melalui waktu pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Kegiatan tari Bedhaya Ketawang dilakukan pada empat waktu yakni hari *anggara kasih*, *ajar-ajaran*, *kirab,* dan *tingalan jumenengan dalem.*

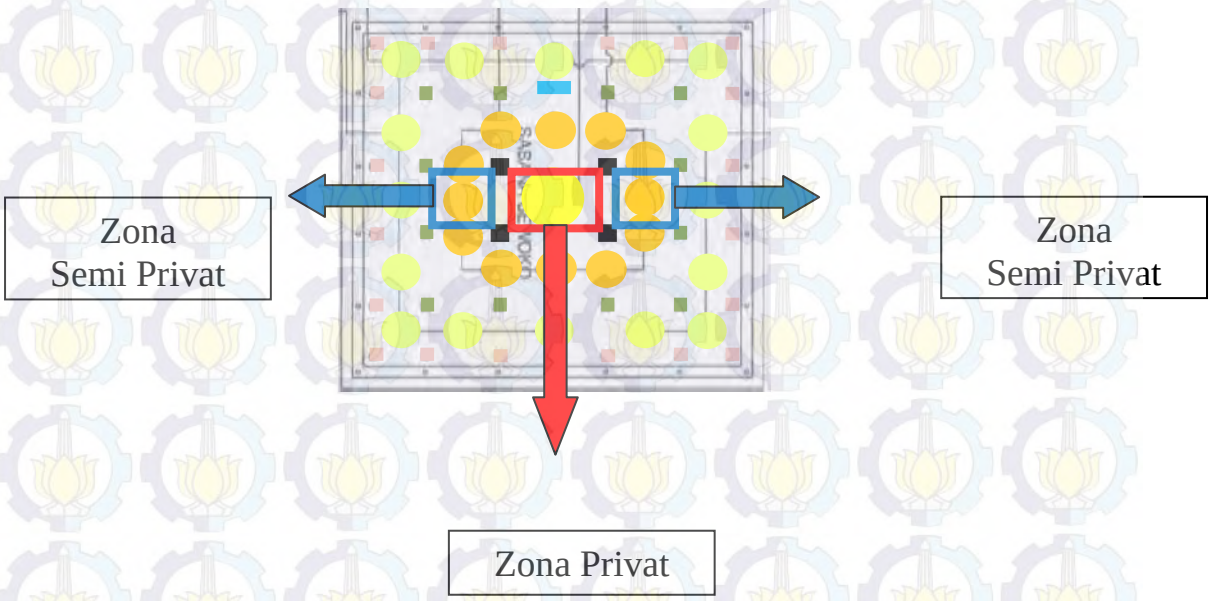
Hari *anggara kasih* merupakan sebutan nama untuk menyatakan hari Selasa Kliwon (sebutan hari dalam perhitungan kalender Jawa) di mana di hari ini merupakan pelaksanaan latihan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan setiap 35 hari sekali yang dilakukan pada waktu siang hari. A*jar-ajaran* merupakan sebutan untuk menunjukkan jadwal pelaksanaan latihan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan selama enam hari berturut-turut menjelang pementasan tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan pada waktu malam hari. *Kirab* merupakan sebutan untuk menujukkan jadwal pelaksanaan gladi bersih (pra-pementasan) tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan sehari sebelum pementasan dan dilakukan pada waktu malam hari. *Tingalan jumenengan dalem* merupakan hari pementasan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Penjabaran tersebut mengungkapkan bahwa pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dilakukan secara bertahap. Tahapan tersebut menunjukkan bahwa tiap kali kegiatan tari Bedhaya Ketawang diadakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka diperlukan adanya persiapan. Ini menandakan bahwa dalam berinteraksi dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, penari Bedhaya Ketawang tidak sembarangan hadir (datang) di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka namun diperlukan kesiapan lahiriah dan batiniah. Kesiapan inilah yang diperlukan bagi penari Bedhaya Ketawang dalam berinteraksi dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Penelusuran kedua dilakukan melalui rasa yang dihasilkan dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelusuran rasa ini dilakukan pada pembahasan kehidupan bangunan karena pada budaya Jawa, rasa merupakan perwujudan lahiriah dan batiniah. Dua aspek inilah yang menunjukkan bentuk kehidupan pada bangunan.

Dalam budaya Jawa, perwujudan aspek lahiriah ini terlihat pada penelusuran *rasa pangrasa* dan *rasa rumangsa*. Pada dasarnya aspek lahiriah ini menunjukkan gerak tari penari Bedhaya Ketawang dibatasi elemen fisik bangunan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Elemen tersebut berupa *saka* (kolom) *guru, saka pananggap*, lampu *kiai remeng*, lampu delapan cabang, dan lantai. Elemen tersebut menghasilkan terbentuknya ruang *saka guru*, dan ruang *saka pananggap*. Adanya batasan ruang yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang menunjukkan terjalinnya komunikasi antara penari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini menandakan penari Bedhaya Ketawang mengetahui batasan ruang gerak yang mereka lakukan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Batasan ini menuntun mereka untuk mengetahui area mana yang bisa digunakan dan area mana yang tidak bisa mereka gunakan ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dengan adanya kesadaran terhadap ruang gerak mereka terbentuklah zonanisasi yang terjadi dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Berdasarkan penelusuran gerak komposisi tari Bedhaya Ketawang (*montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu*) di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka penekanan ruang gerak tari Bedhaya Ketawang berada di ruang *saka guru*. Penekanan ini juga terlihat dari rasa batiniah yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dalam budaya Jawa, rasa batiniah ini merupakan *rasa sejati* dan *rasa sejatining rasa*. Berdasarkan tanggapan responden diketahui rasa batin tertinggi dirasakan saat berada di ruang *saka guru*. Rasa batin ini berada ketika responden berada di bawah lampu *kiai remeng*. Hal ini disebabkan pancaran cahaya yang dirasakan responden ketika berada di bawah lampu *kiai remeng*. Pancaran cahaya tersebut menuntun pada rasa spiritual penari. Rasa spiritual tertinggi dirasakan responden saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Hal ini dikarenakan suasana saat itu menuntun pada pancaran cahaya yang terasa sekali fokus cahayanya mengarah pada diri responden sehingga rasa tersebut menuntun pada rasa dekat dengan Tuhan Yang Maha Esa. Berdasarkan pemaparan tersebut maka ruang yang berada tepat di bawah pancaran cahaya lampu *kiai remeng* menuntun terbentuknya ruang privat di titik tersebut sehingga titik tersebut merupakan zona privat yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini terlihat pada gambar 5.1.



Gambar 5.1: Pembagian tingkatan pemaknaan ruang menurut tanggapan responden

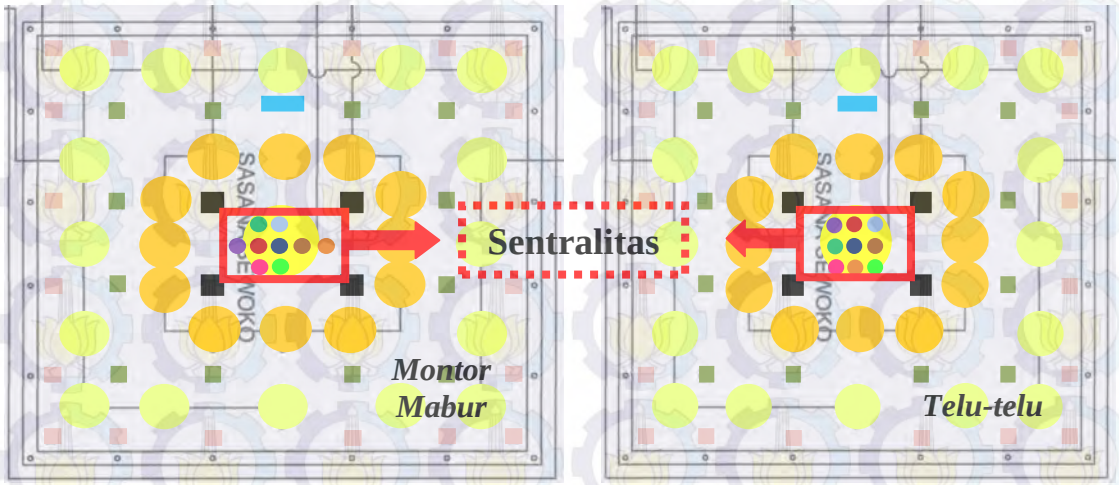
Berdasarkan tanggapan yang diungkapkan responden terungkap kehidupan bangunan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui kajian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang menghasilkan tingkatan ruang di bangunan tersebut. Hal ini menandakan bahwa meskipun bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan bangunan yang hanya dibatasi kolom tidak menutup kenyataan bangunan tersebut menghasilkan tingkatan ruang yakni zona semi privat dan zona privat.

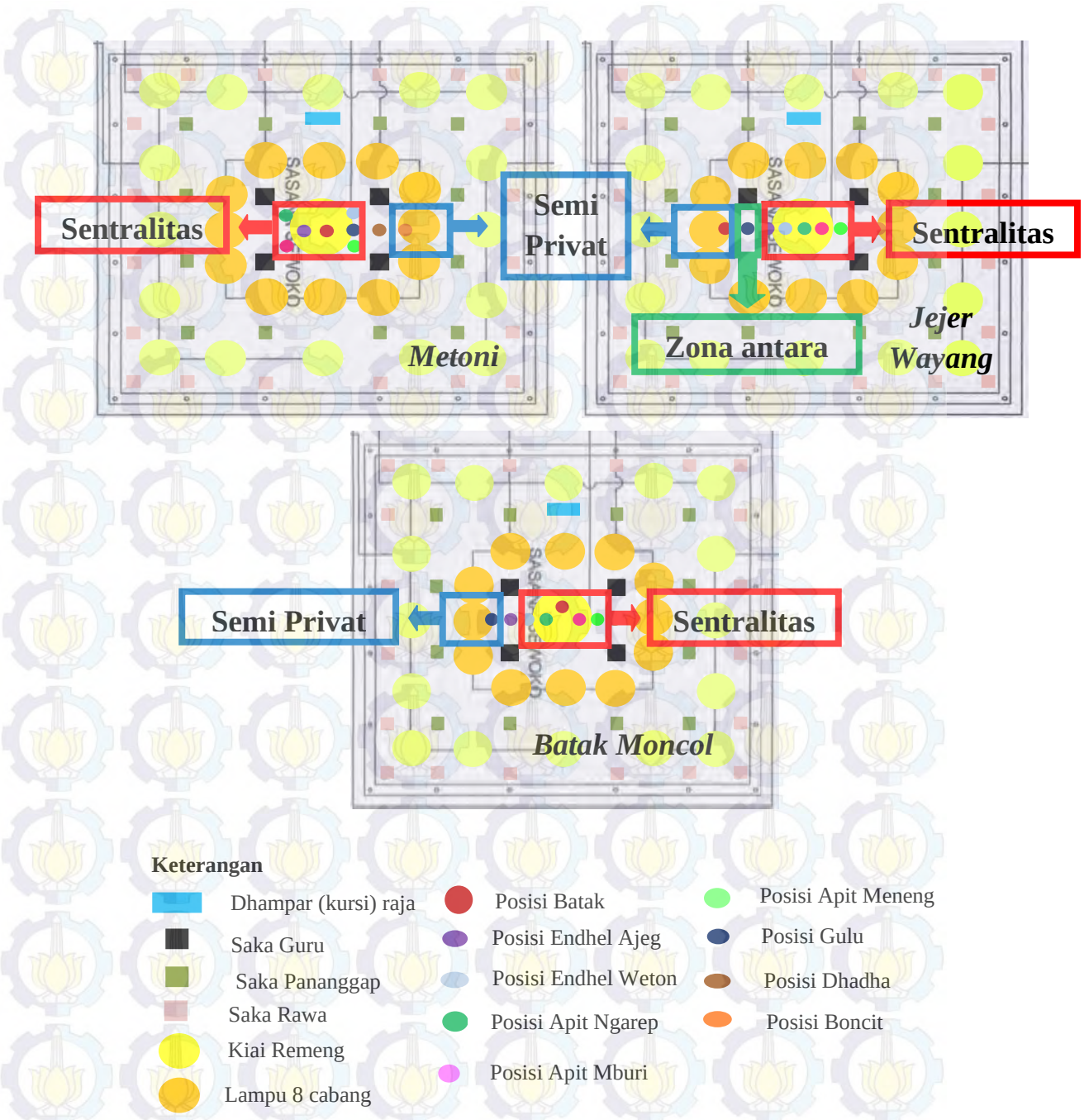
5.2 Sentralitas Bagi Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan hasil penelusuran kehidupan pada hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang terungkap bahwa pergerakan komposisi tari Bedhaya Ketawang menghasilkan penzonaan ruang di mana semakin ke tengah bangunan semakin terbentuk rasa privat yang dirasakan responden dari hubungan dirinya dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan bahwa penzonaan ruang tersebut menghasilkan konsep sentralitas kehidupan bangunan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang.

Penelusuran rasa sentralitas ini tidak dirasakan oleh semua 9 penari Bedhaya Ketawang karena saat melakukan komposisi tari Bedhaya Ketawang hanya tiga orang penari Bedhaya Ketawang yang merasakannya yakni penari Bedhaya Ketawang yang berperan sebagai batak, gulu, dan boncit. Berdasarkan pengalaman peran batak, gulu, dan boncit ditemukanlah rasa sentralitas ini. Hal ini terlihat pada pengamatan yang peneliti lakukan saat melihat pergerakan posisi penari Bedhaya Ketawang saat menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Bagi batak, rasa sentralitas ini dirasakan saat dirinya berada di zona privat saat berada di ruang *saka guru* yang dilakukannya saat komposisi *montor mabur*, *metoni*, *batak moncol*, dan *telu-telu*, sedangkan saat posisi *jejer wayang*, batak merasakan zona semi privat karena pada saat itu dirinya berada di ruang *saka pananggap*. Bagi gulu, rasa sentralitas ini dirasakan saat dirinya berada di zona privat saat berada di ruang *saka guru* yang dilakukannya saat komposisi *montor mabur*, dan *telu-telu*. Saat komposisi *batak moncol*, dan *metoni* gulu merasakan berada di ruang antara. Hal ini dikarenakan posisi gulu yang berada di pertengahan area antara ruang *saka guru* dan ruang *saka pananggap*. Sedangkan saat posisi *jejer wayang*, batak merasakan zona semi privat karena pada saat itu dirinya berada di ruang *saka pananggap*. Bagi boncit, rasa sentralitas ini dirasakan saat dirinya berada di zona privat saat berada di ruang *saka guru* yang dilakukannya saat komposisi *montor mabur*, dan *telu-telu*, sedangkan saat posisi *metoni*, *jejer wayang*, dan *batak moncol* boncit merasakan zona semi privat karena pada saat itu dirinya berada di ruang *saka pananggap*. Penjabaran ini terlihat pada gambar 5.2.





Gambar 5.2: Pembagian zona ruang berdasarkan pengalaman batak, gulu, dan boncit

Selain melalui terbentuknya penzonaan ruang, sentralitas itu juga hadir melalui konsep *pusat di pusat*, *pusat terpusat*, dan *pusat memusat*. Konsep pusat di pusat, dan pusat terpusat merupakan konsep yang masih terbatas pada hubungan manusia dengan lingkungannya sehingga hubungan ini masih bersifat lahiriah. Namun pada konsep pusat memusat konsep tersebut melibatkan rasa kedekatan diri penari dengan Tuhan Yang Maha Esa. Konsep ini menunjukkan adanya rasa batiniah yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan ketiga konsep tersebut merupakan tanggapan lahiriah dan batiniah manusia terhadap lingkungannya.

Selain ketiga konsep tersebut, penekanan konsep pusat terlihat melalui gerak dualitas yang terbentuk dari gerak tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di bawah lampu *kiai remeng*. Gerak dualitas ini merupakan gerak tari yang membagi penari menjadi dua kubu yakni kubu yang dipimpin batak dan kubu yang dipimpin endhel ajeg. Tidak hanya melalui pembagian kelompok, dualitas ini juga terlihat melalui arah hadap kedua kubu yang di dominasi pada arah yang saling berlawanan (terlihat pada gambar 4.142 dan gambar 4.143). Bagi para responden saat melakukan gerak dualitas, gerak yang paling terasa bentuk dualitas ini yakni saat adanya adegan endhel ajeg dan batak yang berperang. Pada adegan ini kedua penari berdiri dan melakukan gerak tari yang menyimbolkan gerak berperang sedangkan para penari lainnya mereka hanya duduk (terlihat pada gambar 4.144).

Berdasarkan pemaparan temuan penelitian ini menandakan bahwa penekanan pentingnya pusat pada hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Dalam budaya Jawa keberadaan pusat merupakan orientasi yang kuat dalam kosmologi Jawa karena berhubungan dengan tujuan manusia Jawa untuk mencapai kesempurnaan hidup yang pada akhirnya kembali ke asalnya (*sangkan paraning dumadi*) (Jaya, 2006: hlm. 41). Selain untuk mencapai kesempurnaan hidup, pusat berfungsi untuk mempersatukan energi sehingga pusat dijadikan titik acuan dan dipahami sebagai sumber di mana energi dihasilkan dan berada (Tjahjono, 1989: hlm. 4).

Dalam penelusuran tanggapan responden terhadap terbentuknya konsep pusat di pusat dan pusat terpusat, terbentuknya pusat dikarenakan bersatunya energi lahiriah yang dirasakan responden terhadap elemen-elemen fisik bangunan yang ada di lingkungan ruang geraknya ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini terlihat ketika responden berada di ruang *saka guru* maka energi yang membatasi ruang tersebut terwujud melalui kehadiran fisik dari empat buah *saka guru*, dan lampu *kiai remeng*, sedangkan saat berada di ruang *saka pananggap* maka energi yang membatasai ruang tersebut terwujud melalui kehadiran fisik dari dua buah *saka guru*, dua buah *saka pananggap*, dan lampu delapan cabang.

Ketika responden sudah mulai memahami energi-energi fisik dari elemen bangunan maka ketika dirinya berada tepat di titik tengah dari ruang *saka guru* terbentuklah rasa batiniah responden yang tertuju pada Tuhan Yang Maha Esa. Energi tersebut hadir secara vertikal melalui pancaran lampu *kiai remeng* ketika dirinya berada di titik tengah dari lampu tersebut. Energi ini menghadirkan konsep pusat memusat. Tanggapan yang diutarakan responden menunjukkan bahwa pemahaman pusat yang terbentuk dari konsep pusat memusat berhubungan dengan kosmologi Jawa. Berdasarkan pemikiran kosmologi Jawa maka adanya rasa dekat dengan Tuhan menunjukkan bahwa rasa tersebut merupakan hubungan manusia dengan Tuhan karena itulah pusat menjadi hubungan langsung pada kekuatan Ilahi (Prijotomo, 1992: hlm. 8).

Bagi Mircea Elliade pusat identik dengan tempat sakral (Tjahjono, 1989: hlm. 234) karena itulah ketika seseorang berada di pusat maka pusat tersebut berubah menjadi tempat sakral. Hal ini ditemukan pada tanggapan yang diutarakan responden pada penelitian ini. Tanggapan ini berkaitan dengan waktu pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa pusat terkuat yakni saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Rasa tersebut dapat ditelusuri secara lahiriah dan batiniah. Secara lahiriah, pancaran cahaya yang memiliki fokus terbesar merupakan pancaran cahaya lampu *kiai remeng*. Hal ini karena lampu tersebut memiliki fokus pancaran cahaya yang lebih besar jumlahnya dari fokus pancaran cahaya lampu delapan cabang. Secara batiniah

fokus cahaya lampu *kiai remeng* menuntun responden pada rasa meditasi yang besar sehingga pada saat itulah rasa batin responden merasa dekat dengan Tuhan Yang Maha Esa. Dengan adanya rasa dekat dengan Tuhan Yang Maha Esa terbentuklah rasa sakral ketika responden berada di bawah lampu *kiai remeng*. Rasa sakral ini tidak dirasakan saat responden berada di area *saka pananggap*. Berdasarkan pemaparan tersebut maka titik tengah di bawah lampu *kiai remeng* merupakan ruang sakral bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Dalam arsitektur Jawa, khususnya pada bangunan *dalem ageng*, pusat juga menghadirkan sakral di bangunan tersebut. Kesakralan tersebut hadir di area krobongan di mana diyakini sebagai tempat pemujaan bagi dewi Sri yang dipandang sebagai nenek moyang masyarakat Jawa dan dianggap dari dunia Ilahi (Prijotomo, 1992: hlm. 40). Ini terlihat bahwa terbentuknya area sakral di krobongan karena bangunan tersebut memang dirancang sebagai tempat yang ditujukan bagi dewi Sri namun pada penelitian ini ruang sakral yang terbentuk di ruang *saka guru* di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan ruang sakral yang hadir melalui rasa sentralitas melalui kegiatan yang dilakukan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini menunjukkan bahwa rasa sentralitas membantu untuk menghadirkan ruang sakral dalam bangunan.

5.3 Penguatan Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang Melalui *Being-in-the-world* dan *Ngudi Kasampurnan*

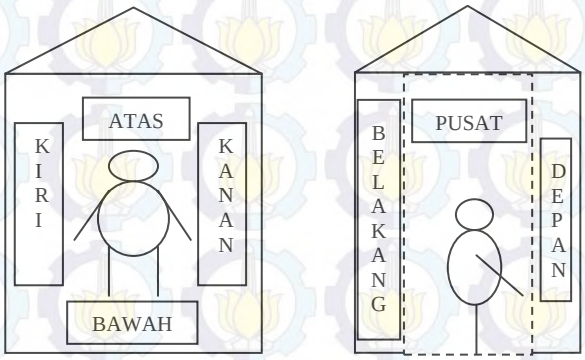
Penelitian ini menggunakan pemahaman *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Dua pemahaman tersebut digunakan untuk menelusuri hubungan obyek dengan wadah. Dalam penelitian ini, penari Bedhaya Ketawang sebagai obyeknya sedangkan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sebagai wadah.

Pembahasan kehidupan bangunan pada hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang mengungkapkan beberapa temuan. Temuan tersebut menunjukkan hubungan penari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ini menandakan temuan penelitian mengungkapkan terjalinnya hubungan manusia dengan lingkungannya.

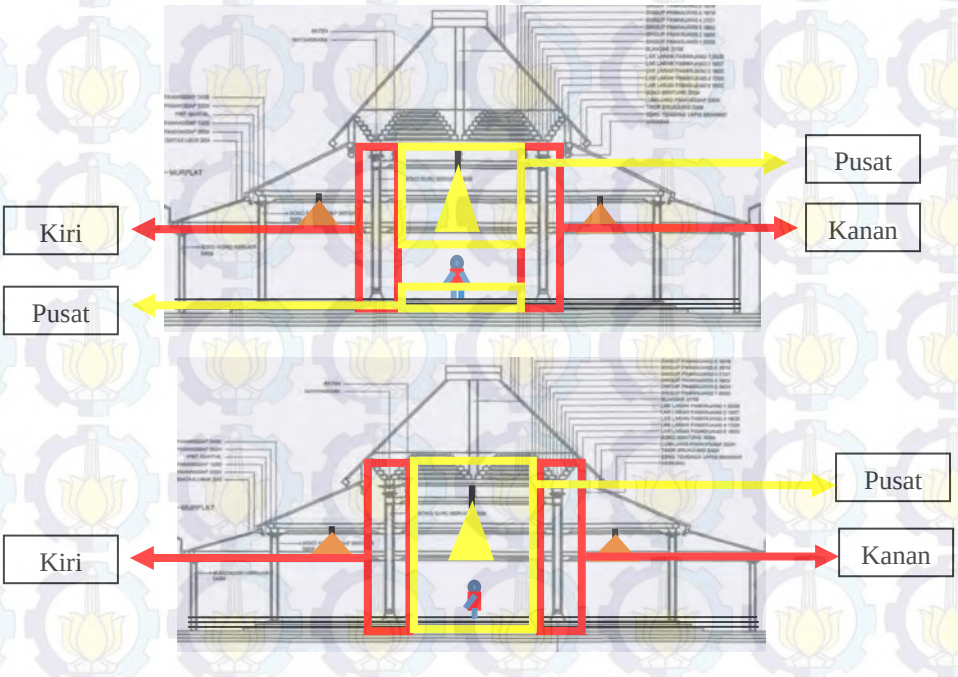
Pengalaman responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sejalan dengan pemahaman yang ada pada pemikiran *being-in-the-world* dan *ngudi kasampurnan*. Berdasarkan dua pemahaman tersebut ketika responden memberikan jawaban adanya elemen fisik bangunan yang membatasi ruang gerak mereka menandakan bahwa mereka secara sadar sudah mengetahui lingkungan di mana dirinya berada. Ketika responden berada di ruang *saka guru*, maka lingkungan yang mereka tempati merupakan area yang berada di dalam batasan empat buah *saka guru* di mana di ruang ini adanya penekanan area secara vertikal yakni melalui lampu *kiai remeng*. Sedangkan ketika responden berada di ruang *saka pananggap* maka lingkungan yang mereka tempati merupakan area yang berada di dalam batasan dua buah *saka guru*, dan dua buah *saka pananggap* di mana di ruang ini adanya penekanan area secara vertikal yakni melalui lampu delapan cabang. Ini menandakan responden telah mengetahui dan memahami batasan lingkungan mereka secara sadar.

Selain adanya batasan fisik bangunan, responden juga mengutarakan adanya batasan ruang gerak mereka melalui orientasi arah hadap responden saat melakukan gerak tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Berdasarkan hasil tanggapan responden, diketahui bahwa orientasi arah hadap ini terwakili melalui elemen kursi (*dhampar*) raja, dan meja sajen yang diletakkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Bagi Unwin (2003: hlm. 109), orientasi manusia terhadap dunianya merupakan cara untuk menunjukkan identifikasi tempat. Orientasi tersebut dipahami sebagai enam arah dan pusatnya di mana orientasi enam arah merupakan enam sisi yang ada pada manusia yakni kanan-kiri, depan-belakang, dan atas-bawah. Sedangkan pusat dipahami sebagai area di mana manusia, atau representasi dewa pada manusia berada. Hal ini seperti terlihat pada gambar 5.3dan gambar 5.4.



Gambar 5.3: Pemahaman enam arah dan pusat dari Simon Unwin

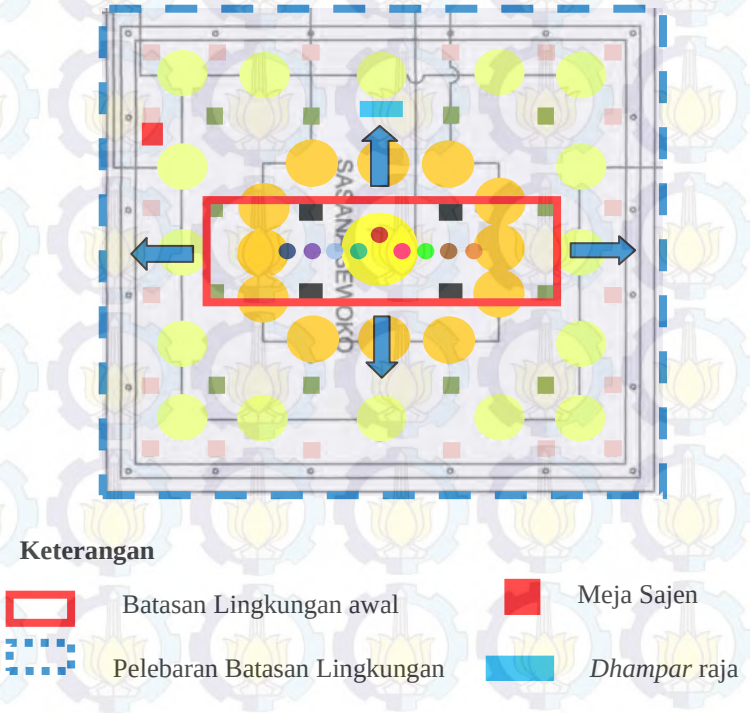


Gambar 5.4:
Penerapan enam arah dan pusat pada konsep *pusat terpusat* dari Hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang

Berdasarkan hasil tanggapan responden, ketika mereka melakukan gerak tari yang menghadap ke *dhampar* raja membawa perasaan mereka pada rasa paling kuat dibandingkan dengan rasa orientasi mereka ketika menghadap ke arah meja sajen ataupun ke arah yang lain. Hal ini karena arah hadap tersebut mempunyai makna berarti bagi mereka yakni rasa hormat mereka pada raja. Adanya rasa hormat diyakini karena raja diibaratkan sebagai perwakilan Tuhan di kehidupan di dunia di mana raja mampu untuk bersikap adil pada rakyatnya.

Berdasarkan hasil tanggapan responden, ketika mereka melakukan gerak tari yang menghadap ke *meja sajen* membawa perasaan mereka pada rasa spiritual. Hal ini terjadi melalui aroma sajen yang dibakar di area meja sajen. Rasa spiritual ini timbul karena mereka mengetahui arah selatan dipahami sebagai arah di mana Kanjeng Ratu Kencana Sari tinggal. Bagi mereka, Kanjeng Ratu Kencana Sari merupakan sosok makhluk supranatural sehingga ketika mereka berinteraksi dengan aroma sajen terbentuklah rasa spiritual pada diri mereka. Rasa inilah yang membawa mereka untuk mengetahui orientasi arah ketika menghadap meja sajen.

Pemaparan orientasi menandakan bahwa responden menyadari lingkungan ruang geraknya tidak hanya melalui elemen fisik bangunan namun juga melalui elemen pelengkap yang ada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Orientasi ini membantu mereka untuk membangun rasa batin mereka ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa batin inilah yang menuntun pada perluasan batasan ruang gerak panca indera mereka.



Gambar 5.5: Pembagian batasan lingkungan ruang gerak responden

Pemaparan tersebut menunjukkan hubungan yang terjalin antara responden dengan batasan ruang gerak mereka masih sebatas bentuk wujud lahiriah dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Penelusuran tersebut belum lengkap karena telah diungkapkan sebelumnya bahwa untuk memahami kehidupan bangunan dari hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang ditelusuri secara lahiriah dan batiniah. Oleh karena itu apabila masih sebatas perwujudan fisik maka hubungan tersebut baru sebatas pemahaman yang ada pada *being-in-the-world* dan belum sepenuhnya melengkapi pemahaman *ngudi kasampurnan*.

Saat mengungkapkan orientasi arah hadap, responden merasakan adanya rasa batin yang dirasakan mereka. Rasa batin ini menuntun pada rasa dekat dengan Tuhan Yang Maha Esa. Rasa ini terbentuk saat responden berada di titik tengah di bawah lampu *kiai remeng*. Rasa ini tidak terbentuk secara langsung namun mengalami proses. Proses tersebut terbagi tiga tahapan.

Tahap pertama yakni mengetahui batasan fisik ruang gerak responden ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Batasan tersebut menuntun pada ruang gerak penari untuk lebih memahami lingkungan di mana dirinya berada. Tahap kedua responden mulai merasakan adanya ikatan batin dengan lingkungan tersebut. Ikatan batin ini lebih terasa ketika mereka menjadikan *dhampar* raja dan meja sajen sebagai patokan untuk menari. Kedua elemen tersebut menuntun pada rasa spiritual responden. Kedua tahapan tersebut seperti terlihat pada gambar 5.4 di mana jangkauan rasa tersebut mengalami tahapan. Tahapan awal jangkauan tersebut berada pada jangkauan wilayah yang dekat dengan diri mereka kemudian jangkauan tersebut berkembang di luar dari jangkauan terdekat mereka yang pada akhirnya ketika mereka sudah memahami dua tahapan tersebut menuntun pada tahapan terakhir. Tahapan ini merupakan jangkauan wilayah mereka yang tak dapat diketahui keberadaannya melalui panca indera mereka namun lebih kepada rasa batin mereka. Tahapan ini menuntun pada rasa dekat dengan Tuhan Yang Maha Esa.

Pemaparan tahapan tersebut menunjukkan bahwa rasa yang dirasakan responden merupakan peleburan bentuk lahiriah dan batiniah. Ketika responden sudah mengetahui dan memahami betul secara fisik lingkungan dirinya berada maka responden merasakan kehadiran Tuhan sebagai pencipta dari kehidupan ini. Hal ini menandakan hubungan yang terjalin antara bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang terbentuk *ngudi kasampurnan*. Hal ini karena di hubungan tersebut sudah menjawab hubungan manusia dengan lingkungan, dan hubungan manusia dengan Tuhan.

5.4 Kesimpulan Diskusi

Pada pemaparan bab diskusi ini terungkap bahwa hubungan yang terjalin dari bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang merupakan hubungan ekslusif. Hal ini terlihat dari peraturan yang ada pada bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka maupun yang ada pada tari Bedhaya Ketawang. Pada bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, ekslusifitas ini bisa diketahui adanya peraturan bahwa tidak semua kegiatan dilakukan di bangunan ini, hanya kegiatan tertentu yang berhubungan dengan raja yang dapat dipentaskan di bangunan ini. Sedangkan pengertian tari Bedhaya Ketawang mengungkapkan hubungan asmara yang terjalin antara Raja Mataram dengan Kanjeng Ratu Kencana Sari. Hubungan ini menandakan adanya keintiman hubungan raja dengan tari Bedhaya Ketawang. Oleh karena itu berdasarkan peraturan yang ditetapkan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan adanya keintiman hubungan raja dengan tari Bedhaya Ketawang muncullah ekslusifitas tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Adanya ekslusifitas ini menuntun pada kehidupan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

Perwujudan ekslusifitas ini tidak hanya terlihat melalui peraturan yang menghubungkan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Ekslusifitas ini terlihat melalui komposisi gerak tari Bedhaya Ketawang yang dilakukan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Perwujudan ini terlihat dengan terbentuknya tingkatan zona kegiatan dari komposisi tari Bedhaya

Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Zona ini terbentuk bukan karena batasan fisik ruang yang sengaja dibentuk, umumnya terbentuk melalui batasan dinding bangunan, untuk membagi ruang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka sehingga terlihat adanya tingkatan zona ruang yang hendak dicapai di bangunan tersebut. Terbentuknya tingkatan zona ini didasarkan pada kegiatan komposisi tari.

Tari Bedhaya Ketawang memiliki komposisi *montor mabur, metoni, jejer wayang, batak moncol,* dan *telu-telu* yang ditarikan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Kelima gerak komposisi tersebut mengungkapkan adanya dua ruang yang terbentuk yakni ruang *saka guru* dan ruang *saka pananggap*. Berdasarkan hasil tanggapan para responden dan pengamatan peneliti di lapangan, terungkap bahwa kelima komposisi tari tersebut selalu menyertakan kegiatan komposisinya untuk dilakukan di ruang *saka guru* meskipun ada beberapa penari lainnya yang melakukan gerak tari di ruang *saka pananggap*. Kekhususan ini menandakan kegiatan utama hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dititikberatkan di ruang *saka guru*.

Kekhususan di ruang *saka guru* terwujud juga melalui pancaran cahaya yang berasal dari lampu *kiai remeng* yang digantung di area ruang *saka guru*. Pancaran cahaya tersebut membantu untuk menambah fokus konsentrasi penari ketika menggunakan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Fokus ini menjadikan lampu *kiai remeng* sebagai patokan dalam menari tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Dengan sering melakukan gerak tari di ruang *saka guru* menuntun penari pada patokan fisik dari elemen bangunan yang ada di ruang *saka guru*. Dengan adanya patokan fisik tersebut memperkuat terbentuknya pusat (sentralitas) di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Hal ini terwujud dengan terbentuknya konsep pusat di pusat, pusat terpusat, dan pusat memusat.

Perwujudan sentralitas tidak hanya dirasakan melalui batasan elemen fisik bangunan. Batasan tersebut juga terwujud melalui orientasi arah gerak penari Bedhaya Ketawang terhadap lingkungan sekitarnya. Orientasi tersebut terwujud melalui orientasi *dhampar* (kursi) raja, meja sajen, dan pelataran pasir.

Keberadaan orientasi ini menunjukkan kehidupan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui kajian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang memiliki hubungan dengan kosmos. Di mana pada budaya Jawa pemahaman kosmos terbagi atas dua yakni mikro kosmos dan makro kosmos. Hal ini menunjukkan hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang tidak hanya sebatas hubungan secara fisik namun juga bersatu dengan lingkungannya sehingga menimbulkan rasa batiniah dari hubungan tersebut.

Adanya keterlibatan rasa lahiriah dan rasa batiniah pada hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang merupakan bentuk perwujudan hubungan manusia dengan lingkungan sekitarnya. Secara lahiriah hubungan yang terjalin menghasilkan elemen fisik bangunan yang dijadikan patokan sebagai batasan fisik bagi ruang gerak penari ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Rasa ini meningkat pada lingkungan disekitar batasan elemen fisik tersebut, yakni melalui *dhampar* raja, meja sajen, dan pelataran pasir timur. Hubungan ini merupakan hubungan mikro kosmos menuju pada hubungan makro kosmos. Adanya keterlibatan mikro kosmos dan makro kosmos sudah menunjukkan terwujudnya bentuk hubungan manusia dengan lingkungannya. Keterlibatan ini sudah menerapkan sepenuhnya pemahaman yang ada pada pemikiran *being-in-the-world* namun belum sepenuhnya menerapkan pemikiran *ngudi kasampurnan*.

Pemikiran *ngudi kasampurnan* menjadi lengkap apabila dalam suatu hubungan manusia dengan lingkungannya tidak hanya sebatas manusia dengan lingkungannya semata namun juga menerapkan hubungan manusia dengan Tuhan. Hal ini didasarkan pada kehidupan dalam budaya Jawa mengorientasikan diri pada Tuhan. Oleh karena itulah terbentuklah metakosmos yang merupakan bentuk hubungan manusia dengan Tuhan. Pada hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang, perwujudan hubungan ini terlihat saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Hal ini terwujud melalui pancaran cahaya lampu yang dipancarkan lampu *kiai remeng*. Pancaran cahaya tersebut menghasilkan rasa fokus dan terlindungi ini disebabkan karena adanya permainan gelap dan terang saat *ajar-ajaran* dan *kirab*. Wujud terang ini merupakan pancaran cahaya lampu

sedangkan wujud gelap ini menandakan bahwa tari Bedhaya Ketawang ditarikan di waktu malam hari. Dengan adanya permainan gelap dan terang menuntun pada meditasi penari berupa rasa dekat dengan Tuhan. Dengan adanya permainan tersebut terbentuklah ruang sakral di area *saka guru.*

Penjabaran ini menunjukkan bahwa ruang sakral di area *saka guru* terbentuk melalui proses interaksi bangunan dengan pengguna bangunan bukan merupakan suatu bentuk fisik yang sudah pasti untuk menyatakan ruang tersebut sakral. Dengan terbentuknya ruang sakral melalui kegiatan yang menghubungkan bangunan dengan pengguna bangunan maka ruang tersebut merupakan perwujudan dari kegiatan pengguna bangunan di bangunan yang ditempatinya. Dengan adanya proses yang membentuk ruang sakral maka proses inilah yang disebut dengan kehidupan bangunan sehingga dapat dirasakan suatu prinsip *manusia berhubungan dengan* bukan suatu prinsip manusia lepas hubungan. Dengan adanya penjelasan ini maka, proses yang terjadi untuk membentuk ruang sakral merupakan eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka.

BAB 6
KESIMPULAN DAN SARAN

Bab ini merupakan kesimpulan dari hasil penelitian yang dilakukan terkait eksistensi Pendhapa Ageng Sasana Sewaka melalui kajian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang. Selain itu, penelitian ini juga memberikan saran yang dapat dilakukan untuk mengembangkan penelitian selanjutnya atau ilmu pengetahuan arsitektur.

6.1 Kesimpulan

Telah dipaparkan pada bagian diskusi bahwa pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka diadakan hanya pada waktu-waktu tertentu yakni saat *anggara kasih, ajar-ajaran, kirab,* dan *tingalan jumenengan dalem*. Pada tiap pelaksanaan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka membutuhkan persiapan tertentu yang disesuaikan dengan tingkatan bentuk pelaksanaan tersebut. Dengan adanya keistimewaan jadwal pelaksanaan dan persiapan yang harus dilakukan memperlihatkan bahwa ada beberapa makna dari keistimewaan tersebut.

Keistimewaan tersebut menunjukkan bahwa bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka tidak bisa digunakan oleh sembarang orang. Hal ini karena bangunan tersebut berada di area tempat tinggal raja sehingga untuk menggunakan bangunan ini harus minta izin pada pihak kraton. Hal ini bertujuan untuk menjaga privasi raja di mana raja merupakan simbol kehormatan di lingkungan keraton Kasunanan Surakarta Hadiningrat. Oleh karena itu umumnya kegiatan yang diadakan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka merupakan kegiatan yang berhubungan dengan raja. Ini menandakan tidak semua kegiatan bisa dilakukan di bangunan tersebut sehingga terbentuklah suatu ekslusifitas kegiatan di bangunan ini.

Privasi ini tidak hanya terlihat dari penggunaan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Ekslusifitas ini terwujud melalui keberadaan lokasi bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang jauh dari kontak langsung dengan masyarakat. Hal ini terwujud melalui lapisan tembok besar yang harus dilalui agar bisa berada di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka (lihat gambar 2.11).

Namun hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang dapat terwujud didasarkan pada latar belakang tari Bedhaya Ketawang. Latar belakang ini mengungkapkan bahwa raja memiliki hubungan erat dengan tari Bedhaya Ketawang karena tarian ini menceritakan hubungan asmara Raja Mataram dengan Kanjeng Ratu Kencana Sari. Oleh karena itu para penari yang dibolehkan untuk menarikan tari Bedhaya Ketawang hanyalah orang pilihan yang telah ditetapkan oleh pihak kraton. Atas dasar itulah terbentuklah ekslusifitas hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang.

Dengan adanya ekslusifitas Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang menandakan bahwa masing-masing memiliki kehidupannya sendiri-sendiri namun kehidupan tersebut melebur menjadi satu ketika tari Bedhaya Ketawang ditarikan di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Meleburnya dua bentuk budaya yang berbeda tersebut terwujud dengan terbentuknya konsep pusat di pusat, konsep pusat terpusat, konsep pusat memusat, dan konsep dualitas yang berada di pusat. Konsep-konsep tersebut menunjukkan bahwa hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang terbentuk melalui konsep pusat.

Konsep pusat ini hadir melalui adanya batasan fisik elemen bangunan yang mengelilingi penari Bedhaya Ketawang sehingga elemen tersebut dijadikan patokan bagi mereka untuk membantu menarikan tari Bedhaya Ketawang. Patokan ini menuntun pada terbentuknya ruang di area di mana tari Bedhaya Ketawang ditarikan. Ruang tersebut berupa *ruang saka guru*, dan *ruang saka pananggap*. Ketika responden sudah mengetahui dan memahami ruang-ruang tersebut, responden mengutarakan bahwa mereka mulai berinteraksi dengan elemen pelengkap (*dhampar* raja dan meja sajen) yang ada di bangunan

Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. Elemen-elemen tersebut berada di luar jangkauan *ruang saka guru* dan *ruang saka pananggap* yang digunakannya. Elemen-elemen tersebut berhubungan dengan orientasi arah hadap penari Bedhaya Ketawang pada lingkungan di sekitarnya. Tahapan ini menunjukkan bahwa setelah mengetahui wujud fisik bangunan, rasa yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang menuntun pada rasa batiniah yang ditimbulkan dari lingkungan sekitarnya.

Dalam budaya Jawa, tahapan yang dirasakan responden hingga ke tahap berhubungan dengan lingkungan sekitarnya menunjukkan bahwa hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan Bedhaya Ketawang merupakan tahapan yang berhubungan dengan pemahaman kosmologi Jawa. Pemahaman tersebut dipahami sebagai mikrokosmos dan makrokosmos. Hubungan tersebut mengungkapkan terbentuknya rasa terpusat terkuat dirasakan saat penari Bedhaya Ketawang berada di tepat di bawah lampu *kiai remeng*. Di titik tengah inilah terbentuknya rasa pusat yang mengarah pada Ilahi khususnya ketika tari Bedhaya Ketawang ditarikan saat *ajar-ajaran* dan *kirab*.

Rasa Ilahi ini disebabkan pancaran cahaya lampu yang dipancarkan lampu *kiai remeng*. Ini menandakan bahwa rasa Ilahi terwujud tidak secara horizontal namun terasa secara vertikal. Atas dasar pengalaman penari Bedhaya Ketawang maka rasa ini menuntun pada terbentuknya rasa sakral di ruang tersebut sehingga ruang tersebut menjadi ruang sakral. Hal ini menunjukkan interaksi yang terjalin dari hubungan tari Bedhaya Ketawang dengan bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menghasilkan ruang sakral melalui kegiatan yang dilakukannya tersebut.

Perwujudan ruang sakral di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka berbeda dengan ruang sakral di bangunan Jawa lainnya. Umumnya ruang sakral di Jawa terbentuk karena rancangan ruang yang mengkhususkan ruangan tersebut menjadi sakral. Namun ruang sakral yang dirasakan penari Bedhaya Ketawang ketika menarikan tari Bedhaya Ketawang di bangunan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka menunjukkan bahwa ruang sakral hadir dari sebuah proses bukan sebuah akhir. Melalui proses inilah tercapailah pemahaman yang ada dalam budaya Jawa untuk mencapai kesempurnaan hidup, yakni *manusia berhubungan dengan*.

Pemahaman manusia berhubungan dengan menunjukkan bahwa selama manusia masih terus berada dalam lingkungannya maka manusia akan terus mengalami proses berhubungan dengan lingkungannya sehingga hubungan yang terjalin tidak bersifat sementara melainkan merupakan hubungan yang terus berlanjut dan mengalami proses.

Bila pemahaman ini diterapkan pada hubungan bangunan dan pengguna bangunan dapat diibaratkan bahwa selama pengguna bangunan berada dalam bangunan yang digunakannya maka selama itu pulalah ruang sakral tersebut akan berproses. Proses tersebut akan berakhir jika pengguna bangunan memutuskan untuk tidak berhubungan dengan bangunan tersebut lagi. Hal ini menandakan bahwa kehidupan bangunan itu selalu bergerak dan mengalami proses di mana proses tersebut menghubungkan dirinya dengan lingkungan sekitarnya. Hal ini menandakan bahwa kehidupan bangunan merupakan kehidupan yang terus mengalami proses hingga akhirnya proses tersebut dapat menyatukan bangunan dengan penggunanya.

6.2 Saran

Berdasarkan hasil temuan penelitian hubungan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dan tari Bedhaya Ketawang, maka saran-saran yang dapat diberikan demi mengembangkan ilmu pengetahuan arsitektur, berupa:

1. Di Jawa, banyak terdapat tarian sakral baik sebagai tari keraton maupun tari rakyat. Penelitian ini membuka perspektif baru pentingnya menghubungkan tarian-tarian sakral dengan ruang/tempat/ fisik area pementasannya.
2. Dalam masyarakat Jawa, produk budaya baik berupa bangunan ataupun tari selalu didasarkan pada nilai filosofi budaya Jawa, yaitu menjaga keharmonisan, keseimbangan, keselarasan dalam hubungan horisontal dan vertikal. Penelitian ini membuka cakrawala baru bagi penelitian selanjutnya yang berkaitan dengan nilai filosofi budaya Jawa di mana hubungan horisontal dan vertikal harus menjadi titik perhatian.

3. Penelitian ini menegaskan bahwa dua disiplin ilmu yang berbeda dapat menjadi sebuah kajian untuk mengungkapkan keterkaitan dua bidang ilmu yang berbeda tersebut.
4. Kajian interdisipliner perlu ditingkatkan untuk menemukan banyak temuan dan teori baru, khususnya untuk menunjang ilmu pengetahuan arsitektur.
5. Penelitian ini membuka wawasan untuk diterapkan pada arsitektur dan tari, dan produk budaya lain yang berasal dari etnik lain di Nusantara.
6. Jika penelitian sejenis ini dikembangkan lebih luas di berbagai daerah di Indonesia maka akan terungkap karakteristik jati diri budaya Nusantara.

Halaman ini sengaja dikosongkan

DAFTAR PUSTAKA

Altman, I., & Chemers, M. (1980). *Culture and environment*. USA: Wadsworth Inc.

Antoniades, A. C. (1990). *Poetics of architecture: Theory of design*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form*. Berkeley: University of California Press.

Ashihara, Y. (1970). *Exterior design in architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Ballantyne, A. (2002). *What is* architecture*?*. London: Routledge.

Banowati, C. S. (2000). *Tari Bedhaya Ketawang di Kraton Kasunanan Surakarta*. (Skripsi, Institut Kesenian Jakarta, Jakarta, 2000).

Bantolo, M. W. (2002). Alusan pada tari Jawa. (Tesis, Sekolah Tinggi Seni Indonesia, Surakarta, 2002).

Barrie, T. (2010). *The sacred in-between the mediating roles of architecture*. Oxon: Routledge.

Basrowi, & Suwandi. (2008). Memahami Penelitian Kualitatif. Jakarta: PT. Rineka Cipta.

Becker, J. (1993). *Gamelan stories: tantrism, Islam, and aesthetics in Central Java*. Arizona: Arizona State University.

Behrend, T. E. (1982). Kraton and cosmos in traditional Java (Thesis, University of Wisconsin, Madison, 1982).

Bloomer, K. C., & Moore, C. W. (1977). *Body, memory, and architecture*. New Haven: Yale University Press.

Brakel-Papenhuijzen, C. (1991). *Seni tari Jawa tradisi Surakarta dan peristilahannya*. Jakarta: Indonesia Linguistics Development Project.

Brakel-Papenhuijzen, Clara. (1992). *The Bedhaya court dances of Central Java*. Leiden: E.J. Brill.

Buku Antar Bangsa. (2006). *Karaton Surakarta: a Look into the court of Surakarta Hadiningrat-Central Java*. Singapore: Marshall Cavendish Editions.

Ching, F. D. K. (2008). *Arsitektur: bentuk, ruang, dan tatanan.* Jakarta: Erlangga.

Ciptoprawiro. (1986). *Filsafat Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.

Conway, H. & Roenisch, R. (1994). *Understanding architecture: an introduction to architecture and architectural history*. London: Routledge.

Creswell, J. W. (2014). Penelitian Kualitatif & Desain Riset Memilih Di Antara Lima Pendekatan. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Darsopuspito, S. (1997). Analogi estetika seni tari dengan arsitektur: kajian kasus pada arsitektur Jawa. (Tesis, Institut Teknologi Sepuluh Nopember, Surabaya, 1997).

De Jong, S. (1976). *Salah satu sikap hidup orang Jawa*. Yogyakarta: Kanisius.

Dibia, I. W., dkk. (2006). *Tari komunal: buku pelajaran kesenian nusantara untuk kelas XI*. Jakarta: Lembaga Pendidikan Seni Nusantara.

Doxiadis, Constatinos A. (1968). *Ekistics: an introduction to the science of human settlements*. London: Anchor Press.
Doubler, M. N.H. (1959). *Tari: sebuah pengalaman seni yang kreatif*. Madison: University of Winconsin Press.
El-'Ashiy, A. (2011). *Makrifat Jawa untuk semua*. Jakarta: PT. Serambi Ilmu Semesta.
Elliade, M. (1959). *The sacred and the profane the nature of religion*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
Erlandson, D. A., Harris, E. L., Skipper, B. L., & Allen, S. D. (1993). Doing Naturalistic Inquiry A Guide to Methods. California: SAGE Publications
Geva, A. (2012). *Frank Lloyd Wright's sacred architecture faith, form, and building technology*. Oxon: Routledge.
Gauldie, S. (1969). *Architecture: the appreciation of the arts/1*. London: Oxford University Press.
Groat, L. & Wang, D. (2002). *Architectural research methods*. Canada: John Wiley & Sons, Inc.
Hadiwidjojo. (1978). *Bedhaya Ketawang*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah.
Hanna, J. L. (1979). *To dance is human: a theory of non verbal communication.* USA: The University of Texas Press.
Heidegger, M. (1962). *Being and time*. USA: Harper & Row Publishers.
Hertzberger, H. (2000). *Space and the architect: lessons in architecture 2*. Rotterdam: 010 Publishers.
Herusatoto, B. (2003). *Simbolisme dalam budaya Jawa*. Yogyakarta: Hanindita Graha Widia.
Hidayat, A. (2009). *Ruang Jawa, ruang sangkan-paran, ruang watak 9*, dalam
Prijotomo, Josef, dkk. (2009). *Ruang di arsitektur Jawa: sebuah wacana*, Surabaya: Wastu Lanas Grafika.
Huijer, M. (1999). The aesthetics of existence in the work of Michel Foucault. dalam *Philosophy & Social Criticsm, SAGE Publications Vol 25 no.2*
Ih Tiao Chang, A. (1956). *The tao of architecture*. New Jersey: Princeton University Press.
Jaya, A. M. (2006). Membaca makna kelahiran pada arsitektur rumah Jawa kajian semiotika Peirce terhadap kitab primbon Betaljemur Adammakna. (Tesis, Insitut Teknologi Sepuluh Nopember, Surabaya, 2006).
Jazuli, M. (1994). *Telaah teoretis seni tari*. Semarang: IKIP Semarang Press.
Keraton Kasunanan Surakarta. (2001). *Ritual Tingalandalem Jumenengan Raja Paku Buwono XII - 20 Oktober 2001*. (video).
Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.
Lefebvre, H. (2004). *The production of space*. UK: Blackwell Publishing.
Magnis-Suseno, F. (1993). *Etika Jawa*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
Magnis-Suseno, F. (1997). *Javanese ethics and world-view: the Javanese idea of the good life.* Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
Magnis-Suseno, F. (2003). *Etika Jawa: sebuah analisa falsafi tentang kebijaksanaan hidup Jawa.* Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.

Mangunwijaya, Y.B. (1986). *Ragawidya religiositas hal-hal sehari-hari*. Yogyakarta: Kanisius.
Mangunwijaya, Y.B. (1995). *Wastu citra*, Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
Maryani, Dwi. (2007). Wiraga wirama wirasa dalam tari tradisi gaya Surakarta. dalam *Gelar, Jurnal Ilmu dan Seni ISI Surakarta vol. 5 No.1 Juli 2007*
Merleau-Ponty, M. (2007). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge Classics.
Moersid, A. (2002). Ruang temporal simbolik: relasi ruang, ritual, dan konsep kekuasaan pada ritual Tinggalandalem Jumenengan di Keraton Surakarta Hadiningrat. (Tesis, Universitas Indonesia, Depok, 2002).
Munsi, U. S. (2005). *Time and space in asian content: contemporary dance in Asia*. West Bengal: World Dance Alliance.
Muhadjir, N. (2002). *Metodologi penelitian kualitatif*. Yogyakarta: Rake Sarasin.
Nanda, U. (2002). A study of rhythm in the formal composition of Hindu temple architecture : an explorative study with an analytical imperative, using the rhythmic construct of the canonical Indian dance form, (Thesis, Dept. of Architecture, School of Design and Environment, National University of Singapore, 2002).
Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, space & architecture*. New York: Praeger Publishers.
Norberg-Schulz, C. (1984). *Genius loci towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli International Publication Inc.
Pallasma, J. (2005). *The eyes of the skin architecture and the senses*. England: John Wiley & Sons.
Pangarsa, G. W. (2006). *Merah putih arsitektur nusantara*. Yogyakarta: Andi Offset.
Parani, J. (1986). *Penari sebagai sumber daya dalam penataan tari*. dalam
Sedyawati, Edi. (1986). *Pengetahuan elementer tari dan beberapa masalah tari*. Jakarta: Direktorat Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
Pitana, T. S. (2001). Javanese cosmology and its influence on Javanese architecture a case study of the Mataram king's cemetery (Astana Imagiri). (Thesis, James Cook University, Queensland, 2001).
Priatmodjo, D. (2004). Keraton Kasunanan Surakarta masa kini: suatu kajian antropologi tentang reposisi kerajaan tradisional. (Disertasi, Universitas Indonesia, Depok, 2004).
Prihartanti, N. (1999). *Anima – Indonesian Psychological Journal Vol. 15, no.1*
Prihatini, N. S., et al. (2007). *Joged tradisi gaya Kasunanan Surakarta*. Surakarta: ISI Press Solo.
Prijotomo, J. (1992). *Ideas and forms of Javanese architecture*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
Prijotomo, J. (2004). *Kembara kawruh arsitektur Jawa*. Surabaya: Wastu Lanas Grafika.
Prijotomo, J. (2006). *(Re-) konstruksi arsitektur Jawa: griya Jawa dalam tradisi tanpatulisan.* Surabaya: PT. Wastu Lanas Grafika.

Prijotomo, J. (2009). *Ruang arsitektur di asitektur nusantara; rong dan bukan-rong*. dalam Prijotomo, Josef, dkk. (2009). *Ruang di arsitektur Jawa: sebuah wacana*. Surabaya: Wastu Lanas Grafika.
Ratna, Nyoman Kutha. (2007). *Estetika sastra dan budaya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
Roji, S. M. (1998). Seni bangunan Pendopo Agung Sasono Sewoko Keraton Kasunanan Surakarta ditinjau dari makna filosofis. (Skripsi, Universitas Sebelas Maret, Surakarta, 1998).
Ronald, A. (2005). *Nilai-nilai arsitektur rumah tradisional Jawa*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
Ronald, Arya. (2012). *Pengembangan arsitektur rumah Jawa*. Yogyakarta: Cahaya Atma Pustaka.
Roth, L. M. (1993). *Understanding architecture its elements, history, and meaning*. Colorado: Westview Press.
Ruspanan. (1986). *Etika pemerintahan menurut filsafat Jawa wulangreh Pakubuwono IV*. Jakarta: Pustaka Antarkota.
Sachs, C. (1963). *World history of the dance*. New York: Norton & Company, Inc.
Salura, P. (2008). *Menelusuri Arsitektur Masyarakat Sunda*. Bandung: Cipta Sastra Salura.
Santosa, R. B. (1997). Omah: the construction of meanings in Javanese domestic Settings. (Tesis, McGill University, Montreal, 1997).
Santoso, Jo. (2008). *Arsitektur-kota Jawa: kosmos, kultur & kuasa*, Jakarta: Centropolis-Magister Teknik Perencanaan Universitas Tarumanagara.
Schechner, R. (2007). *Rasaesthetics*. dalam Barnes, S., dan Lepecki, A. (2007). *The senses in performance*. New York: Routledge.
Sedyawati, E. (1986). *Tari sebagai salah satu pernyataan budaya* dalam
Sedyawati, E., dkk. (1986). *Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari*. Jakarta: Direktorat Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
Setyani, T. I. (2011). Tantu Panggelaran representasi ruang simbolik dalam konsep kesempurnaan dunia Jawa. (Tesis, Universitas Indonesia, Depok, 2011).
Setyowati, E. (1999). Bentuk dan makna ragam hias bangunan Sasono Sewoko di Karaton Kasunanan Surakarta. (Skripsi, Universitas Sebelas Maret, Surakarta, 1999).
Sirowy, B. (2010). Phenomenological concept in architecture towards a user-oriented practice, (Dissertation, Arkitektur-og designhogskolen I, Oslo, 2010).
Snyder, J. C, & Catanese, A. J. (1985). *Pengantar arsitektur*. Jakarta: Penerbit Erlangga.
Soedarsono. (1976). *Pengantar pengetahuan tari*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia.
Soedarsono. (1986). *Pengantar pengetahuan dan komposisi tari.* dalam
Sedyawati, E., dkk. (1986). *Pengetahuan elementer tari dan beberapa masalah tari*. Jakarta: Direktorat Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Soedarsono, (-), *Tari-tarian Indonesia I*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
Solikhin, K.H. M. (2009). *Kanjeng Ratu Kidul dalam perspektif Islam Jawa*. Yogyakarta: Penerbit NARASI
Stegers, R. (2008). *A design manual sacred buildings*, Basel: Birkhauser.
Sugiyono. (2009). *Memahami penelitian kualitatif*. Bandung: CV. Alfabeta.
Sunardi. (2009). *Konsep rasa estetik Nuksma dan Mungguh dalam pertunjukan Wayang Purwa gaya Surakarta*. dalam Haryono, Timbul, dkk. (2009). *Seni dalam dimensi bentuk, ruang, dan waktu*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
Sutanto, A., dan Surya, R. (2000). *Fundamental dasar-dasar: teori arsitektur*. Jakarta: UPT Penerbitan Universitas Tarumanagara.
Sutopo, H. B. (2006). *Metodologi penelitian kualitatif: dasar teori dan terapannya dalam penelitian*. Surakarta: Universitas Sebelas Maret.
Thiis-Evensen, T. (1987). *Archetypes in architecture*. Oslo: Norwegian University Press.
Tjahjono, G. (1989). Cosmos, center, and duality in Javanese architectural tradition: the symbolic dimensions of house shapes in Kota Gede and surroundings. (Dissertation, University of California, Berkeley, 1989).
Triyanto. (2001). *Makna ruang & penataannya dalam arsitektur rumah Kudus*. Semarang: Kelompok Studi MEKAR.
Tschumi, B. (1994). *Architecture and disjunction*. USA: MIT Press.
Tuan, Y. (1977). *Space and place the perspective of experience.* Minneapolis: University of Minnesota press.
Unwin, S. (2003). *Analysing architecture*. Taylor & Francis e-library.
Vallee, S. de. (2007). *Essays on architecture*. London: Papadakis Publisher.
Van de Ven, C. (1991). *Ruang dalam arsitektur*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
Vannini, P., dkk. (2012). *The senses in self, society, and culture*, New York: Routledge.
Widyarta, M. N., & Prijotomo, J. (2009). *Jirim, rong, ruang – catatan-catatan awal keruangan arsitektur nusantara dengan kasus arsitektur Jawa*. dalam Prijotomo, J., dkk. (2009). *Ruang di arsitektur Jawa: sebuah wacana*. Surabaya: Wastu Lanas Grafika.
Zoetmulder, Pj., dan Robson, S. O. (2004). *Kamus Jawa kuno-Indonesia*. Jakarta: PT. Gramedia.

Halaman ini sengaja dikosongkan

LAMPIRAN

Halaman ini sengaja dikosongkan

KUESIONER

Penelusuran Rasa Dalam Arsitektur

Studi Kasus: Pendhapa Ageng Sasana Sewaka dengan Bedhaya Ketawang

IDENTITAS RESPONDEN

1. Nama Lengkap :……
2. Usia :……..
3. Pendidikan Terakhir :……...
4. Apakah Anda tinggal di lingkungan Kraton :…….
5. Sudah berapa kali Anda terlibat pementasan
   Bedhaya Ketawang :…….
6. Apakah posisi Anda ketika Anda menari Bedhaya Ketawang
   yang diadakan saat Jumenengan ke-8 PB XIII pada tanggal
   15 uni 2012 :…….

1) Penelusuran Rasa Dalam Arsitektur Saat Latihan Bedhaya Ketawang Tiap Selasa Kliwon

1.1) Ketika Anda menari, apakah Anda dapat merasakan keberadaan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, seperti apakah keberadaan yang dapat Anda rasakan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……
……
……

1.2) Bagian-bagian apasajakah dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dapat Anda rasakan?

……
……
……

1.3) Ketika Anda merasakan keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Inderawi apasajakah yang Anda miliki yang dapat merasakan keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……
……
……

1.4) Bagaimanakah rasa yang Anda rasakan terhadap bagian-bagian (keberadaan) dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang Anda rasakan dari masing-masing Inderawi Anda yang dapat merasakan bagian-bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……
……
……

1.5) Apakah komposisi-komposisi tari yang ada di tari Bedhaya Ketawang memberikan rasa yang berbeda ketika Anda merasakan keberadaan rasa dari bagian-bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang? Bila ya, bagaimanakah letak perbedaan rasa tersebut?

……
……
……

1.6) Ketika Anda menari, apakah Anda juga dapat merasakan keberadaan ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, seperti apakah ruang yang Anda rasakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang?

……
……
……

1.7) Apakah Anda merasakan adanya batasan dari ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, bagaimanakah batasan ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang Anda rasakan?

……

……

……

1.8) Apakah komposisi-komposisi tari yang ada di tari Bedhaya Ketawang memberikan rasa yang berbeda ketika Anda merasakan keberadaan rasa dari ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang? Bila ya, bagaimanakah letak perbedaan rasa tersebut?

……

……

……

2) Penelusuran Rasa Dalam Arsitektur Saat Gradi Resik (7 hari berturut-turut) Sebelum Tingalan Ndalem Jumenengan Raja

2.1) Ketika Anda menari, apakah Anda dapat merasakan keberadaan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, seperti apakah keberadaan yang dapat Anda rasakan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……

……

……

2.2) Bagian-bagian apasajakah dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dapat Anda rasakan?

……

……

……

2.3) Ketika Anda merasakan keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Inderawi apasajakah yang Anda miliki yang dapat merasakan keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……

……

……

2.4) Bagaimanakah rasa yang Anda rasakan terhadap bagian-bagian (keberadaan) dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang Anda rasakan dari masing-masing Inderawi Anda yang dapat merasakan bagian-bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……

……

……

2.5) Apakah komposisi-komposisi tari yang ada di tari Bedhaya Ketawang memberikan rasa yang berbeda ketika Anda merasakan keberadaan rasa dari bagian-bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang? Bila ya, bagaimanakah letak perbedaan rasa tersebut?

……
……
……

2.6) Ketika Anda menari, apakah Anda juga dapat merasakan keberadaan ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, seperti apakah ruang yang Anda rasakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang?

……
……
……

2.7) Apakah Anda merasakan adanya batasan dari ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, bagaimanakah batasan ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang Anda rasakan?

……
……
……

2.8) Apakah komposisi-komposisi tari yang ada di tari Bedhaya Ketawang memberikan rasa yang berbeda ketika Anda merasakan keberadaan rasa dari ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang? Bila ya, bagaimanakah letak perbedaan rasa tersebut?

……
……
……

3. Penelusuran Rasa Dalam Arsitektur Saat Tingalan Ndalem Jumenengan Raja

3.1) Ketika Anda menari, apakah Anda dapat merasakan keberadaan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, seperti apakah keberadaan yang dapat Anda rasakan dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……
……
……

3.2) Bagian-bagian apasajakah dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang dapat Anda rasakan?

……
……
……

3.3) Ketika Anda merasakan keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka, Inderawi apasajakah yang Anda miliki yang dapat merasakan keberadaan Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……
……
……

3.4) Bagaimanakah rasa yang Anda rasakan terhadap bagian-bagian (keberadaan) dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang Anda rasakan dari masing-masing Inderawi Anda yang dapat merasakan bagian-bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka?

……
……
……

3.5) Apakah komposisi-komposisi tari yang ada di tari Bedhaya Ketawang memberikan rasa yang berbeda ketika Anda merasakan keberadaan rasa dari bagian-bagian dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang? Bila ya, bagaimanakah letak perbedaan rasa tersebut?

……
……
……

3.6) Ketika Anda menari, apakah Anda juga dapat merasakan keberadaan ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, seperti apakah ruang yang Anda rasakan di Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang?

……
……
……

3.7) Apakah Anda merasakan adanya batasan dari ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka? Bila ya, bagaimanakah batasan ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka yang Anda rasakan?

……
……
……

3.8) Apakah komposisi-komposisi tari yang ada di tari Bedhaya Ketawang memberikan rasa yang berbeda ketika Anda merasakan keberadaan rasa dari ruang dari Pendhapa Ageng Sasana Sewaka saat Anda menarikan tari Bedhaya Ketawang? Bila ya, bagaimanakah letak perbedaan rasa tersebut?

……
……
……

Lembar Tambahan Jawaban

RIWAYAT HIDUP

A. Identitas Diri

Nama Lengkap	: Retna Ayu Puspatarini
Tempat dan Tanggal Lahir	: Ujung Pandang, 2 Juni 1980
Alamat Rumah	: Jl. Terogong Raya No.8, Cilandak Barat Jakarta Selatan, Jakarta
Nama Bapak	: Ir. Rifai Ilham, IPU
Nama Ibu	: Dra. Salmah Gosse, M. Hum.
Nama Adik	: Bagus Bhirawa Putra, S.T, M.T Bagas Dwipantara Putra, S.T, M.T
E-mail	: akademi.puspatarini@gmail.com

B. Riwayat Pendidikan

S1 : Jurusan Arsitektur, Universitas Tarumanagara, Jakarta
S2 : Jurusan Arsitektur, Institut Teknologi Bandung, Bandung
S3 : Jurusan Arsitektur, Institut Teknologi Sepuluh Nopember, Surabaya

C. Pengalaman Penulisan Artikel Ilmiah dalam 5 Tahun Terakhir

1. Exploring Dance in Architecture through The Concept of Being-in-the-world. International Journal of Education and Research. Vol.2 No.7, July 2014

D. Pengalaman Penyampaian Makalah pada Pertemuan/Seminar Ilmiah

1. In Search of Space Concept in Javanese Architecture through Cosmology Concept in Javanese Culture. International Seminar on Livable Space (isLivaS). Trisakti University, Jakarta, 16-17 February 2012.

2. Ruang Imajiner Dalam Arsitektur Jawa (Studi Kasus: Pendhapa Ageng Sasana Sewaka). Departemen Pekerjaan Umum Badan Penelitian dan Pengembangan Pusat Penelitian dan Pengembangan Permukiman Balai Pengembangan Teknologi Perumahan Tradisional Denpasar, Denpasar, 13 Desember 2010.
3. Framing Dance in Architecture – Study Case: Bedhaya Ketawang Dance – Pendhapa Ageng Sasana Sewaka. 1st International Graduate Research Symposium on the Built Environment. Middle East Technical University, Turkey, 15-16 October 2010.
4. Interaksi Ruang Arsitektur Dengan Tari Dalam Kajian Kosmologi Jawa. Seminar Nasional Ke-BHINEKAAN RUANG DI ARSITEKTUR NUSANTARA, ITS, Surabaya, 9 Oktober 2009
5. Estetika Arsitektur dan Tari Jawa. Seminar Nasional Ke-BHINEKAAN BENTUK ARSITEKTUR NUSANTARA, ITS, Surabaya, 12-13 September 2008