

Implementasi Ruang Kosmis Jawa

dalam *Mise-en-Scene Rembulan dan Matahari*
Karya Ki Slamet Rahardjo Djarot

ERIC GUNAWAN

ABSTRAK

Tentu kita semua setuju bahwa film merupakan bagian dari budaya, dan keberadaan film tidak terpisahkan dari budaya. Namun, hanya sebagian yang akan mendukung apabila dikatakan bahwa sejarah menggema pada film, bahkan seluruh beban masa lalu dibenamkan pada teks film. Mereka yang mendukung adalah yang melihat bentuk-bentuk pada dirinya sendiri sudah mengandung sejarah, sedangkan yang tidak setuju adalah mereka yang mempersempit sejarah sebatas konteks dan materi sejarah yang berhubungan dengan style. Pendukung pendapat pertama memahami referential meaning yakni makna yang tersurat pada film, dalam ruang lingkup tidak dapat dipisahkan antara sejarah dan komunitas interpretasinya mengingat style, ideologi, filosofi dan sejarah adalah hubungan yang berbaur. Oleh sebab itu, explicit, implicit dan symptomatic dipahami sebagai lapisan yang saling berkaitan dalam proses pemaknaan. Sedangkan, bagi pendukung paham kedua, makna di luar referential tidak dianggap perlu keberadaannya, jika pun ternyata ada maknanya dianggap tidak dapat dipertanggungjawabkan sebab telah lepas dari apa yang tersurat pada teks. Maka, mereka melihat explicit, implicit, dan symptomatic hanya sebatas salah satu kemungkinan tipe pemaknaan, dan sama sekali tidak berkaitan.

Tulisan ini ingin memperlihatkan bahwa filosofi dan film memiliki hubungan yang sangat akrab seperti yang diperlihatkan pada film *Rembulan dan Matahari* karya Ki Slamet Rahardjo Djarot. Artinya, tulisan ini bernuansakan paham pertama. Pembahasan sendiri akan berfokus pada kosmologi Jawa yang diimplementasikan pada pemahaman ruang film melalui pengadeganan. Tetapi, mengingat pro-kontra di atas, dirasa perlu untuk menghadirkan perbedaan pendapat tersebut terlebih dahulu supaya diperoleh kejernihan bagi pembahasan selanjutnya.

Dengan demikian, tulisan ini akan dimulai dengan mengkritisi paham kedua melalui empat kemungkinan tipe makna yang dapat ditemukan pada film menurut David Bordwell. Bordwell merupakan salah seorang pencetus perlunya memahami film melalui sejarah, tetapi pada saat yang bersamaan ia menentang pembacaan *symptomatic*. Kontradiksi Bordwell ini menjadi penting untuk dipahami selain akan membuka jalan bagi pemahaman seputar persoalan film dan budaya, juga akan bermuara pada pengadopsian keempat

kemungkinan tipe makna film tersebut untuk kepentingan tulisan ini.

Berangkat dari hal inilah, kita membahas kosmologi Jawa beserta implementasinya. Secara berturut-turut kita akan melihat implementasi ruang kosmis Jawa pada struktur pemerintahan masyarakat Jawa, kemudian pada kesenian wayang beber. Pembahasan akan memperlihatkan kosmologi Jawa tidak hanya digunakan untuk pemerintahan saja, tetapi juga untuk kesenian. Pencapaian bagian ini memberi keyakinan bagi implementasi kosmologi Jawa pada film *Rembulan dan Matahari*, khususnya pada pengadeganan dan ruang film.

EMPAT KEMUNGKINAN TIPE MAKNA FILM

Dalam *Film Art: An Introduction*, yang kemudian dipertegas dalam *Making Meaning*, David Bordwell menghadirkan empat kemungkinan tipe makna yang dapat ditemukan penonton pada film. Keempat tipe itu adalah *referential meaning*, *explicit meaning*, *implicit meaning*, dan *symptomatic meaning*. Pada saat menonton film, penonton tertentu ada yang hanya mengartikan filmnya sebatas rangkaian elemen-elemen sinema yang hadir secara fisik saja, tetapi ada juga yang mencoba melihat konteks penyusun elemen-elemen tersebut. Pemaknaan pertama disebut *referential meaning* karena makna didapatkan melalui referensi audio-visual yang dihadirkan oleh bentuk film, sedangkan pemaknaan kedua disebut *explicit meaning* karena ada upaya untuk menggali makna lebih jauh lagi dari pada yang sekadar direferensikan. Menurut Bordwell, sebagai penerima aktif, penonton terus-menerus menguji karya film yang ditontonnya terhadap makna yang lebih besar, terhadap apa yang tersaji atau tersirat yakni pesan filosofis bahkan juga gejala yang melatarbelakangi lahirnya karya film tersebut. Menemukan makna tersirat pada film disebut *implicit meaning*, sedangkan pemaknaan yang berhubungan dengan gejala atau

sympton tertentu disebut *symptomatic meaning*.

Keempat kemungkinan tipe makna ini dihadirkan Bordwell untuk menunjukkan adanya kesatuan bentuk film, yakni kesatuan yang utuh yang sudah tidak membedakan wadah dan isinya. Dalam hal ini, Bordwell ingin menjelaskan bahwa semua elemen yang menyusun sebuah film tidaklah disusun secara acak melainkan seturut keutuhan. Ada awalan pastilah ada akhiran. Ia juga menjelaskan adanya paralel hal tersebut dengan kenyataan bahwa penonton tidaklah pasif selama menantikan titik kulminasi terjadi sejak film dimulai. Penonton film berusaha menemukan keutuhan. Mereka selalu mencari-cari hubungan antara elemen yang satu dengan elemen yang lain. Bahkan ada kalanya elemen-elemen yang hadir pada film dihubungkan dengan elemen lain di luar film seperti telah dijelaskan tadi.

Bordwell mengamati adanya kemiripan fenomena yang mendasari pemaknaan dari lapisan-kemungkinan tipe makna yang dimiliki oleh film,

“Kemungkinan pengenalan *symptomatic meaning* menyisahkan kepada kita bahwa makna apapun, entah *referensial*, *explicit*, atau *implicit meaning*, secara luas merupakan fenomena sosial. Banyak makna film pada dasarnya merupakan ideologi; yakni, bersumber pada sistem-sistem kepercayaan khusus mengenai dunia secara budaya. Kepercayaan agama, opini politik, konsepsi ras atau seks ataupun kelas sosial bahkan pernyataan kita mengenai kehidupan – semua ini mendasari referensi bingkai ideologi kita. Meskipun kita dapat hidup dengan pengandaian hanya kepercayaan kitalah satu-satunya yang benar dan nyata untuk menjelaskan bagaimana dunia ini, kita hanya perlu membandingkan ideologi kita dengan yang dimiliki oleh kelompok atau budaya atau era lain untuk melihat bagaimana secara sejarah dan sosial mempertegas banyak pandangan. [...] “

Bagi Bordwell pemaknaan berhubungan dengan fenomena sosial. Makna apapun yang diberikan kepada film oleh penonton berdasarkan ideologi,

budaya, politik, dan sebagainya adalah sah saja. Demikian pula pemilihan *referential*, atau *explicit*, atau *implicit*, maupun *symptomatic* tetap saja sah. Sifatnya menjadi mana suka. Penonton dapat menentukan kemungkinan tipe makna manapun tanpa mengganggu keutuhan film. Situasi ini disimpulkannya bahwa film menjadi bermakna karena memang diberikan makna. Teks film akhirnya menjadi palsu. Oleh sebab itu, menurut, Bordwell, cukuplah makna film berhenti pada makna referensialnya saja. Pencarian makna di luar apa yang disajikan oleh film hanya membebankan film dengan sesuatu yang tak perlu karena bukan berasal dari dirinya. Bordwell lebih setuju film terbebas dari beban-beban makna di luar dirinya.

Pendapat Bordwell cukup beralasan semenjak apa yang menurutnya “hari-hari kekuasaan kritik berorientasi-interpretasi sudah selesai”. Baginya, analisa tekstual dalam tradisi semiotik yang di dalamnya mencakup penjelasan tematik dan pembacaan *symptomatic* hanya menjadikan aktifitas membaca teks sebagai awal dari penulisan *symptomatic meaning*. Bordwell menuduh aktifitas analisa film dalam tradisi semiotik ini lebih cenderung sedikit kerja dibanding upaya tradisi ini dalam menghasilkan ilustrasi ide-ide bawaan yang tersirat pada teks. Bagi Bordwell, interpretasi telah mengecilkan sinema menjadi teks palsu. Seakan-akan makna sinema ditemukan hanya pada saat ia diberi makna. Adanya campur tangan literatur terhadap sinema dianggap Bordwell turut pula bersumbangsih mengubah perspektif individu menjadi analisa yang mewacanakan seksualitas, politik, dan makna, yang biasanya difilter melalui teori SLAB (Sausure/Lacan/Althusser/Barthes).

Demikianlah, Bordwell menentang interpretasi. Ia ingin menegakkan disiplin studi film yang secara tegas tidak lagi menyerap unsur-unsur dari rana literatur. Apabila penyerapan tersebut dibiarkan saja, hanya akan menghasilkan interpretasi tak bertanggung jawab sebab telah lepas dari apa yang

sesungguhnya dikandung oleh teks film bersangkutan.

Maka, Bordwell mengusulkan puitik historis sebagai alternatif tradisi interpretasi. Tujuan puitik historis adalah untuk mempelajari “dengan cara apa, dalam situasi tertentu, film disatukan serta melakukan fungsi tertentu, sekaligus menghasilkan efek tertentu.” Bordwell menjelaskan bahwa penonton menggunakan jejak-jejak film yang dikonstruksi oleh pembuat film, untuk mengolah operasional sistim-sistimnya sehingga arah konstruksi makna-makna dapat diperkirakan. Proyek yang ditawarkan ini bukan untuk meniadakan interpretasi sama sekali melainkan ingin meletakkan interpretasi secara keseluruhan pada kerangka penyelidikan historis yang lebih luas.

Puitik historis secara mendalam dimaksudkan oleh Bordwell untuk mengamati bukan hanya institusional visual bentuk film saja, tetapi juga getaran bolak-balik antara sejarah dan *style*, tanpa mengurangi peran yang satu sekadar sebagai latar belakang bagi yang lain. Namun, jika kita cermati pemahaman prinsip-prinsip konstruksi film Bordwell tampaknya ia sudah menyempitkan pemahaman historis menjadi hanya terbatas pada konteks dan materi sejarah yang berhubungan dengan *style* saja. Hubungan sejarah dengan hal lain, seperti ekonomi, ideologi, filosofis, dan etis diabaikannya.

Kritik terhadap Bordwell. Ira Bhaskar mempertegas pemahaman historis Bordwell ini dengan mengatakan bahwa Bordwell telah gagal melihat cara sejarah mempertajam naratif. Bordwell dinilai telah mengembangkan konstruktivisme sempit. Ia gagal menyadari bahwa pemahaman dan interpretasi bernegosiasi dengan bahasa dan wacana sosio-ideologi teks serta para pembacanya.

Pada saat penonton memahami dan menginterpretasi film yang ditontonnya, penonton sangat tergantung pada data-data bahkan saat-saat historis berdasarkan komunitasnya, termasuk di dalamnya

adalah ideologi politik, filosofis, dan sebagainya. Pemahaman dan interpretasi tidaklah berjalan secara terpisah. Maka, tak terhindarkan bahwa pemahaman menyiratkan interpretasi, bahkan dapat pula menghasilkan sikap kritis. Oleh sebab itu, apabila ada dua orang dari latar belakang berbeda melihat representasi film yang sama, pemahaman dan interpretasi mereka terhadap representasi itu sangat mungkin berbeda.

Naratif demikian kuatnya sehingga bukan hanya mengarahkan dugaan, tetapi juga bergema melalui multiplikasi asosiasi-asosiasi sejarah sebagaimana yang dinyatakan oleh Bhaskar berikut ini,

‘perlu memandang naratif sebagai akar budaya dan sejarah, seperti pembentukan kehidupan-dunia sesuai waktunya; dengan kata lain, seperti perwujudan bentuk-bentuk kehidupan budaya, proses kehidupan, ideologi, nilai-nilai; dalam kenyataannya seperti pembentukan skema yang sangat konseptual yang dilihat Bordwell sebagai subyek interpretasi. Jika naratif dipahami seturut cara ini, sebagai pengkode di dalam *fabula* dan *syuzhetnya*, bentuk dan *stylenya*, visi dunianya, maka aktifitas interpretasi secara skeptis tidak dapat dipisahkan dari interpretasi tersebut, dan *explicit*, *referential meaning* dapat membawa serta *implicit* dan *symptomatic meaning*. (Millers and Stam, 1999)

Pendapat Baskhar ini menggemakan kembali makna sejarah menurut Bahktin. Bahktin berpendapat bahwa bentuk-bentuk pada dirinya sendiri sudah merupakan peristiwa historis, oleh sebab itu dapat membelokkan dan membentuk sejarah multifase baik artistik maupun trans-artistik. Atas dasar pengertian ini, sejarah film bukan sekadar kombinasi kemungkinan-kemungkinan formal melainkan berhubungan dengan antara lain; melalui peran ekonomi saat memutuskan siapa yang memproduksi atau mendistribusikan film, atau dengan kesepakatan rasial yang memutuskan siapa yang dapat berperan dalam film, juga dengan kekuatan distribusi yang menyebabkan tidak semua film yang dihasilkan negara lain dapat ditayangkan

secara luas mengingat kekuatan jaringan Hollywood.

Di satu sisi, Bordwell menyadari hal tersebut. Terbukti ia termasuk satu di antara orang-orang yang menyerukan pendekatan sejarah yang lebih mendalam. Namun, tampaknya, aspek-aspek formalis yang dimiliki Bordwell secara tidak langsung sudah menghambat perhatiannya pada isu-isu yang lebih besar. Maka, menurut Robert Stam, apabila Bordwell tidak mengindahkan *symptomatic meaning*, bahwa karya film memiliki gejala yang melatarbelakanginya, sebenarnya ia telah melemahkan proyek puitik historisnya sendiri. Stam menganggap Bordwell telah melakukan pendikotomian pembacaan *referential* dan *explicit* pada satu sisi, dan pembacaan *symptomatic* dan *implicit* di sisi lain. Dikotomi pertama tentu saja mendapat restu Bodrwell sebab tampak sebagai persoalan pemahaman yang tertata dan bertanggung jawab. Sedangkan, dikotomi kedua, tampak sebagai dorongan interpretasi tak bertanggung jawab dan anarkis, sehingga tidak direkomendasikan Bordwell. Jika kita amati lebih jauh, metode puitik historis Bordwell pada dirinya sendiri, sebenarnya, mengandung pembacaan simptomatik yang luas.

Kritik terhadap Bordwell perlu dihadirkan pada bagian awal tulisan ini untuk memberi dasar teori bagi pembahasan kita selanjutnya, bagaimana cara filosofi bersumbangsih pada sinema, dan elemen-elemen apa saja yang dimiliki oleh sinema yang memungkinkan hal tersebut.

KOSMOLOGI JAWA

Masyarakat Jawa adalah masyarakat persawahan yang hidup dari hasil sawah. Sebagai masyarakat persawahan, hubungan-hubungan sosial dan struktur masyarakat Jawa menekankan adanya kesetaraan dan hubungan timbal-balik antar unsur-unsur masyarakat. Kosmos merupakan satu komunitas di mana manusia sebagai makhluk, dan hidup manusia berada di tengah hubungan saling berkaitan dengan

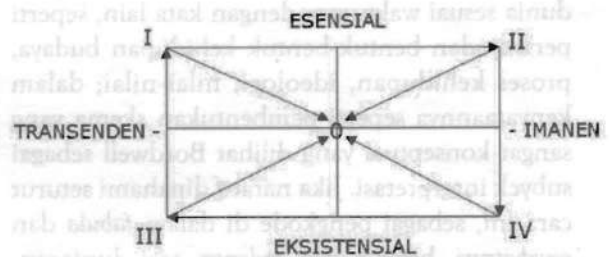
seluruh kosmos yang meliputi semua benda di sekitarnya baik yang hidup maupun yang mati. Dengan kata lain, bagi masyarakat Jawa semua yang ada di dalam alam ini berada dalam harmoni. Orientasi berpikir mereka adalah pada suatu titik pusat, yakni hubungan antara *kawula-Gusti* dan keadaan *suwung awang uwung* yakni sesuatu yang tidak bisa diterangkan dan dideskripsikan. Titik pertemuan-pertemuan tersebut inilah yang menjadi petanda hubungan antara bayangan mengenai *tatatentrem* esensial dari makrokosmos dan bayangan mengenai *tatatentrem* eksistensial dari mikrokosmos.

Dalam penelitian yang dilakukan oleh Paschalis Maria Laksono (1985) mengenai tradisi dalam struktur masyarakat Jawa, titik-titik pertemuan tersebut diperlihatkannya dengan mengembangkan struktur berpikir masyarakat Jawa dalam sebuah model. Model yang dibuatnya memperlihatkan selain bahwa orang Jawa memiliki orientasi berpikir pada satu titik pusat, juga orientasi berpikir mereka bersifat paradoksal. Paradoksal yang dimaksud ia jelaskan dengan mengutip definisi Boediardjo mengenai sikap hidup orang Jawa, yakni, "Tidak ada yang mutlak, selalu ada lembayung malam dan siang, tingkatan baik dan jahat, bayang-bayang hitam dan putih, rasa cinta dan benci, derajat kebahagiaan dan kesedihan, demikian pula nuansa jantan dan betina."

Sifat paradoksal alam pemikiran orang Jawa disimbolkan oleh mereka sendiri melalui tokoh Semar. Semar dicirikan sebagai tokoh yang secara lahiriah hampir tanpa bentuk, bulat-gemuk dan aneh, perut dan pantatnya sama bulat. Kemudian sifat ini juga digambarkan melalui ekspresi wajah yang merupakan perpaduan kelaki-lakian dan kewanitaan. Lebih lanjut lagi Laksono menambahkan pendapat Pouver bahwa kehadiran tokoh Semar telah mengubah model struktural mutlak berdasarkan opisisi murni-bernoda, yang berkutub tegas dan tidak setara yakni kombinasi prinsip-prinsip pemosisian berlawanan dengan supra, menjadi model struktural tanpa kutub absolut dan serba timbal-

balik yang disebut kombinasi prinsip-prinsip pemosisian identik, timbali-balik dan setara.

Berdasarkan alasan tersebut, pada model yang dikembangkannya, Laksono menempatkan tokoh Semar pada titik pusat yakni di titik 0. Pada titik inilah tempat segala yang paradoks bertemu, tempat bersatunya *kawula-Gusti*, *awang-uwung*, serta perpaduan semua aspek transenden, esensial, imanen, dan eksistensial secara sempurna. Sedangkan gerak hidup manusia, diperlihatkan oleh model ini mulai dari aspek transenden esensial menuju ke aspek imanen eksistensial melalui aspek imanen esensial. Kemudian hidup dibayangkan akan kembali menuju



BAGAN : MODEL BERPIKIR JAWA

aspek transenden esensial melalui transenden eksistensial. Menurut model yang dikembangkan oleh Laksono ini, hidup bergerak mengikuti arah jarum jam dari bidang I, ke II, ke III, ke IV, dan kembali ke I, yang kemudian menjadi lengkap dengan berorientasi pada titik pusat atau 0. (lihat bagan)

Sampai di sini, tiba saatnya untuk melihat bagaimana orientasi berpikir pada satu titik pusat ini diimplementasikan oleh masyarakat Jawa dalam keseharian mereka. Seperti sudah disinggung di atas bahwa struktur kosmologi masyarakat Jawa lahir sebagai usaha mereka mempertahankan harmoni dari kemungkinan gangguan-gangguan terhadap tata sosial (jagad kecil) dan tata semesta (jagad besar) yang saling ketergantungan. Konsep *jumbuhing kawula Gusti* menemukan gemanya pada interaksi atau

pembauran, bahkan peleburan antara pelayan dan tuan ini, seperti halnya ditemukan dalam setiap organisasi sosial yang memiliki elemen pengorganisasi dan yang diorganisasi, atau pemerintah dan rakyat, atau raja dan rakyat. Orientasi seperti ini mendasari pula konsepsi masyarakat Jawa mengenai raja idamannya. Oleh sebab itu, raja idaman ditempatkan oleh orang Jawa pada simpul hubungan antara bayangan mengenai *tatatentrem* esensial dari makrokosmos dan bayangan mengenai *tatatentrem* eksistensial dari mikrokosmos. Melalui penempatan demikian orang Jawa mengharapkan rajanya mampu menduduki posisi sentral mewujudkan tata duniawi.

Posisi raja sebagai pusat seturut gagasan *jumbuhing kawula Gusti* ini, jika diamati berdasarkan administrasi kerajaan, terlihat pada pembagian wilayah kerajaan Mataram yang mengikuti pola lingkaran-lingkaran konsentris. Titik pusat dari lingkaran-lingkaran ini adalah raja, dan kemudian secara berturut-turut diliputi oleh lingkaran Kraton, Negara, Negaragung, dan Mancanegara. Namun, jika

yang menurut Pigeaud terdiri atas faktor pengertian kesatuan kosmik seperti yang diuraikan di atas, dan faktor kecerdasan untuk mengklasifikasinya. Faktor kedua ini merupakan perwujudan kesatuan harmoni melalui rangkaian-rangkaian klasifikasi yang saling berkorespondensi dan bersesuaian.

Faktor kecerdasan untuk mengklasifikasi diwujudkan oleh masyarakat Jawa dengan merangkaikan satu butir rangkaian klasifikasi dengan satu butir dari rangkaian klasifikasi lainnya yang saling berkorespondensi dan bersesuaian. Salah satunya dapat kita temukan pada pembagian ruang menurut mata angin yang disesuaikan dengan pembagian hari. Orang Jawa mengklasifikasikan bahwa timur - selatan - barat - utara - tengah sejajar dengan klasifikasi hari Legi - Paing - Pon - Wage - Kliwon. Jika pola ini digunakan secara konsisten oleh masyarakat Jawa dalam membuat rangkaian-rangkaian klasifikasi, maka dapat diduga pola yang sama pun digunakan untuk membagi wilayah Mataram. Artinya pembagian wilayah kerajaan

membuat rangkaian-rangkaian klasifikasi, maka pola

dan pola Krida Krida yang diwujudkan dengan wilayah

Timur	-	Selatan	-	Barat	-	Utara	-	Tengah
Mancanegara	-	-	Mancanegara	-	-	Negara
Negaragung	-	-	Negaragung	-	-	Negara
Legi	-	Paing	-	Pon	-	Wage	-	Kliwon
A		B		C		D		E

fakta pembagian wilayah yang obyektif diamati secara sepintas, maka yang tampak adalah pola memanjang dari Timur ke Barat dengan negara sebagai bagian di tengahnya, dan pola ini bukan pola konsentris sebab tidak melibatkan Utara dan Selatan. Artinya tanpa Utara dan Selatan pola ini tidak dapat dianggap mewakili gagasan orang Jawa mengenai tata ruang harmonis.

Sebelum melanjutkan penjelasan, perlu kiranya disinggung dua faktor pendukung alam pikiran Jawa

Mataram sudah barang tentu tidak hanya Timur dan Barat, tetapi juga Utara dan Selatan.

Untuk menjelaskan hal tersebut, Laksono menyimpulkan bagan homologi buatan Pigeaud untuk kemudian diaplikasi ke model yang dikembangkannya (lihat Bagan Homologi Pigeaud).

Bagian yang ditulis dalam abjad digunakan Pigeaud untuk menjelaskan pembagian korespondensi ini. Korespondensi A berhubungan dengan permulaan atau awalan. Hal ini tersirat pada kata

wetan (timur) yang berasal dari kata wet yakni asal. Demikian pula kata Legi atau nama *Umanis* dihubungkan dengan *tis* yang adalah dingin atau pagi. Korespondensi B mengandung pengertian keinginan yang tak terpuaskan, dan perubahan kebiasaan bertempat tinggal yang cepat. Korespondensi C mencakup segala sesuatu yang memberi kesan seolah-olah sepenuhnya berlawanan, yaitu kenikmatan, kemegahan tetapi juga kelemahan, sakit. Korespondensi D berhubungan dengan pengertian mengenai kemunduran, kematian, dan kesuraman. Korespondensi E berhubungan dengan sesuatu yang abadi atau permanen, yakni raja, rumah, bumi, kliwon dan multiwarna.

Pada bagan ini terlihat bahwa konsep utara dan selatan, yakni korespondensi B dan D milik Pigeaud, berada pada wilayah angan-angan pemikiran Jawa. Bahwa memang ada kerajaan Mataram di utara dan selatan, yakni Gunung Merapi dan Laut Selatan. Tetapi keduanya dibayangkan sebagai dua negeri gaib di bawah kekuasaan supranatural, Kyai Sapujagad dan Nyai Roro Kidul yang dipadukan dengan wilayah

bagan homologi menjadi sebagai berikut:

Dengan demikian, pembacaan model yang dikembangkan oleh Laksono menurut homologi di atas menjadi sebagai berikut: Bidang I, yakni aspek Transenden-Esensial, dilihat oleh orang Jawa sebagai semua hal yang bersifat supra-alami, suci-murni, rohaniah, dan yang sakti itu menduduki posisi yang superior. Bidang II, yakni aspek Imanen-Esensial, dipahami sebagai upaya mengubah yang dikatakan sebagai takdir, titah, dan kutuk. Sedangkan bidang III, yakni aspek Imanen-Eksistensial, dilihat sebagai yang alami, duniawi, materi, lahiriah, nafsu-nafsu. Bidang IV, yakni aspek Transenden-Eksistensial, dipahami sebagai upaya mengubah pula, yakni tindakan manusia yang mentransenden, manusia menjauhi materi atau segala hal yang menguasai bidang III. Seluruh bidang-bidang ini bertemu pada titik 0, di mana aspek transenden, esensial, imanen, dan eksistensial bertemu secara sempurna.

Jika kosmologi berpikir seperti ini digunakan secara konsisten oleh masyarakat Jawa dalam membuat rangkaian-rangkaian klasifikasi, maka pola

Timur	-	Selatan	-	Barat	-	Utara	-	Tengah
Mancanegara	-	-	Mancanegara	-	-	Negara
Negaragung	-	-	Negaragung	-	-	Negara
Legi	-	Paing	-	Pon	-	Wage	-	Kliwon
A		B		C		D		E
Imanen	-	Eksistensial	-	Transenden	-	Esensial	-	0

obyektif Mataram timur dan barat oleh raja-raja Jawa.

Rangkaian klasifikasi ini oleh Laksono kemudian disejajarkan dengan model yang ia kembangkan, sehingga didapatkan bahwa timur merupakan titik imanen, selatan merupakan titik eksistensial, barat merupakan titik transenden, utara merupakan titik esensial, dan tengah merupakan titik 0. Sehingga

yang sama selain diimplementasikan pada pembagian wilayah Mataram, pastinya pola tersebut juga digunakan pada bidang kehidupan lain misalnya kesenian yang salah satunya adalah wayang beber.

Ruang Kosmis Jawa Dalam Bahasa Rupa Wayang Beber. Wayang Beber memiliki dua bentuk bahasa rupa, yakni tata ungkap dalam dan tata ungkap luar.

Dalam penelitiannya terhadap wayang beber Jaka Kembang Kuning, Prof. Primadi Tabrani menjelaskan bahwa tata ungkap luar berhubungan dengan perubahan kronologi peristiwa, sedangkan tata ungkap dalam berhubungan dengan rumus penempatan latar, yakni belahan kiri dan belahan kanan. Selanjutnya, Tabrani menjelaskan bahwa belahan kiri diperuntukkan bagi tokoh atau golongan baik, termasuk juga tuan rumah atau yang berpangkat lebih atau yang pergi. Sedangkan belahan kanan diperuntukkan bagi tokoh atau golongan jahat, termasuk juga tamu, atau orang yang kurang berpangkat, atau yang datang.

Jika tata ungkap dalam bahasa rupa wayang beber untuk belahan kiri dan kanan ini kita sejajarkan dengan bagan model berpikir Jawa yang dikembangkan oleh Laksono, kita akan mendapati model itu tetap relevan. Artinya, orientasi berpikir masyarakat Jawa ternyata diimplementasikan pula dalam bidang kesenian dalam hal ini wayang beber, seperti halnya di bidang administrasi kerajaan. Seperti yang dijelaskan oleh Tabrani, belahan kiri diperuntukkan bagi tokoh atau golongan baik, termasuk tuan rumah atau yang berpangkat, sejajar dengan aspek Transenden-Esensial bidang I model Laksono yang dipahami oleh orang Jawa sebagai yang bersifat supra-alami, suci-murni, rohaniah, dan yang menduduki posisi superior. Demikian pula bidang kanan wayang beber yang diperuntukkan bagi tokoh atau golongan jahat, termasuk tamu atau yang kurang berpangkat, atau pendatang, sejajar dengan aspek Imanen-Eksistensial yang menyusun bidang III, yang dipahami oleh orang Jawa sebagai yang alami, duniawi, materi, lahiriah, nafsu-nafsu.

Sekuen 20 wayang beber Jaka Kembang Kuning dapat kita jadikan contoh. Sekuen ini dituturkan oleh dalang demikian, "Tersebutlah Raden Gandarepa, kakak Sekartaji, bersama kawan-kawan memasuki kemah keputrian pihak Klana yang kalah perang, untuk menjadikan mereka sebagai rampasan perang. Para pengiring ada yang sibuk menjarah tirai

yang indah dan ada yang usil dengan para dayang..." Tabrani mengamati sekuen ini dan menemukan rumus penempatan latar bahasa rupa wayang beber demikian, Raden Gandarepa yang masuk bersama kawan-kawan berada pada belahan kanan sebab mereka adalah tamu, sedangkan para putri berada di belahan kiri sebab mereka adalah tuan rumah.

Hal serupa ditemukan pada sekuen 24, yakni pernikahan Jaka Kembang Kuning dengan Sekartaji, ketika Sekartaji ditemani dukun pengantin dipertemukan dengan Jaka Kembang Kuning. Pada sekuen ini, Tabrani mengamati, Sekartaji yang seharusnya sebagai tuan rumah ditempatkan di belahan kiri dan Jaka Kembang Kuning sebagai tamu ditempatkan di belahan kanan, namun, karena kedudukan Jaka Kembang Kuning sebagai putera mahkota dan calon raja Jenggala memiliki kedudukan lebih tinggi dari Sekartaji, maka ia ditempatkan di sebelah kiri sedangkan Sekartaji di sebelah kanan.

Pertanyaannya sekarang, bagaimana titik pusat atau titik 0 diimplementasikan pada bahasa rupa wayang beber? Sekuen 24 memperlihatkan implementasi ini. Sekuen ini merupakan akhir lakon wayang beber Jaka Kembang Kuning yang berakhir dengan kebahagiaan setelah tokoh utama mengalami hambatan-hambatan untuk lepas dari ketergangguan, seperti yang dituturkan oleh dalang sebagai berikut, "Kedatangan kedua mempelai dan para pengiringnya ke Istana Jenggala menyebabkan kedua Istana yang telah lama sepi dan suram karena putera mahkota menghilang jadi berseri dan ramai kembali. Tampak Jaka Kembang Kuning berdampingan dengan Sekartaji yang berbahagia dan berdiri di tuang tengah dengan sikap malu-malunya yang khas, kali ini karena ia tengah mengandung." Penggambaran sekuen ini pada wayang beber adalah demikian, di latar depan tampak Sekartaji berdiri di posisi tengah bidang sambil menggendong naga-nagaan yang melambangkan ia sedang mengandung. Penempatan tokoh utama di tengah bidang didasari pada

kronologi bahwa ia telah berhasil lepas dari ketergangguan, yang berarti harmoni berhasil dicapai.

Sampai di sini kita telah melihat bahwa ternyata penggunaan ruang kosmis masyarakat Jawa bukan hanya terbatas pada pembagian wilayah kerajaan Mataram saja, melainkan juga pada bidang kesenian. Tata ungkap dalam yang kita lihat pada bahasa rupa wayang beber menjelaskan pengimplementasian pemahaman tersebut. Pencapaian ini membuka peluang bagi ruang kosmis Jawa pada sinema, mengingat keduanya sama-sama media dua dimensi penutur kisah. Dalam hal ini tata ungkap dalam pada wayang beber dapat disejajarkan dengan pengadeganan pada film. Tetapi, karena bahasa rupa wayang beber tersusun dari elemen-elemen yang bersifat statis yang sama sekali berbeda dengan sinema yang dicirikan oleh gerak, maka sebelum tiba pada pembahasan film *Rembulan dan Matahari*, kita akan melihat lebih dulu elemen-elemen apa saja yang dimiliki oleh sinema yang memungkinkan ruang kosmis Jawa difungsikan. Dalam hal ini, kita perlu memahami lapisan-lapisan pemaknaan film untuk menemukan titik pertemuan antara sinema dan orientasi pemikiran Jawa.

KOSMOLOGI JAWA DALAM REMBULAN DAN MATAHARI

Untuk memahami pengimplementasian kosmologi Jawa pada film *Rembulan dan Matahari*, mula-mula pencapaian sampai saat ini akan dipakai sebagai landasan untuk mengadopsi empat kemungkinan tipe makna film Bordwell. Adopsi akan memperlihatkan hubungan keempat kemungkinan tipe makna ini sebagai empat lapisan makna saling terkait satu sama lain dalam satu kesatuan rangkaian proses kreatif. Berdasarkan hubungan yang saling terkait inilah baru kemudian terlihat elemen-elemen sinema yang memungkinkan implementasi.

Kita akan memulainya dengan memahami keutuhan film *Rembulan dan Matahari* berdasarkan

teori Bordwell. Menurut Bordwell bentuk film dikonstruksi oleh 2 sistim yang saling berinteraksi, yakni sistim naratif dan sistim *style*. Sistim naratif berhubungan dengan kronologi peristiwa-peristiwa yang memiliki hubungan sebab-akibat dan terjadi di dalam ruang dan waktu. Sedangkan sistim *style* berhubungan dengan teknik kehadiran naratif dalam bentuk audio-visual, yakni *mise-en-scene*, penataan kamera, pendisaian suara, dan editing. Kedua sistim tersebut saling berinteraksi dan berkontribusi pada keutuhan bentuk film. Karena keutuhan inilah makna dimungkinkan untuk dipahami karena elemen-elemen tertata secara tidak acak. Film *Rembulan dan Matahari* berada pada kerangka teori seperti ini. Pertanyaannya sekarang, apakah yang menjadi kiblat keutuhan elemen-elemen sinematik berdasarkan teori tersebut?

Bordwell menyebutkan ada empat kemungkinan tipe makna yang dikandung oleh bentuk film yang dapat ditemukan, seperti telah disebutkan sebelumnya, terdiri atas; *referential meaning*, *explicit meaning*, *implicit meaning*, dan *symptomatic meaning*. Karena pemahaman historis Bordwell terkungkung oleh konstruktivismenya, yakni sejarah hanya berkontribusi pada konteks dan materi pendukung *style* saja, maka jika salah satu atau beberapa tipe makna dari empat kemungkinan tipe makna tersebut dimaknai akan tetap memberi makna kepada sinema. Film bermakna lantaran diberi makna. Bagi Bordwell keempat tipe makna tidak memiliki keterkaitan satu sama lain sebagai tahapan-tahapan proses kreatif, melainkan hanya sebagai yang berdiri sendiri-sendiri untuk digunakan secara mana suka dalam mencari makna.

Sesuai pencapaian kita pada bahasan sebelumnya, film dipahami sebagai bagian dari budaya dan oleh sebab itu gejala atau *sympton* yang dialami oleh pelaku budaya berkontribusi pada karya film. Sama seperti penonton memerlukan data-data historis sesuai komunitasnya untuk memahami dan menginterpretasi film, seorang pembuat film

memerlukan data-data tersebut untuk memahami dan menginterpretasi peristiwa yang terjadi disekitarnya yang diwujudkan dalam bentuk film. Cara data-data tersebut berkontribusi pada film akan membuka peluang adanya keterkaitan antara empat lapisan makna.

Sebelumnya sudah dicapai bahwa pemahaman dan interpretasi tidaklah berjalan terpisah. Peristiwa yang hadir di depan mata seseorang akan dipahami dan diinterpretasi pada saat bersamaan sesuai bingkai referensi yang dimilikinya. Bingkai referensi ini berhubungan dengan kepercayaan agama, opini politik, konsepsi ras, konsepsi seks, dan juga kelas sosial bahkan pernyataan mengenai kehidupan. Setiap peristiwa yang hadir berpeluang sebagai gejala atau symptom. Pada saat gejala dipahami dan diinterpretasi akan berkontribusi bagi lahirnya makna. Makna yang lahir akibat gejala berlangsung pada lapisan *symptomatic meaning*. Pada lapisan ini pelaku secara sadar memaknakan peristiwa sehingga peristiwa itu akhirnya memiliki makna.

Karena makna yang dihasilkan pada tahap *symptomatic* sifatnya masih luas dan abstrak, makna tersebut perlu difokuskan untuk dapat bersinergi dengan elemen-elemen sinema. Pada tahap *implicit meaning* makna dari gejala menjadi makna tersirat yang sering juga disebut 'tema', atau 'isu', atau dapat juga disebut kata kunci. Upaya memfokus gejala diperlukan untuk menjaga konsistensi elemen-elemen sinema yang masih acak yang akan dikonstruksi sebagai keutuhan. Baik lapisan *symptomatic meaning* maupun *implicit meaning* masih jauh dari yang akan hadir secara fisik pada bentuk film. Dapat dipahami alasan Bordwell menganggap makna pada lapisan ini jauh dari yang dapat dipertanggungjawabkan. Tetapi, sebagai rangkaian kesatuan yang saling terkait, sebenarnya, pencapaian makna pada kedua lapisan ini akan bertindak sebagai pemberi arah bagi penataan sistim naratif dan sistim *style*.

Kata kunci, atau tema, atau isu, akan digunakan

sebagai konteks seluruh elemen sinematik. Untuk sistim naratif, ia memberi konteks bagi pengembangan plot utama, berikut rangkaian subplotnya. Untuk sistim *style*, ia memberi konteks pada berfungsinya *mise-en-scene*, penataan kamera, pendisaian suara, dan editing. Pada lapisan *explicit meaning* inilah konsep dibangun. Pada lapisan inilah data-data historis bergema melalui perjumpaan antara elemen-elemen visual dan pemaknaan *symptomatic*. Pernyataan bahwa keseluruhan beban sejarah dibenamkan pada teks film menemukan kenyataannya di sini. Yang abstrak mulai menemukan bentuk nyatanya.

Kini, tiba pada *referential meaning*. Pada lapisan ini, konsep hasil pencapaian *explicit meaning* ditata menjadi unsur-unsur yang hadir sebagai diegesis. Dunia film yang dikonstruksi menemukan bentuk fisiknya, yang dikonstruksi oleh konsep hubungan sebab-akibat, ruang, waktu, serta informasi konkrit lainnya. Sistim naratif dan sistim *style* berbaur dalam keutuhan.

Apabila kita tengok pencapaian makna mulai dari *symptomatic meaning* sampai *referential meaning*, jelas terlihat bahwa sejarah dan komunitas interpretasinya tidak dapat dipisahkan, bahkan sejarah benar-benar terbenam pada teks film. Sinema dipahami sebagai pengejawantahan gejala yang dirumuskan berdasarkan ideologi atau filosofi tertentu untuk menghasilkan konteks yang menjalin semua elemen-elemen sinema menjadi jejak-jejak fisik yang utuh dalam bentuk audio-visual. Atas dasar inilah kosmologi Jawa diimplementasikan pada film *Rembulan dan Matahari*.

Ruang Kosmis Jawa Dalam *Mise-En-Scene Rembulan dan Matahari*. Pembahasan implementasi kosmologi Jawa dalam film *Rembulan dan Matahari* akan difokuskan pada *mise-en-scene*, terutama hubungan ruang dan pengadeganan.

Rembulan dan Matahari bertutur tentang Wongbagus, yang ingin mencari harmoni dengan masa lalunya. Setelah tujuh tahun merantau di

Jakarta dan bekerja sebagai keamanan di lokalisasi, maka bertepatan pada malam takbiran Wongbagus memutuskan untuk pulang ke desanya di Ponorogo. Entah apa yang mendorong niatnya itu, ia hanya merasa harus pulang. Dan, tampaknya bukan hal ringan melakukan itu. Maka, ia memilih datang secara sembunyi-sembunyi, di waktu malam. Sesampai di desanya, firasat pendorong kepulangannya satu persatu terungkap. Pertama, gurunya, Wirodongo, sudah meninggal dunia. Kedua, desa mereka sedang terputus hubungan dengan dunia luar lantaran boikot Sengkuni sang pemilik kendaraan yang ingin menaikkan harga angkutan. Ketiga, Wongayu, pacarnya sudah menikah dengan Atmo dan kini sedang hamil tua. Dan keempat, bahwa Wongbagus sebenarnya sudah menjadi ayah dari Gomboh hasil hubungan di luar nikah dengan Wongayu. Hubungan di luar nikah inilah yang menjadi penyebab Wongbagus pergi ke Jakarta. Belum lagi Wongbagus mengurai benang kusut masalahnya, Paitun, pelacur temannya di Jakarta, datang menyusul. Setelah melalui berbagai peristiwa, upaya Wongbagus mengharmoniskan jagad kecil dan jagad besar dalam hidupnya menemui hasilnya.

Sebagai bentuk film yang utuh, *Rembulan dan Matahari* memang dikonstruksi oleh sistim naratif dan sistim style yang saling berinteraksi satu sama lain dengan orientasi sesuai kosmologi Jawa. Sistim naratifnya memperlihatkan gerak hidup tokoh utamanya mulai dari aspek transenden esensial menuju ke aspek imanen eksistensial melalui aspek imanen esensial, yang dibayangi oleh arah kehidupan yang menuju aspek transenden esensial melalui transenden eksistensial, dan kemudian menemukan pemenuhannya dengan berorientasi pada titik pusat atau 0 seperti model yang dikembangkan oleh Laksono. Pembahasan sistim naratif *Rembulan dan Matahari* akan menjadi topik bahasan untuk tulisan selanjutnya. Sekarang kita akan fokus hanya pada pemahaman ruang film dan pengadeganan yang

merupakan salah satu sub-sistim style film ini.

Ruang film pada kenyataannya adalah dua dimensi. Ruang ini dibingkai oleh batas-batas atas-bawah-kiri-kanan. Tetapi, teknik perekaman gambar yang memungkinkan perekaman gerak berbasis kehadiran waktu telah menimbulkan sugesti ruang tiga dimensi pada ruang yang sebenarnya dua dimensi ini. Kesan kedalaman terpenuhi oleh tiga lapisan latar, yakni latar depan, latar tengah, dan latar belakang.

Adanya bingkai yang membatasi atas-bawah dan kiri-kanan, menyebabkan terbentuknya dua ruang, yakni ruang-di-dalam-frame dan ruang-di-luar-frame. Ruang-di-luar-frame adalah ruang yang tidak terekam oleh kamera. Walaupun demikian ruang-di-luar-frame ini adakalanya memiliki keterkaitan dengan ruang-di-dalam-frame. Keterkaitan tersebut dapat terjalin melalui hubungan naratif, dalam hal ini *story* (kisah), dan dapat pula terjadi melalui gerakan kamera.

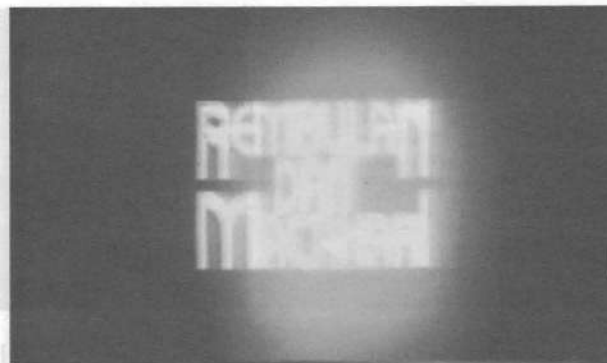
Ruang-di-dalam-frame adalah ruang yang dipahami oleh penonton saat menonton film. Semua plot terjalin di dalam ruang ini. Pengadeganan dilakukan di dalam batas-batas ruang ini. Demikian pula peletakkan elemen-elemen penyusun film. Inilah yang disebut *mise-en-scene*, berasal dari bahasa Perancis, yang berarti meletakkan semua elemen ke dalam frame. Adapun elemen-elemen pendukung *mise-en-scene* terdiri atas *gesture* dan gerak pemain, setting, pencahayaan, termasuk pula kostum dan make-up.

Staging atau kadang disebut blocking adalah istilah untuk pengadeganan yakni mengarahkan gerakan dan peletakkan tokoh pada setting yang sesuai untuk scene tersebut. Pengadeganan sendiri mengambil sarinya dari kehidupan sehari-hari, bahwa gerak manusia selalu berhubungan dengan manusia lainnya, berhubungan dengan lingkungannya, dan berhubungan dengan dirinya sendiri yang disebabkan oleh kebutuhan fisik, emosi, dan rohani. Maka, ada tiga hubungan utama dalam

pengadeganan, yakni tokoh antara tokoh dengan dengan tokoh lain, tokoh dengan lingkungannya, tokoh dengan dirinya sendiri.

Karena pada dasarnya ruang-di-dalam-frame adalah dua dimensi, pemahaman arah pada ruang ini hanya mengenal kiri dan kanan, dan jika ditambahkan yang mungkin adalah mendekati atau menjauhi frame. Penempatan elemen-elemen di dalam frame film akhirnya mengikuti kaidah ini.

Pertanyaannya sekarang, bagaimana kosmologi Jawa menemukan implementasinya? Seperti sudah dijelaskan sebelumnya, rumus penempatan latar kiri-kanan pada wayang beber menjadi referensi mise-en-scene. Sebagai pengingat, belahan kiri sejajar dengan aspek Transenden-Esensial bidang I diperuntukkan bagi tokoh atau bolongan baik, termasuk tuan rumah atau yang berpangkat. Bidang kanan sejajar dengan aspek Imanen-Eksistensial diperuntukkan bagi tokoh atau golongan jahat, termasuk tamu atau yang kurang berpangkat, atau pendatang. Sedangkan pemahaman utara-selatan, tidaklah dibebankan pada lapisan latar depan, tengah, ataupun belakang, melainkan pada komposisi rasio bidang atas dan bidang bawah. Bidang atas dominan memperlihatkan dominasi yang sakral, sedangkan bidang bawah dominan memperlihatkan dominasi yang profan. Perbandingan antara bidang atas dan bawah ini sering diwakili oleh garis horisontal, yang memperlihatkan



Scene 1, shot 1

batas antara bumi dan langit, ataupun juga rasio komposisi tokoh utama dan lingkungannya. Film *Rembulan dan Matahari* memperlihatkan peletakan elemen-elemen mise-en-scene, yakni gerakan pemain dan ruang, seturut kaidah tersebut.

Pembahasan selanjutnya akan disesuaikan dengan tiga hubungan utama dalam pengadeganan, yakni tokoh dengan lingkungan, tokoh dengan tokoh lain, tokoh dengan dirinya sendiri.

1. Tokoh dengan lingkungannya

Scene 1, mengambil setting eksterior sepanjang rel kereta api. Pada skenario tertulis demikian, 'Langit kota Jakarta di malam lebaran. Rembulan menampakan dirinya separuh badan. Suara takbiran terdengar lamat-lamat./KAMERA TILT-DOWN/WONGBAGUS, seorang pemuda berumur duapuluhlima tahun berjalan sendirian meniti balok-



Scene 1, shot 2



Scene 1, shot 3

balok rel kereta api [...]” Visual yang dihadirkan oleh Ki Slamet Rahardjo secara berturut-turut adalah demikian;

Shot 1 rembulan bersamaan dengan *superimpose* judul dan *main title*. *DISSOLVE TO* (lihat gambar *scene 1, shot 1*).

Shot 2 kamera melakukan *tilt-up* dari tanah ke Wongbagus yang sedang berjalan dari kanan ke kiri mendekati kamera, *CUT TO* (lihat gambar *scene 1, shot 2*).

Shot 3 Wongbagus berjalan memungungi kamera dari kanan ke kiri sepanjang rel kereta api. Terlihat kereta api sedang bergerak ke arahnya. Mula-mula Wongbagus menyebrang ke kanan rel, ketika kereta api kian mendekat ia menyeberang kembali ke kiri rel. Wongbagus berjalan terus, demikian pula kereta api berjalan terus (lihat gambar *scene 1, shot 3*).

Pembahasan: Ada dua hal yang menarik di sini, yang pertama adalah perbedaan antara apa yang tertulis di skenario dan apa yang tersaji, dan kedua penguasaan ruang kosmis Jawa untuk pengadeganan. Seperti kita lihat di skenario tertulis 'KAMERA TILT-DOWN' sementara visualisasinya adalah 'KAMERA TILT-UP'. Perbedaan antara tulisan dan visualisasi ini tentunya menarik sekali untuk memahami konsep berpikir sutradara. Mengingat penulis dan sutradara film ini adalah Ki Slamet Rahardho Djarot seorang, maka akan menjadi wacana menarik untuk melihat peran kosmologi Jawa

pada bentuk-bentuk abstrak dan konkrit, terlebih jika dipadukan dengan peran logika. Semua ini akan kita bahas pada tulisan selanjutnya dalam upaya kita memahami implementasi kosmologi Jawa dalam bidang audio-visual.

Kembali kepada bahasan kita di shot awal ini. Shot rembulan yang dihadirkan pada titik tengah layar tentu saja menggemakan konsepsi masyarakat Jawa mengenai titik pusat sebagai titik harmoni sekaligus pula titik paradoksal. Penting disebut di sini mengenai keistimewaan shot pertama pada setiap film. Dipahami bahwa setiap shot pembuka film adalah mikrokosme dari keseluruhan film. Pesan keseluruhan film sering dibebankan dan terangkum pada shot pertama ini. Maka, kehadiran visual rembulan yang tepat di titik pusat pada shot awal film *Rembulan dan Matahari*, tentunya tidak perlu diragukan memiliki misi sebagai mikrokosme. Jika kita kaitkan dengan pola pikir masyarakat Jawa, maka pesan yang terkandung pada shot pertama sebagai mikrokosme ini, yang dengan demikian adalah pesan keseluruhan film, adalah harmoni dalam suasana paradoksal. Bukankah, rembulan yang pada kenyataannya memiliki sifat yang berparadok dengan matahari? Bulan sebagai penerang di malam hari, dan matahari sebagai penerang di siang hari. Bukankah, hidup ini merupakan perpaduan antara rembulan di satu sisi dan matahari di sisi lain, yakni dalam tidak ada yang absolut dalam hidup ini? Bukankah orientasi hidup manusia harus pada harmoni tersebut? Jika kita setuju dengan pendapat tersebut, maka pertanyaannya sekarang adalah bagaimana mencapai harmoni tersebut?

Jawaban pun diberikan oleh sutradara, yakni melalui teknik *dissolve*, dan gerak kamera *tilt-up*. Oleh gerak kamera *tilt-up* maka elemen-elemen visual kian mempertegas implementasi ruang kosmis Jawa pada film. Mula-mula visual tanah, yakni bumi, mengisi seluruh ruang. Seturut gerak kamera, perlahan langit mulai mengisi shot. Maka, yang profan mulai berjumpa dengan yang sakral, dan yang sakral mulai mengisi dominasi yang profan. Lantas, gerak kamera juga menangkap gerak tokoh utama. Terjadilah perpaduan gerak kamera dan gerak pemain. Wongbagus terlihat berjalan di dekat warung remang-remang dari kanan ke kiri. Gerak kamera berakhir ketika posisi Wongbagus menempati titik tengah frame, yang bersamaan dengan bumi dan langit pada posisi seimbang. Di sini terlihat bahwa pesan harmonis yang ingin disampaikan oleh sutradara, diwakili oleh gerak kamera *tilt-up*, sedangkan harmonis dalam naratif diwakili oleh gerak tokoh utama. Jika kita ingat fungsi belahan kanan diperuntukkan bagi tokoh atau golongan jahat, termasuk tamu atau yang kurang berpangkat, atau pendatang, sedangkan belahan kiri bagi tokoh atau golongan baik, termasuk tuan rumah atau yang berpangkat, maka posisi Wongbagus yang berjalan dari belahan kanan ke kiri, memperlihatkan posisinya sebagai pendatang di Jakarta, dan kurang berpangkat, sedang menuju kepada belahan yang

diperuntukkan bagi tuan rumah. Di perantauannya Wongbagus sedang berusaha menemukan jatid dirinya sebagai tuan rumah.

Shot 3 lebih memfokuskan posisi Wongbagus di perantauan. Pencariannya terhadap harmoni, tetaplah bersifat paradoksal. Maka oleh sutradara dihadirkan kereta api yang sedang melintas ke arah berlawanan dengan Wongbagus. Harmoni yang paradoksal itu dipertegas melalui grafik titik pertemuan antara arah lintasan kereta api, dan arah lintasan perjalanan Wongbagus ketika menyeberang dari kanan rel kembali ke kiri rel.

Scene 1 secara jelas memperlihatkan bahwa kosmologi Jawa menemukan implementasinya pada film *Rembulan dan Matahari*, dan implementasi ini bukanlah kebetulan melainkan ditata secara sengaja. Cara elemen-elemen visual diletakkan secara terpola mengisi ruang pada scene ini, sehingga menggugah dan menggiring interpretasi akan pesan film, dapat dipahami sebagai kesengajaan yang dilakukan oleh Ki Slamet Rahardjo Djarot. Konsistensi pergerakan tokoh utama dalam mengisi ruang, juga gerak kamera dalam memperlihatkan ruang kian menguatkan dugaan kesengajaan tersebut. Dengan demikian, kita dapat berasumsi, jika memang film ini merupakan implementasi kosmologi Jawa, maka bukan hanya scene pertama saja yang mengimplementasikan hal itu tetapi juga scene-scene selanjutnya.



Scene 18, shot 1

Implementasi yang sama ini dapat ditemukan pula pada scene-scene kepulangan Wongbagus dari Jakarta ke Ponorogo yang dilakukannya secara sembunyi-sembunyi, yakni scene 18 dan scene 20.

Scene 18, setting kejadiannya berlangsung pada malam hari di rumah Wirodongso. Pada skenario,



Scene 18, shot 2

scene ini adalah awal scene 29 dan kejadiannya berlangsung pada subuh, tertulis "Dari kegelapan, cahaya matahari masuk melalui pintu yang dibuka perlahan oleh Wongbagus. Langkahnya perlahan memasuki ruangan. Dia menoleh ke kanan dan ke kiri terlebih dahulu sebelum bergerak lebih lanjut."

Visualisasi kalimat skenario tersebut diberikan oleh Ki Slamet Rahardjo dalam satu shot saja, yakni: Wongbagus membuka pintu, masuk. Posisinya memenuhi belahan kanan. Lalu dengan bantuan lampu tempel memperhatikan sekeliling ruangan itu. Kamera pan dari kanan ke kiri sebagai sudut pandang subyektif Wongbagus. Pan kamera berhenti pada sosok Ibu yang sedang tidur lelap di atas dipan sederhana. Gerak kamera diakhiri dengan zoom in ke ibu. Sebagai catatan, tokoh Ibu pada skenario tidak ada (*lihat gambar scene 18, shot 1*).

.Shot kemudian disambung dengan shot 2, yang memperlihatkan Wongbagus sudah berada di belahan kiri, tengah memperhatikan Ibu. Lalu kamera mengikuti gerak Wongbagus ke arah jendela pada dinding sebelah kirinya sehingga posisi Wongbagus lebih mendominasi belahan kanan (*lihat gambar scene 18, shot 2*).

Pembahasan: Shot pertama scene 18 ini tepat

sekali dalam menempatkan Wongbagus dominan di belahan kanan, juga ketika gerak kamera mewakili sudut pandang subyektif Wongbagus. Pada shot ini, hubungan antara tokoh dan sekitarnya terasa mengemakan kosmologi Jawa. Wongbagus diletakkan di belahan kanan, dengan demikian dianggap sebagai

pendatang. Mengapa Wongbagus dianggap sebagai pendatang padahal ia berada di kampung halamannya sendiri? Naratif scene-scene selanjutnya menjelaskan bahwa satu ketika ia diusir oleh gurunya lantaran telah menghamili Wongayu. Hal itulah yang menjadi pemicu kepergiannya ke Jakarta. Maka, jika sekarang ini dia pulang kembali, posisi sebagai tuan rumah belum mendapat restu gurunya. Oleh sebab itu, ia masih dianggap sebagai pendatang. Jadi, posisi Wongbagus menempati belahan kanan pada scene ini adalah tepat sebab ia masih dianggap pendatang. Dan, untuk memperkuat hal tersebut, sutradara secara sengaja mengubah skenario kepulangan ini dari pagi hari di terminal desa menjadi ketika hari masih gelap dan dilakukan secara sembunyi-sembunyi di tempat yang jauh dari keramaian. Gesture Wongbagus yang bergerak hati-hati mempertegas suasana kedatangan-annya ini.

Shot kedua yang dimulai dengan medium shot Wongbagus tengah memperhatikan Ibu yang terlelap tidur, menempatkan Wongbagus di belahan kiri yakni sebagai tuan rumah, sedangkan Ibu di belahan kanan sebagai tamu. Apakah dengan demikian Wongbagus sudah berpindah peran sebagai pemilik rumah sementara Ibu sebagai pendatang? Hubungan ini perlu dilihat dalam konteks kepangkatan. Belahan

kiri diperuntukkan bagi yang berpangkat lebih tinggi dari yang berada di belahan kanan. Apakah dengan demikian kepangkatan Wongbagus lebih tinggi dari Ibu? Kita perlu meninjau naratifnya. Wongbagus adalah pewaris posisi Wirodongso sebagai warok. Tetapi, kekhilafannya telah membuat gurunya marah dan mengusirnya. Walaupun demikian, warisan yang diberikan oleh gurunya adalah tetap menjadi kepunyaannya. Dari kacamata ini, tentu saja Wongbagus memiliki posisi lebih tinggi dibandingkan Ibu. Namun, karena pada saat ini Wongbagus belum ditahbiskan sebagai pewaris, maka awal shot ini dapat dikatakan sebagai *revelation* posisi Wongbagus kelak. Karena sifatnya masih berupa *revelation*, maka di dalam satu shot yang sama itu posisi Wongbagus dikembali-kan ke posisi semula sebagai 'tamu' dengan menempatkannya mendominasi belahan kanan.

2. Tokoh dengan Tokoh Lain



Scene 20, shot 3

Wongbagus sebagai 'tamu' terus berlanjut pada scene 20. Selang beberapa waktu, Wongbagus mengunjungi rumah Kertomarmo. Hari masih gelap, dan kedatangannya juga masih dilakukan diam-diam. Skenario tidak memuat scene ini. Pada skenario perjumpaan Wongbagus dengan Kertomarmo dan anaknya, Darsono, dilakukan di tempat terbuka yakni terminal desa dan pada pagi hari.



Scene 20, shot 1



Scene 20, shot 2



Scene 20, shot 4



Scene 20, shot 4

Shot 1 scene 20 memperlihatkan pintu rumah Kertomarmo terbuka dan Wongbagus berdiri di luar di belahan kanan menatap belahan kiri. CUT TO (lihat gambar scene 20, shot 1).

Shot 2 Kertomarmo dan Darsono, putanya, sedang berbincang mengitari meja. Keduanya menoleh ke arah pintu bersamaan pintu terbuka. CUT TO (lihat gambar scene 20, shot 2).

Shot 3. Darsono mendekati pintu untuk melihat siapa yang datang. Wongbagus tetap berdiri di belahan kanan, sedangkan Darsono di belahan kiri. Begitu tahu yang datang ternyata Wongbagus, Darsono memberitahukan ayahnya. CUT TO (lihat gambar scene 20, shot 3).

Shot 4. Kertomarmo berdiri hendak menyambut Wongbagus. CUT TO (lihat gambar scene 20, shot 4).

Pembahasan: Pada shot 1 scene 20 ini, kembali kita melihat posisi tamu Wongbagus sehingga ia ditempatkan di belahan kanan. Pada shot 2, hubungan keke-rabatan ayah dan anak diperlihatkan dengan menem-patkan Darsono di belahan kanan, sedangkan Kertomarmo di tengah frame. Posisi duduk mereka jelas sekali memperlihatkan hirarki keluarga. Kertomarmo sebagai kepala keluarga diletakkan di tengah, sedangkan Darsono sebagai anak diletakkan di belahan kanan. Secara keseluruhan scene 20 ini menggemakan kembali Kosmologi Jawa yang diimplementasikan melalui pengadeganan

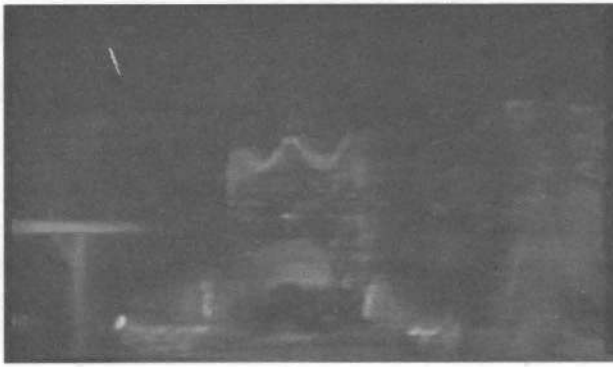
tokoh dalam hubungannya dengan tokoh lain.

Hubungan tokoh dengan lingkungan dan tokoh lain seperti yang diperlihatkan pada scene-scene sebelumnya melalui tokoh Wongbagus memberi wawasan kepada kita untuk melihat hubungan-hubungan yang lebih komplikasi, yakni derajat hubungan yang berpindah-pindah posisi antara Wongbagus dan Wirodongso. Diceritakan bahwa Wongbagus masih tidak ingin kedatangannya diketahui oleh penduduk desa. Untuk sementara waktu ia tinggal di rumah Kertomarmo. Wongbagus sama sekali belum tahu perihal kematian gurunya, Kertomarmo sengaja merahasiakannya sampai waktu yang dianggap pantas untuk mengatakannya. Tetapi, keesokan malamnya, ketika Sengkuni, Atmokerpo melakukan rapat perihal tarip angkutan di rumah Kertomarmo, datang Parjio. Parjio adalah adik seperguruan Wongbagus. Kini ia sudah agak sinting. Wongbagus yang sedang bersembunyi dari para tetangganya itu, dikenali oleh Parjio. Maka gejerlah suasana rumah. Apalagi dari mulut Parjio terlontar bahwa Wirodongso sudah meninggal. Spontan, marahlah Wongbagus kepada Kertomarmo yang tidak mengatakan apapun mengenai kematian gurunya. Sementara itu, Atmokerpo, yang kini adalah suami Wongayu, terkejut melihat Wongbagus. Baginya kepulangan Wongbagus merupakan ancaman bagi kelanjutan hubungannya dengan Wongayu. Menumpahkan kemarahannya, Wongbagus bergegas ke rumah Wirodongso diikuti oleh Parjio.

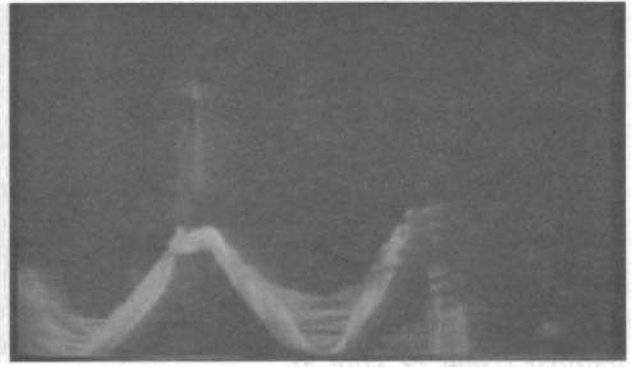


Scene 29, shot 1





Scene 29, shot 2



Scene 29, shot 3



Scene 29, shot 4



Scene 29, shot 5

Scene 29 diwarnai suasana hati Wongbagus yang tidak menentu. Di satu sisi ia sudah memfirasatkan kematian gurunya, di sisi lain ia tidak ingin percaya begitu saja. Maka untuk membuktikan kebenaran cerita Parjio ia mendatangi padepokan Wirodongso. Parjio menemaninya.

Shot 1 pintu yang masih tertutup ditendang oleh Wongbagus. Sambil tetap berdiri di depan pintu ia menatap ke tengah ruang. CUT TO (lihat gambar scene 29, shot 1).

Shot 2 tempat duduk Wirodongso yang kini kosong, dan tampak sudah lama ditinggalkan. Kamera zoom in ke topeng singa reog. CUT TO (lihat

gambar scene 29, shot 2).

Shot 3 Wongbagus tertegun, sementara Parjio melakukan gerak tari sambil nembang (*lihat gambar scene 29, shot 3*).

Shot 4 kamera pan kanan ke kiri sebagai sudut pandang Wongbagus menelusuri ruang itu (*lihat gambar scene 29, shot 4*).

Shot 5 Close up Topeng Harimau (*lihat gambar scene 29, shot 5*).

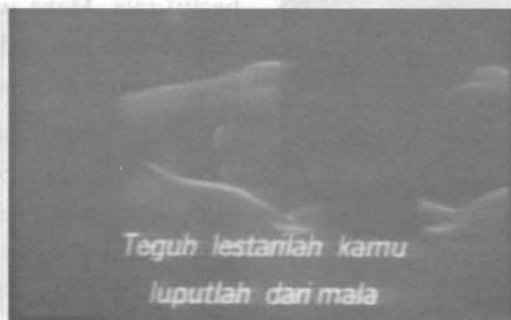
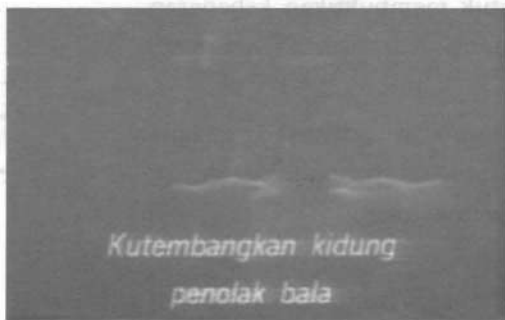
Pembahasan: Scene 29 merupakan jawaban yang dinantikan oleh Wongbagus atas pertanyaan yang menghantui dirinya sendiri seputar kepulangnya. Ia mendapat firasat bahwa kepulangnya kali ini pastilah berhubungan dengan gurunya. Pada scene-scene awal firasat ini divisualkan melalui cermin retak dan pada retakan cermin terbayang wajah Wirodongso. Karena Kertomarmo sebagai orang yang ditemui pertama kali tidak membicarakan perihal kematian gurunya, maka Wongbagus mengira kepulangnya pastilah berhubungan dengan Wongayu. Sehingga pada saat ia mulai menyadari bahwa firasatnya benar, ia pun ingin segera membuktikannya.

Pada shot 1 scene 29 ini, Wongbagus diposisikan pada belahan kiri, yang berarti dia adalah tuan rumah. Tampaknya pemosisian ini berasal dari sudut pandang Parjio yang menemaninya. Sebagai pembuka tabir sekaligus adik seperguruan Wongbagus, Parjio pastilah sangat mengharapkan sekali kepulangan kakak seperguruannya ini. Maka,

bagi Parjio, Wongbagus adalah tuan rumah di padepokan mereka. Hal ini dibuktikan dengan tarian dan tembang yang melatari suasana saat itu. Parjio merasa senang karena kini sudah ada pengganti peran gurunya di desa mereka. Penempatan Wongbagus di belahan kiri menemukan alasannya.

Tetapi, tentu saja Wongbagus belum secara sah menjadi tuan atas padepokan. Ia belum melakukan ritual pentahbisan. Oleh sebab itu, walaupun ia diletakkan di belahan kiri, tetapi sikap tubuhnya yang diwakili melalui lirikan matanya menempatkan dia secara bersamaan pada belahan kanan seperti yang diperlihatkan pada shot 3. Dengan demikian pada shot 3 ini posisi Wongbagus yang dimata Parjio adalah tuan rumah, namun dari sudut pandang tradisi padepokan tetaplah ia masih tamu mengingat Wirodongso sudah mengusirnya. Posisi Wongbagus sebagai tamu ini diperkuat oleh shot 4 yang merupakan sudut pandang Wongbagus. Kamera *pan* dari kanan ke kiri menyusuri ruang di padepokan itu. Sehingga yang menjadi tuan rumah dan yang memiliki kekuasaan lebih tinggi dari Wongbagus tetaplah Wirodongso. Penggunaan *zoom-in* ke topeng harimau pada shot 5 menegaskan hal tersebut.

Hubungan tokoh utama yang komplikasi dihadirkan kembali pada scene 34. Komplikasi yang menempatkan tokoh utama pada dua posisi sekaligus dihadirkan pada scene yang di skenario ditulis sebagai scene 31. Scene bersetting kuburan desa pada malam hari, dan deskripsi yang diberikan adalah demikian,



Scene 34, shot 1

dan segala yang sesat
sima

Hingga panas api luluh
cair menyejukan tidurmu

Hiruplah dari wadag
sampai bathinnya

Scene 34, shot 2

“Rembulan sendirian di langit hitam./Suara Wongbagus terdengar perlahan seperti orang mengucapkan mantra.

Wongbagus: (OS) Sampaikan pada rembulan/sampaikan pada matahari/aku datang. Kamu rembulan/kamu matahari/aku datang.”

Shot 1 memperlihatkan Wongbagus melakukan ritual mengikat kepalanya dengan kain tradisi.



Scene 34, shot 3

Sepanjang ritual itu, ibu menembang dalam bahasa Jawa. Lalu, ia mengucapkan semacam mantra. CUT TO (lihat gambar scene 34, shot 1).

Shot 2 Wongbagus dan Ibu ternyata sedang melakukan ritual di depan makam Wirodongso. Wongbagus mengambil cambuk, lalu berdiri, mulai bergerak dalam tarian, mengucapkan semacam mantra yang sama. Setelah itu ia duduk kembali. Bagian ini di skenario dituliskan demikian, “Gerakan Wongbagus terhenti tiba-tiba, suara gemerersak dari sekitarnya membuyarkan perhatiannya./Lidah api dari berpuluh obor, bermunculan mengelilingi dirinya.” CUT TO (lihat gambar scene 34, shot 2).

Shot 3 memperlihatkan Wongbagus yang sedang duduk bersila di kelilingi warga yang membawa obor. CUT TO (lihat gambar scene 34, shot 3).

Shot 4 memperlihatkan Parjio dan Darsono dengan obornya memperhatikan Wongbagus, seolah

Jangan terburu
Jangan serakah

Scene 34, shot 4

Terburu harus lurus
Serakah harus ingat

Scene 34, shot 5

merestui ritual yang dilakukannya. Kamera pan ke kanan ke arah Wongbagus, yang kemudian wajahnya terkejut seolah melihat hal yang menakutkan. CUT TO (lihat gambar scene 34, shot 4).

Pembahasan: Pada scene 34 diperlihatkan Wongbagus menyadari tugasnya kini sebagai pengganti gurunya. Ia melakukan semacam ritual pentahbisan di depan makam gurunya itu. Kesadaran ini merupakan titik harmoni, oleh sebab itu pada shot 1 posisi Wongbagus diletakkan di tengah frame. Titik harmoni dipahami juga sebagai titik paradoksal, oleh sebab itu dalam satu shot diperlihatkan kegandaan derajat Wongbagus. Ia di satu sisi adalah warok pengganti gurunya, tetapi di sisi lain pada saat ritual dilakukan ia tetap adalah murid gurunya. Maka, setelah ritual mengikat kepalanya dengan kain tradisi Wongbagus diletakkan di belahan kanan dalam hubungannya dengan gurunya.

Shot 2 yang merupakan kelanjutan shot 1 meletakkan Wongbagus dan Ibu pada belahan kanan karena status mereka lebih rendah dibanding dengan Wirodongso. Demikian pula warga yang kemudian datang membawa obor dari segala penjuru, datang dari belahan kanan. Makna kehadiran warga desa dalam ritual yang dilakukan Wongbagus ini diperlihatkan kemudian melalui shot 3. Setelah wafatnya Wirodongso, secara otomatis tidak ada lagi pelindung desa. Dengan melakukan ritual,

Wongbagus memproklamirkan dirinya sebagai pengganti gurunya, yang berarti warga desa sudah memiliki pelindung lagi. Situasi ini dianggap telah tercapainya harmoni di desa itu. Penempatan Wongbagus di titik pusat juga menandakan sudah terjadinya harmoni bagi Wongbagus sendiri.

Shot 4 dihadirkan untuk memperkuat shot 3, yakni dengan menempatkan Parjio dan Darsono di belahan kiri yang berarti mereka sebagai tuan rumah. Gesture dan mimik mereka seolah mengandung makna merestui apa makna ritual yang dilakukan oleh Wongbagus. Pan kamera ke kanan mempertegas hubungan pemberi restu dengan yang diresui ini.

Namun, tampaknya sutradara ingin memberi penegasan pentahbisan Wongbagus menjadi pelindung desa dengan menghadirkan kilas balik saat Wirodongso mengusir Wongbagus. Kilas balik ini



Scene 35, shot 1



Scene 35, shot 3



Scene 35, shot 2



Scene 35, shot 4

selain menjelaskan apa yang menjadi alasan Wongbagus meninggalkan desanya, juga menjadi semacam restu dari Wirodongso. Dengan kembalinya Wongbagus ke desa, sudah menunjukkan kedewasaan sikapnya yakni berani menghadapi keadaan. Kedewasaan inilah yang perlu dimiliki oleh seorang pemimpin. Maka, scene 35 disusun demikian.

Shot 1 memperlihatkan Wirodongso menendang Wongbagus. Dari posisi harmonis, Wongbagus ditendang ke posisi yang lebih rendah yakni di belahan kanan. Wongbagus yang awalnya adalah bagian dari warga, kini dianggap orang luar.

Shot 2 usaha Wongbagus yang ingin bertahan, dan bangkit, dipatahkan oleh Wirodongso yang kembali menendangnya ke belahan kanan. Pegambilan gambar *frontal* ini dimaksudkan untuk menegaskan posisi Wirodongso dan Wongbagus saat ini, bahwa keduanya sudah benar-benar terpisah, dan harmoni sudah menjadi masa lalu.

Shot 3 Wongbagus berusaha bangkit kembali. Kali ini diperlihatkan melalui medium shot Wongbagus.

Shot 4 Wirodongso kembali menendang Wongbagus yang berusaha bangkit. Pada latar belakang pintu masuk yang sengaja dipalang didobrak oleh Wongayu. Melihat keadaan Wongbagus yang terkapar berlumuran darah Wongayu segera berlutut

di hadapan Wirosongso memohon pengampunan bagi dirinya dan Wongbagus.

Ada tiga belahan yang ingin diperlihatkan pada shot 4 ini, yakni belahan kiri, tengah, dan belahan kanan. Belahan kiri sebagai posisi Wirodongso, tengah sebagai posisi Wongbagus, dan belahan kanan sebagai posisi Wongayu. Belahan kiri dan belahan kanan kembali digunakan untuk menempati derajat yang berbeda antara Wirodongso dan Wongayu. Secara tegas Wongayu diposisikan sebagai orang luar dari kewartakan. Pertanyaan yang menggelitik adalah, mengapa Wongbagus diposisikan di tengah, yakni di titik harmonis? Bukankah dia sudah ditolak oleh Wirodongso?

Menjelaskan pengadeganan ini, kita perlu sekali lagi menyimak pemahaman masyarakat Jawa mengenai makna harmonis sebagai yang paradoksal. Bagi masyarakat Jawa tidak ada yang hitam selamanya hitam, tidak ada waktu yang terdiri dari siang saja, melainkan ada siang pasti ada malam, ada hitam pasti ada putih. Apa yang terjadi dengan Wongbagus dipahami dalam kerangka berpikir yang sama. Walaupun Wongbagus telah melakukan kesalahan, tidak berarti selamanya dia akan jahat. Oleh sebab itu posisi Wongbagus diletakkan di tengah, sebagai titik yang paradoksal itu. Kalau kita tengok naratif film ini, kepulangan Wongbagus salah satunya berkenaan dengan firasatnya terhadap Wirodongso. Maka peletakkan Wongbagus di titik tengah dapat

dianggap sebagai revelation pula, dan telah menemukan penggenapannya pada saat naratif dituturkan. Scene 35 ini merupakan flashback scene 34 mengenai pentahbisan Wongbagus sebagai warok desa.

KESIMPULAN

Mise-en-scene film *Rembulan dan Matahari* karya Ki Slamet Rahardjo Djarot memperlihatkan hubungan yang erat antara filosofi dan teknis. Pengadeganan pemain di dalam ruang film memperlihatkan adanya konsistensi yang berporos pada satu dasar pemikiran. Tokoh utama yang dipahami sebagai pembawa pesan seluruh gerakannya berada di dalam bingkai filosofis ini. Penempatan tokoh utama di dalam ruang film bukanlah didasari oleh dorongan tanpa jejak yang jelas, tetapi justru penempatan tokoh utama di dalam frame merupakan jejak bagi konsistensi tersebut. Adanya dasar pemikiran di balik penempatan tokoh utama paling jelas terlihat tatkala posisinya mendua. Oleh sebab itu, dapat dikatakan bahwa jejak-jejak yang konsisten inilah yang dipahami sebagai bentuk implementasi kosmologi Jawa pada film *Rembulan dan Matahari* tersebut.

Apabila kita memahami bahwa film merupakan bagian dari budaya, tampaknya memang tidak terhindari untuk mengaitkan antara filosofi dan teknis. Gejala yang hadir dalam kehidupan seseorang selalu dipahami dan diinterpretasikan berdasarkan data-data yang berlaku pada komunitasnya. Demikian pula halnya dengan kosmologi Jawa yang dipakai sebagai data bagi masyarakat Jawa dalam melihat gejala yang hadir di sekitarnya. Konsep pemikiran masyarakat Jawa ini turut mendasari pemahaman mereka terhadap struktur masyarakat dan pemerintahan, serta bidang kesenian.

Pemahaman ini menggemakan kembali bahwa referential meaning mengandung jejak-jejak lapisan makna yang lain yang pada dasarnya saling berkaitan, yakni *explicit meaning*, *implicit meaning*, dan *symptomatic meaning*.

Riset yang dilakukan untuk menyelesaikan tulisan ini sifatnya masih awal. Kajian-kajian yang saling melengkapi tentu saja masih diperlukan sebagai penyempurna wawasan baik untuk kosmologi Jawa maupun penelitian di bidang film. Diharapkan melalui tulisan ini dapat bersumbangsih bagi kajian-kajian film lebih lanjut yang berdasarkan kearifan lokal di Nusantara.

PUSTAKA RUJUKAN

- Bordwell, David, and Kristin Thompson. (2004). *Film Art: An Introduction*, 7th ed. New York: McGraww Hill.
- Bordwell, David. (1989). *Making Meaning*. Cambridge, Massachussetts, London, England: Harvard Universitu Press.
- Laksono, Paschalis Maria. (1985). *Tradisi Dalam struktur Masyarakat Jawa: Kerajaan dan Pedesaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Lombard, Denys. (2005). *Nusa Jawa: Silang Budaya: Warisan Kerajaan-Kerajaan Konsentris*. Jakarta: Gramedia.
- Slamet Rahardjo Djarot. (1979). *Rembulan dan Matahari*. Skenario. International Cine & Studio Centre LTD, Garuda Film, Darma Putra Jaya Film.
- Stam, Robert. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden, Massachusetts: Blackwell publishers Inc.
- Tabrani, Primadi. (2005). *Bahasa Rupa*. Bandung: Penerbit Kelir.
- Travis, Mark W. (1997). *The Director's Journey*. Studio City: Michael Wiese Productions.