

MEMBANGUN KRISTOLOGI MELALUI SENI RUPA KRISTUS TERSALIB GAYA WAYANG PURWA

Bayu Edvra Paskalis

Abstrak:

After the Romantic period, visual art in the Catholic church tends to petrify its style. Realism is the apparent style acknowledged by the Church. Meanwhile, there are so many visual art styles emerged all around the world. One of these phenomena is the Crucified Christ in Wayang Purwa style, a Javanese-Christian hybrid that has been popular in the last two decades in its various forms. Wayang is experienced as a cultural identity by Javanese people, and therefore its visual art, the Wayang Purwa style, is also experienced as part of cultural identity. The Crucified Christ is the most popular example of the hybridization between this Javanese art and Christian theme. This is the object of the study. A contextual Christology shall be constructed from an experience of that object, in light of studies in Asian Christology. The result is a Javano-Christian image of the crucified Christ. Javanese people, who love delicate aesthetics and ethics, understand Jesus Christ as a Javanese mystical Guru, a perfect harmony of humanity and divinity, and clothed as a pandhita. His frail and simple humanity embody his divinity which enables him to overcome his pain and sufferings on the cross.

Kata-kata Kunci:

Wayang, Seni rupa, Crucifix, Kristologi, Salib, Jawa, Ikonografi

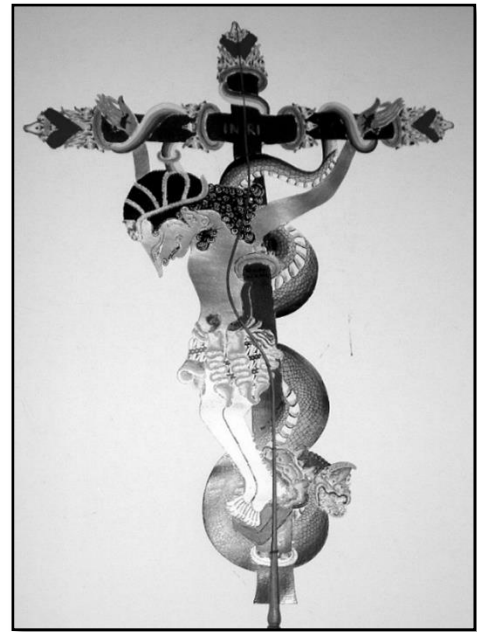
Mengapa harus realis? Terkadang, pertanyaan semacam ini muncul dalam benak penulis ketika menyaksikan fenomena seni rupa religius dalam Gereja Katolik. Hampir di semua gereja, seni rupa (patung-patung dan lukisan-lukisan) bergaya realisme¹ masih bercokol kuat. Seniman-seniman Kristen-khususnya Katolik- sudah menjadi begitu latah dengan corak yang umum dipakai. Edward Ingram Watkins mengamini realitas ini dengan menyatakan bahwa abad modern ini merupakan “musim dingin” untuk Kristianitas, juga untuk hampir semua religi.² Pada “musim dingin” ini, aliran-aliran kesenian dunia umumnya hanya memproduksi

sedikit karya religius. Lukisan Katolik³ populer-komersial berkembang dalam bentuk reproduksi masal dan umumnya dalam bentuk lukisan bergaya Barok. Sementara itu, tidak dapat dipungkiri bahwa ada kerinduan untuk menciptakan suatu karya seni kristiani yang tidak melulu bergaya Barat, namun memiliki citarasa budaya Timur dan dapat menjadi identitas dari suatu Gereja lokal. Cukup aneh rasanya, ketika gedung-gedung gereja dengan arsitektur Jawa dan lagu-lagu liturgi bergaya Jawa bersanding dengan lukisan dan patung yang masih bergaya realisme Barat.

Ada satu fenomena menarik yang berkembang dua dekade terakhir ini, yaitu maraknya seni rupa Kristus Tersalib dalam gaya wayang purwa⁴. Inilah yang akan menjadi objek studi penulis. Sebagai seni rupa yang menggambarkan manusia, proporsi tubuh dalam wayang telah mengalami *stilisasi*,⁵ sehingga tidak terlihat begitu realistis, namun tergantikan oleh simbol-simbol yang begitu kaya. Gaya lukis wayang ini pun sudah masuk dalam kesenian religius. Lukisan jalan salib di gereja Gamping, misalnya, merupakan salah satu contoh dari sekian banyak lukisan yang menggambarkan Kristus dalam gaya wayang. Selain lukisan jalan salib tersebut, seni rupa Kristus Tersalib dalam gaya wayang purwa telah berkembang dalam beragam jenis media, mulai dari wayang, fotografi, hiasan dinding, *T-shirt*, kristik, hingga ilustrasi. Bagaimana kita dapat berteologi dari lukisan Kristus Tersalib dalam gaya wayang yang kaya akan simbol-simbol tersebut? Kristologi seperti apakah yang muncul dari gambaran tersebut? Tema ini merupakan pertanggungjawaban teologis bila kita hendak menghiasi dinding-dinding gereja dengan seni rupa bergaya wayang, khususnya wayang purwa, atau gaya lain yang mengesampingkan realisme demi makna yang lebih dalam.

DARI SENI RUPA SAMPAI KRISTOLOGI

Ada banyak varian model Kristus Tersalib gaya wayang purwa yang beredar. Dalam tulisan ini saya akan mengambil wayang Kristus Tersalib milik Rama Agustinus Handi Setyanto, Pr., seorang Imam Keuskupan Purwokerto sekaligus dalang Wayang Wahyu, sebagai model utama. Model ini menggambarkan Kristus yang tersalib dalam gaya wayang purwa. Salibnya dihiasi ornamen-ornamen khas, namun tidak ada ornamen hiasan lain di belakang salib tersebut. Begitu pula, yang membuat salib ini berbeda adalah gambar ular –dapat ditemukan dalam semua varian Kristus Tersalib– yang melilit kayu salib dan menggigit tumit Kristus. Dalam beberapa varian, ditambahkan ornamen latar (*praba*) dan gambar ular yang tidak menggigit tumit.



Pertanyaannya, bagaimana mengartikulasikan sebuah seni rupa agar dapat menjadi suatu bangunan Kristologi? Pertama-tama, mesti dipahami bahwa yang akan kita bicarakan di sini adalah sebuah fenomena seni rupa Kristus Tersalib dalam gaya wayang purwa. Kita berbicara mengenai wayang sebagai seni rupa, sehingga pertunjukkannya tidak akan banyak dibicarakan di sini.⁶ Memang, model yang digunakan adalah model wayang milik Rama Handi Setyanto, namun pembahasan kita mencakup semua varian dalam semua media yang menampilkan objek serupa. Karena itulah, pembahasan kita akan dibantu dengan ilmu kajian budaya. S. M. Hoover dalam bukunya, *Religion in the Media Age*, mengingatkan bahwa kajian budaya tidak lagi memperdebatkan soal “budaya tinggi” atau “budaya rendah”, namun melihat konteks tumbuh kembang suatu budaya; memandang budaya secara antropologis; bagaimana budaya tersebut dipraktikkan dan dialami.⁷ Hoover sendiri dalam tulisannya tersebut menggunakan teori penerimaan: suatu kajian budaya yang menitikberatkan pada aspek “penerima” suatu objek budaya. Inilah yang juga akan kita gunakan dalam tulisan ini.

Riset –berupa studi kasus– terhadap objek⁸ Kristus Tersalib dalam tulisan ini dilakukan dengan dua metode: studi pustaka dan wawancara. Untuk studi pustaka, selain referensi pada literatur kajian budaya akan diambil pula literatur menyangkut wayang

beserta ikonografinya⁹, juga literatur teologi, terutama yang berkaitan dengan Kristologi dan ikonografi salib. Untuk wawancara, saya mengambil tiga narasumber yang terlibat dalam proses produksi objek Kristus Tersalib tersebut, yaitu Rama Agustinus Handi Setyanto, Pr, Rama F.X. Wiyono, Pr (seorang dalang Wayang Wahyu juga), serta F.A. Trias Indra Setiawan (produsen wayang Kristus Tersalib di daerah Ganjuran, Bantul). Kemudian, saya juga mengambil sembilan orang yang menjadi “penerima” objek tersebut dalam berbagai variannya, serta beberapa telah memiliki serta menggunakan objek tersebut. Kemudian, data kajian budaya tersebut, yang berupa “makna” atas suatu pengalaman perjumpaan dengan objek Kristus Tersalib, akan direfleksikan secara teologis-kristologis.

GAYA WAYANG PURWA DALAM KERANGKA BUDAYA

Objek yang kita bicarakan di sini merupakan perpaduan dua lingkup budaya, yaitu gaya wayang purwa yang identik dengan budaya Jawa, serta bentuk Kristus Tersalib yang identik dengan kristianitas. Rasanya, tidak diragukan bahwa salib merupakan simbol utama Kristianitas. Viladesau, dalam bukunya *The Beauty of The Cross*, mengatakan, “Kristianitas dikenali sebagai *religio crucis* -religi salib. Salib selalu menjadi simbol Kristianitas yang paling jelas sekaligus universal...”¹⁰ Namun, apakah gaya wayang purwa memiliki fungsi identifikasi yang sama seperti salib? Apakah seorang Jawa menemukan identitasnya dalam gaya wayang purwa, sama seperti seorang Kristen menemukan identitasnya dalam sebuah simbol salib? Cukup banyak responden dalam wawancara yang mengatakan bahwa kesenian wayang tak lagi diminati bahkan bagi orang Jawa sendiri. Kalau memang benar demikian, maka tulisan ini akan menjadi suatu riset yang terkesan usang dan hambar. Untuk itu, kita perlu memahami beberapa hal seperti hibriditas, teori penerimaan, serta ekspektasi normatif.

Memahami Hibriditas dan Teori Penerimaan

Berbicara mengenai perjumpaan budaya-budaya, J.N. Pieterse dalam *Globalization*

and Culture menyebutkan tiga model pemikiran mengenai perjumpaan budaya: model *konflik*, model *konvergensi* (penyeragaman), serta model *hibridisasi* (percampuran). Dari ketiga model tersebut, Pieterse mengambil posisi ketiga, yaitu hibridisasi, atau yang diistilahkannya dengan didefinisikan sebagai “suatu cara di mana bentuk-bentuk menjadi terpisah dari praktik-praktik yang ada, dan dikombinasikan ulang dengan bentuk-bentuk baru dalam praktik-praktik yang baru”.¹¹ Sebagai sebuah pandangan, model ketiga ini secara fundamental berbeda dengan dua paradigma yang sebelumnya dan membuka cakrawala pandang baru. Pandangan ini sudah beranjak dari pandangan mengenai kemurnian rasial maupun penyeragaman budaya. Gagasan tentang percampuran (*mixing*) memang menyentuh persoalan yang kadang tabu dibicarakan, terutama kalau kita berbicara tentang kemurnian suatu budaya sebagai kekuatan dan kesucian budaya tersebut. Kita sendiri tahu bahwa kata “sinkretisme” (percampuran praktek keagamaan) mendapat konotasi negatif dalam pandangan berbagai religi. Namun, Pieterse melihat hibridisasi sebagai penawar terhadap model pengkotak-kotakan budaya, baik oleh doktrin-doktrin rasial maupun dalam skala nasional. Teknik-teknik pertanian yang mencakup penggunaan benih, pupuk, atau metode irigasi, misalnya, pada umumnya sudah merupakan budaya translokal. Para petani dari beragam tempat di seluruh dunia sudah saling terhubung, baik secara langsung maupun tidak langsung, dengan harga komoditas global, dan ini menentukan cara-cara bertani yang mereka pilih.

Hibriditas macam apakah yang kita bicarakan dalam studi kasus ini? Tentu, hibridisasi tersebut menyangkut perjumpaan antara Kristianitas dengan budaya Jawa. Penting untuk dipahami terlebih dahulu bahwa perjumpaan antara tema Kristiani dengan gaya seni rupa Jawa ini tidak dapat buru-buru dihakimi sebagai sinkretisme yang berkonotasi negatif. Objek riset kita, seni rupa Kristus Tersalib gaya wayang purwa, merupakan sebuah objek hibrid. Benedict Anderson melihat bahwa masyarakat Jawa, dengan budaya dan mitologinya, memiliki tingkat toleransi yang begitu tinggi,

sehingga dapat menerima hampir semua religi besar yang masuk di dalamnya, seperti Hindu, Buddha, dan Islam. Kristianitas justru datang paling akhir. “Budaya Jawa” yang dijumpai oleh Kristianitas pada penghujung abad ke-19 tersebut tentu sudah merupakan suatu bentuk hibrid dengan religi-religi yang masuk sebelumnya. Di satu sisi, dari arsitektur gereja lokal dan lagu-lagu rohani bergaya Jawa, dapat dilihat bahwa hibridisasi Kristen –dalam hal ini terutama Katolik– di Jawa berkembang cukup pesat. Namun, di sisi lain, ada nilai-nilai yang masih cukup alot untuk dinegosiasikan, misalnya menyangkut perbedaan ekstrem antara kosmologi Jawa dengan kosmologi Barat.

Seni rupa wayang sendiri sudah merupakan bentuk hibrid, jauh sebelum perjumpaannya dengan tema-tema Kristen. Meskipun pertunjukan bayang-bayang sudah dikenal sejak masa prasejarah, perkembangan wayang di Jawa, khususnya di Jawa Tengah, baru meningkat secara signifikan pada periode kerajaan Mataram, sekitar tahun 700-900 Masehi. Dalam periode ini, kisah-kisah dalam kitab Ramayana dan Mahabarata menjadi populer, terlebih setelah diterjemahkan dalam bahasa Jawa kuna. Ukiran batu cerita-cerita tersebut pada candi Loro Jonggrang yang dibuat pada periode ini, misalnya, menunjukkan kemiripan dengan tokoh-tokoh wayang. Tidak mustahil bahwa para pemuka religi Hindu ketika itu berusaha memperkenalkan cerita-cerita tersebut dengan memasukkannya dalam seni pertunjukan lokal. Pertunjukan ini terus berkembang, namun beralih dari Jawa Tengah ke Jawa Timur, seiring dengan meningkatnya pengaruh kerajaan-kerajaan di Jawa Timur. Banyak kitab cerita pewayangan ditulis oleh pujangga-pujangga Kediri dan Majapahit pada periode ini.¹²

Model wayang Kediri dan Majapahit dapat dilihat pada pahatan-pahatan batu yang terdapat pada candi-candi di Jawa Timur. Namun, model-model tersebut tidak mirip dengan model wayang Jawa Tengah. Penyebabnya tidak lain adalah periode ketiga: kedatangan Islam di Jawa. Kerajaan Islam besar pertama, Demak, memboyong semua peralatan kerajaan Majapahit yang telah runtuh, termasuk di dalamnya wayang, ke Demak. Para pemuka Islam di Demak

kemudian membuat banyak penyesuaian pada wayang sehingga lebih sesuai dengan ajaran Islam, sekaligus membuat orang menanggalkan kesan lama bahwa wayang terkait dengan ibadah dalam religi Hindu. Stilasi wayang terjadi pada periode ini. Kemudian, pada periode penjajahan Belanda, beberapa peneliti Belanda membuat kajian ilmiah terhadap wayang, sehingga catatan-catatan mereka menjadi dokumentasi yang penting mengenai sejarah wayang di Indonesia.¹³

Sampai di sini, kita melihat bahwa dalam perkembangannya, wayang kulit purwa merupakan suatu bentuk budaya hibrid. Unsur-unsur dari bermacam religi dan budaya berpadu di dalamnya, sembari terus dicari bentuk-bentuk negosiasi yang paling halus. Proses ini masih terus terjadi hingga saat ini. Seperti yang telah diungkapkan, memahami hibriditas wayang ini merupakan hal yang penting ketika kita berbicara tentang kajian budaya dengan teori penerimaan, di mana budaya menyangkut “praktik-praktik sosial yang dihidupi”. Artinya, pembicaraan mengenai wayang tidak dapat direduksi pada jawaban atas pertanyaan “mana bentuk wayang yang murni?”, namun sampai pada pertanyaan, “dalam bentuk seperti apakah wayang hidup saat ini?”. Hibridisasi memberi ruang untuk menjawab pertanyaan tersebut.

Keluar dari Ekspektasi Normatif

Kita belum menjawab pertanyaan awal tentang wayang yang dianggap usang dan kurang diminati lagi. Mengenai pandangan tentang wayang dalam hubungannya dengan identitas, terutama identitas bangsa Indonesia pasca kolonialisme, ada ulasan yang cukup menarik. Budi Setiono, dalam tulisannya tentang campursari yang dimuat dalam buku *Identitas dan Postkolonialitas di Indonesia*, mengungkapkan bahwa sejarah kesenian Jawa lama telah terperosok dalam esensialisme yang angkuh dan menyiksa. Istilah “kesenian Jawa” seringkali dianggap sebagai sesuatu yang sungguh-sungguh nyata dan cenderung melahirkan batasan bahwa kesenian tersebut hanyalah jenis-jenis kesenian yang berciri adiluhung, asli, tradisional, mengutamakan nilai rohani, bercorak halus, tidak komersial, dan lain

sebagainya. Maka, hanya jenis-jenis kesenian seperti wayang kulit, wayang wong, tari-tarian klasik, karawitan, dan kadang-kadang juga kethoprak, yang masuk dalam kategori ini¹⁴. Jenis-jenis kesenian lain di luar itu kemudian dianggap sebagai “seni rakyat” atau “kreasi baru” yang harus diperhalus, dibina, dimatangkan, diberi bobot, dan seterusnya, untuk bisa disebut sebagai kesenian Jawa.

Sementara, harus dikatakan bahwa orang Indonesia tidak harus ditemukan dan dikait-kaitkan dengan wasiat kebudayaan mereka yang dikatakan asli dan adiluhung, seperti yang kerap digagas oleh kalangan kolonial dahulu kala. Richard Schechner menyebutkan, bahwa tulisan-tulisan mengenai Jawa sudah banyak terperosok dalam suatu konstruksi, yaitu “*normative expectation*”, atau “ekspektasi normatif”. Tulisan-tulisan mengenai wayang, misalnya, lebih banyak berisi tulisan mengenai wayang kulit purwa yang berkembang di kalangan istana (Kraton). Yang disebut sebagai wayang kulit “sesungguhnya”, seringkali adalah suatu hasil kolaborasi pemikiran para ahli Barat dengan Kraton. Para sarjana Barat ini, yang dapat dikatakan sebagai kaum orientalis¹⁵, sekitar pertengahan abad ke-19 menentukan bahwa gaya pewayangan yang berkembang di kalangan seniman istana adalah gaya “standar” yang kemudian dijadikan patokan untuk menilai dan memahami wayang kulit.¹⁶ Sementara, wayang kulit di desa, wayang Suluh, atau wayang-wayang modern yang berkembang saat ini nyaris tidak mendapatkan pembahasan. Jenis-jenis wayang di luar Kraton ini baru bisa dimasukkan dalam kategori seni jika dipandang memiliki kualitas yang baik atau sesuai dengan kebutuhan. Muncul semacam “esensialisme baru” di kalangan seniman. Mereka menganggap bahwa kesenian Jawa adalah jenis kesenian yang murni, tradisional, rohaniah, halus, dan asli. Hibriditas seni dipandang sebagai suatu pendangkalan, komersialisasi, mengikuti selera pasar, dan beragam penilaian negatif lainnya.

Nyatanya, identitas kesenian Jawa yang “harus” asli dan adiluhung ini terus mengalami gempuran berhadapan dengan hibriditas-hibriditas baru yang semakin populer. Banyak orang yang masih terbawa

ekspektasi normatif mengungkapkan bahwa saat ini, kecintaan masyarakat Indonesia, khususnya orang Jawa, cenderung memprihatinkan. Sungguhkah wayang menghadapi bahaya kepunahan? Bila mencermati kecenderungan ekspektasi normatif yang sudah kita lihat di atas, kita dapat bertanya, “apakah minat orang Indonesia, terutama orang Jawa, terhadap wayang memang benar-benar luntur? Ataukah sebenarnya yang menurun adalah minat mereka terhadap wayang dalam wujud pertunjukannya yang dianggap paling murni dan adiluhung?” Faktanya, memang pertunjukan-pertunjukan wayang semakin jarang terjadi. Kalaupun ada, tidak banyak yang tertarik untuk menontonnya. Tetapi kita juga tidak dapat mengabaikan kenyataan bahwa gambar-gambar wayang masih dapat kita temukan di sekitar kita dengan mudah, misalnya gambar Betara Kamajaya dan Dewi Ratih pada kartu-kartu undangan pernikahan, gambar Semar pada toko emas, gambar tokoh-tokoh wayang pada *T-shirt* atau kemeja yang dijual bebas, atau gambar gunung yang kerap dijadikan bentuk dasar untuk beragam logo.

Dalam bentuk seni pertunjukan, memang minat terhadap wayang menurun. Tetapi, dalam setiap generasi, kita masih akan mudah menemukan *dalang-dalang* kecil atau muda yang menggemari wayang. Beberapa narasumber tulisan ini juga adalah penikmat wayang yang masih menyempatkan diri mendengarkan siaran wayang dari radio. Di luar itu, “wayang” sebagai fenomena juga masih hidup, namun mengalami hibridisasi dengan berbagai macam media yang berkembang. Sangat mudah untuk menemukan *T-shirt*, poster, *wallpaper*, bahkan stiker laptop dengan gambar wayang. Mungkin tidak banyak dari kita yang tahu juga bahwa tokoh-tokoh film *Star Wars* pernah digambarkan dalam gaya wayang purwa. Salah satu desain tersebut bahkan dibuat menjadi desain *T-shirt*. Begitu pula, ada desainer-desainer grafis yang gemar mengubah tokoh-tokoh kartun Jepang (*manga*), seperti Naruto, menjadi gaya wayang kulit. Yang terbaru, dua tokoh komik dan film Marvel, Avengers, yaitu *Captain America* dan *Iron Man*, juga sudah memiliki versi gaya wayang purwa. Harus kita ingat

juga bahwa perkembangan era digital memberi ruang yang lebih lapang dan eksklusif bagi perkembangan karya-karya seni dua dimensi seperti wayang, karena kedalaman karya seni tiga dimensi seperti patung tidak dapat terwadahi dalam layar komputer atau gawai.

Sebagai cerita, kisah-kisah wayang tampil sebagai komik yang lepas dari gaya wayang purwa. Kita mengenal komikus wayang seperti Jan Mintaraga, Teguh Santosa, dan tentu saja R.A. Kosasih. Laurie Sears, bahkan, memberi ruang untuk secara khusus berbicara tentang karya Kosasih dalam bukunya.¹⁷ Yang terbaru adalah Is Yuniarto yang membuat dua cerita wayang dalam gaya *manga* atau komik gaya Jepang. Yang pertama adalah “Garudayana”, yang berangkat dari cerita Mahabarata. Kedua adalah “Grand Legend Ramayana” yang berangkat dari cerita Ramayana. Keduanya tergolong komik Indonesia yang laris di pasaran, dan sudah diterjemahkan dalam bahasa asing. Beberapa jurnalis atau penulis seperti Goenawan Mohamad dan Putu Wijaya, seperti diuraikan oleh Sears, juga mereproduksi kisah-kisah wayang dalam gaya tulis mereka. Belum lagi, acara komedi di stasiun Televisi, seperti *Opera van Java*, kerap kali menampilkan seraya memparodikan kisah-kisah pewayangan.

Masihkah dapat dikatakan bahwa wayang adalah budaya usang dan hanya digemari oleh orang-orang tua? Dalam tataran ekspektasi normatif, kita bisa saja berpendapat demikian. Namun, terlepas dari “kemurnian” wujud wayang kulit purwa -yang nyatanya juga merupakan konstruksi orientalis- kita melihat banyak fenomena hidupnya wayang di tengah masyarakat dalam bentuk-bentuk hibrid baru, sebagaimana kita menyadari bahwa wayang purwa pun merupakan buah proses hibridisasi.

MENAFSIR WAJAH HIBRID KRISTUS

Tak dapat disangkal bahwa gaya wayang purwa cukup kuat dialami sebagai identitas Jawa –bahkan Indonesia- dalam ranah seni rupa. Ini artinya, perpaduan dua identitas yang cukup kuat, gaya wayang sebagai identitas Jawa dan salib sebagai identitas Kristen, mestinya menghasilkan kesan yang

begitu kuat di kalangan orang-orang Kristen Jawa. Untuk mendalami hal tersebut, pada bagian ini kita akan melihat bagaimana proses negosiasi kedua identitas itu terjadi, serta bagaimanakah wajah kristus yang dihasilkan lewat proses tersebut.

Proses Negosiasi Identitas

Barangkali, ketika berbicara mengenai hibriditas Kristen dengan gaya seni rupa Jawa, banyak orang akan langsung teringat pada patung “Hati Kudus Yesus” bergaya arca candi di Gereja Ganjuran. Meskipun gaya arca, seperti kita lihat di atas, merupakan “leluhur” gaya wayang purwa, namun kita bisa bertanya-tanya, “mana yang lebih dirasakan sebagai identitas Kristen Jawa: gaya wayang purwa ataukah gaya arca ini?” Untuk itu, kita perlu masuk lebih dalam pada sejarah perkembangan kesenian Kristen di Jawa.

Kesenian Kristen bercorak Jawa rupanya jauh lebih muda daripada usia kekristenan Nusantara, namun hampir seusia kekristenan di Jawa. Pada tahun 1925, para uskup Katolik, prefek apostolik, serta pimpinan-pimpinan ordo menyelenggarakan konferensi nasional di Batavia (sekarang Jakarta), yang dihadiri oleh perwakilan kepausan sekaligus Delegatus Apostolik Afrika Selatan, Bernardus Jordanus Gijlswijk. Ia mengetengahkan masalah mengenai kebanggaan nasional orang-orang pribumi. Uskup Aerts menanggapi hal ini dengan keras, dan bahkan menyatakan bahwa tidak ada budaya asli. Yang mestinya dijunjung tinggi adalah apa pun yang berasal dari Barat. Dalam pertemuan tersebut, hanya budaya Jawa yang mendapat penghargaan tinggi. Karena itulah, usaha yang dilakukan oleh Dr. Julius Schmutzer, seorang pengusaha pabrik gula sekaligus pengajar, untuk menciptakan bentuk seni Katolik Jawa yang khas, mendapat dukungan.¹⁸

Langkah penting dalam perkembangan seni rupa Kristen adalah diterbitkannya ensiklik Paus Benediktus XV, *Maximum Illud*, pada tahun 1919. Dokumen ini memberikan sumbangan penting bagi perkembangan ekspresi seni rupa dengan memperhitungkan kekayaan budaya lokal dan

wilayah-wilayah misi yang berbeda. Daya tarik yang cukup besar terhadap perkembangan seni rupa Katolik lokal datang dari pameran misi Katolik internasional yang diselenggarakan di Vatikan pada tahun 1925. Misi Katolik di Jawa, ketika itu, mengirimkan sebanyak 111 buah benda yang menunjukkan gaya artistik dan budaya Jawa, di antaranya kerajinan kulit dan tembaga, peralatan dapur dengan ukiran kayu, serta kain batik. Pameran ini memang lebih bersifat antropologis dan belum menampilkan kesenian lokal Kristen-Katolik. Hanya ada sejumlah peta dengan statistik, model bangunan misi, serta album foto berkaitan dengan misi. Sayangnya, benda-benda paling berharga dalam pameran tersebut tidak dikembalikan namun disimpan di Roma. Sebagai akibatnya, pada pameran selanjutnya, para Imam di tanah misi takut untuk mengirimkan artefak-artefak terbaik mereka ke Roma.¹⁹

Ekspresi iman Kristiani dalam gaya wayang purwa ternyata merupakan salah satu bentuk hibrid paling awal dari seni rupa Kristen di Indonesia. Perjumpaan tersebut nampak pertama kali dalam gambaran Trinitas yang dibuat oleh Raden Mas Joesoef Poerwodiwirjo. Setelah bersekolah di perusahaan gula Gondang Lipoero (dibuka pada tahun 1920) dan kemudian masuk Gereja Katolik, ia melanjutkan kursus keagamaan dan menjadi seorang katekis. Ia melukis gambaran Trinitas tersebut atas inisiatifnya sendiri dan meminta pendapat dari Schmutzer yang menjadi salah satu direktur perusahaan gula tersebut. Ketiga figur Trinitas dalam gambarannya nyaris identik. Figur yang diletakkan di tengah sebagai pusat adalah Bapa; dikenali dari jenggot lebatnya. Figur Putera (Kristus) dikenali dari simbol salib di tangan kanannya dan sedikit cambang. Lingkaran kecil di tangan kirinya adalah kodrat kemanusiaannya, sementara lingkaran yang lebih besar menggambarkan kodrat Ilahi. Ketiga figur Trinitas meletakkan salah satu tangannya pada lingkaran yang lebih besar tersebut serta digambar dalam ketinggian yang sama untuk menegaskan kesamaan status dan kodrat mereka. Garis komunikasi antara ketiganya tampak seperti tangkai bunga. Detail figur dalam gambaran Trinitas Joesoef diambil dari

gambaran tradisional pertapa/begawan Abyasa.

Figur Trinitas ini sangat penting karena karya tersebut merupakan bukti adanya buah tangan seorang baptisan baru atas inisiatifnya sendiri. Sementara, banyak contoh-contoh karya seni Kristen Indonesia yang dihasilkan pada periode-periode awal ini (1920-1940) merupakan permintaan – atau bahkan perintah- dari promotor Kristen Eropa, misalnya Schmutzer. Contoh yang paling jelas dari dukungan Schmutzer sebagai promotor Eropa ini adalah Gereja Ganjuran dengan benda-benda seni religiusnya. Pada tahun 1924, Schmutzer berjumpa dengan Iko, seorang pematung dari Jawa Barat yang cukup tersohor karena patung-patung kayu dan batu buatannya. Schmutzer, yang sudah tidak sabar untuk bisa merealisasikan gagasannya, merasa telah menemukan orang yang tepat untuk menciptakan karya seni Kristen dalam gaya Jawa. Dari Iko, Schmutzer memesan dua patung: pertama adalah patung Maria dan bayi Yesus, dan kedua adalah ukiran kayu jati yang menggambarkan Trinitas, berdasarkan gambaran Joesoef Poerwodiwirjo. Dalam ukiran Trinitas Iko, Bapa duduk di kiri, sementara Roh Kudus duduk di tengah sebagai ekspresi kasih antara Bapa dan Putera. Ketiga figur tersebut menginjak bunga teratai yang terbuka sebagai simbol dari kesucian ilahi. Patung lain yang dibuat oleh Iko atas pesanan Schmutzer adalah patung Yesus yang menunjukkan hati kudusNya, yang kini berada dalam kompleks Gereja Hati Kudus Yesus Ganjuran.²⁰

Berbeda dengan gaya Poerwodiwirjo, patung-patung Iko lebih menyerupai patung-patung gaya Hindu kuno di Indonesia. Schmutzer merasa bahwa Kristianitas di Indonesia lebih dekat dengan sejarah Hindu kuno di Jawa daripada dengan religi Islam yang mendominasi sampai sekarang. Sebagai orang yang telah melakukan perjalanan mengelilingi pulau Jawa dan memiliki relasi dengan mereka yang berada dalam lingkaran kaum orientalis Belanda serta terlibat dalam ekskavasi artifak-artifak kuno di Jawa (yang merebak pada awal abad ke-20), Schmutzer memang terpesona pada peninggalan arkeologis era Hindu-Buddha di Jawa. Ia menyayangkan kenyataan bahwa orang-orang Jawa

telah mengabaikan makna dari monumen-monumen besar mereka di masa lampau sejak kedatangan Islam. Baginya, gaya wayang kulit yang tidak memiliki kedalaman tiga dimensi seperti patung bukan merupakan “masa renaissance” dalam tradisi artistik Jawa, serta membawa ekspresi keilahian yang terlalu spesifik Islam, sehingga tidak dapat digunakan sebagai alternatif untuk ekspresi religius dalam kristianitas.²¹

Karya seni Kristen di Jawa lainnya yang layak diperhitungkan adalah karya-karya dari Franciscus Xaverius Basoeeki Abdullah, seorang pelukis yang lahir tahun 1915. Sampai pertengahan tahun 1930an, dia sudah melukis banyak lukisan tentang Maria dan sketsa perhentian jalan salib.²² Lukisan stasi-stasi jalan salib Basoeeki Abdullah merupakan campuran antara gaya wayang dengan realis. Busana tokoh-tokoh dalam lukisan tersebut mengingatkan pada busana pewayangan, namun figur-figur yang ada tidak dilukis dalam gaya wayang. Bahkan, model Yesus yang dipakainya masih begitu berorientasi pada gambaran Barat, dicampur begitu saja dengan beberapa carik kain dan selendang motif batik sebagai pakaiannya. Setelah Basoeeki Abdullah, pada periode tahun 1940-1970, seni rupa Kristen di Indonesia mengalami masa vakum yang panjang. Pada masa vakum inilah, mulai berkembang pertunjukan Wayang Wahyu.

Pada tahun 1957, ada sebuah pertunjukan wayang kulit yang ceritanya diambil dari Perjanjian Lama. Dalang M.M. Atmowijoyo memainkan lakon “Dawud Mendapat Wahyu Kraton” dengan menggunakan boneka-boneka wayang purwa.²³ Pada awal tahun 1959, Bruder Timotheus L. Wignyosoebroto FIC, yang pada tahun 1957 ikut menonton pagelaran tersebut, memiliki gagasan untuk mengadakan pertunjukan wayang kulit purwa dengan cerita yang diambil dari Kitab Suci. Rancangan awal wayang kristiani kemudian dibuat oleh Bruder Timotheus, dengan mengajak tiga tokoh di Surakarta untuk membantu pada bidang cerita (lakon), rancangan boneka wayang, serta musik (karawitan). Ide ini kemudian diterima dengan baik oleh hirarki Gereja Katolik. Kemudian, Atmowijoyo menyusun beberapa lakon. Wayang-wayang pada periode awal ini masih dibuat dari

bahan kertas karton yang ditatah dan disungging, mengingat masih dimungkinkan adanya perubahan-perubahan rancangan wayang. Setelah persiapan-persiapan selesai, pertunjukan wayang kristiani tersebut dipentaskan untuk pertama kalinya pada tanggal 2 Februari 1960. Setelah pementasan ketiga, Rama P.C. Soetopanitro SJ, dengan persetujuan Mgr. A. Soegijapranata SJ, memberi nama “Wayang Wahyu” pada pertunjukan wayang model baru tersebut.

Pada tahun 1966, wayang-wayang karton yang digunakan pada awal pementasan Wayang Wahyu sudah rusak dimakan usia. Ditambah lagi, ketika itu ada banjir yang melanda kota Solo dan ikut memperparah kerusakan wayang-wayang ini. Kemudian, dibuatlah kembali wayang-wayang tersebut dengan menggunakan kulit, dengan gagang dari tanduk kerbau sesuai bahan baku wayang kulit asli. Proporsi wayang dalam Wayang Wahyu ketika itu masih merupakan campuran antara proporsi figur wayang purwa dengan realisme. Sebagian besar penggambaran wajah wayang tampak nyata (realis), namun anatomi dan proporsi badannya mendekati wayang purwa. Setyo Budi, yang membuat penelitian mengenai karakteristik seni rupa Wayang Wahyu, melihat bahwa anatomi yang berbeda ini membuat *sabetan* (cara menggerakkan)²⁴ wayang lebih sulit dan tidak seluwes wayang purwa. Atmowijoyo, sebagai salah satu dalang dari generasi awal Wayang Wahyu, pernah berkeinginan untuk membuat desain Wayang Wahyu yang menyesuaikan dengan ikonografi wayang purwa, yang lebih enak digunakan untuk teknik-teknik *sabetan*. Ia sudah memberikan desain sejumlah tokoh Wayang Wahyu pada seorang pengrajin wayang untuk dikerjakan. Proporsi Wayang Wahyu yang semula merupakan hibrida (kasar) antara gaya wayang purwa dengan gaya realis, diubah menjadi bentuk wayang yang seutuhnya mirip dengan wayang purwa. Namun, sebelum wayang-wayang tersebut selesai dikerjakan, Atmowijoyo meninggal dunia.

Rama Wiyono, salah satu narasumber yang telah penulis sebutkan di atas, kemudian -sekitar tahun 2000- mengambil alih pesanan Atmowijoyo. Dengan desain baru tersebut, Rama Wiyono mengharapkan

tampilan visual wayang dapat mendukung pemaknaan wayang sebagai *wewayangan*; gambaran atau bayangan dari suatu realitas. Tampilan visual wayang melambangkan watak serta kompleksitas nilai manusia yang tidak mungkin diwadahi dalam suatu tampilan yang realistis. Baginya, setiap unsur visual wayang selalu bernuansa lambang (simbol) yang memiliki makna khusus.²⁵ Namun, perubahan tampilan visual ini membawa konsekuensi lain: bahwa seorang dalang Wayang Wahyu harus menafsirkan kembali tampilan visual setiap tokoh Alkitab dalam gaya wayang purwa. Baik Rama Wiyono maupun Handi Setyanto sebagai dalang Wayang Wahyu menyetujui desain baru ini.

Objek Kristus Tersalib yang kita bicarakan di sini termasuk dalam salah satu wayang pesanan Atmowijoyo tersebut. Tetapi, sebelum berbicara lebih jauh mengenai fenomena yang muncul sekitar tahun 2000-an tersebut, kita kembali sejenak pada perkembangan seni rupa Kristen di era 70-80an. Bagong Kussudiardja (1929-2004), seorang Protestan, mulai melukis tema-tema Kristen setelah ia dibaptis. Gaya lukis yang dikembangkannya adalah gaya batik, yang sebenarnya merupakan gaya lukis untuk kain. Sekitar tahun 1970-an, ia membuat lukisan Kristus Tersalib dalam gaya wayang purwa dengan teknik batik. Dalam lukisan tersebut, Kristus digambarkan sebagai suatu tokoh wayang dengan tangan yang terangkat; melayang-layang di atas lautan yang dipenuhi buih-buih kosmis berwarna-warni. Ia “disalibkan” dengan latar belakang matahari kebangkitan yang terbit dan tak terkalahkan. Agus Cremers memberikan tafsiran bahwa lukisan Kristus yang dibuat oleh Bagong ini mau menampilkan bipolaritas positif-negatif dalam dunia pewayangan, kanan (*tengen*, hal positif) dan kiri (*kiwa*, hal negatif), di mana unsur-unsur yang bertentangan saling berinteraksi dalam dunia hidup yang konkret.²⁶

Pada saat lukisan Bagong di atas dibuat, wayang yang digunakan untuk pementasan Wayang Wahyu masih dalam gaya campuran antara realis dengan gaya wayang purwa. Oleh karena itu, dapat kita simpulkan bahwa lukisan Bagong tidak didasarkan pada bentuk wayang yang sudah ada sebelumnya.

Handi Setyanto sendiri, sebagai dalang Wayang Wahyu, baru mulai mendalami Wayang Wahyu setelah ditahbiskan sebagai Imam pada tahun 2008. Wayang Kristus Tersalib yang dimilikinya merupakan pemberian Rama Wiyono. Sebelumnya, Handi juga pernah merancang sendiri wayang Kristus Tersalib dalam gaya wayang purwa, setelah terlebih dahulu membuat wayang Yesus. Salah satu alasan Handi mau menggunakan wayang dari Rama Wiyono, selain karena kualitas tatahan-sunggingan yang lebih baik, adalah karena figur yang ditampilkan tidak jauh berbeda dengan wayang rancangannya dulu.

Dari uraian di atas, juga dengan melihat fenomena maraknya penggunaan desain Kristus Tersalib gaya wayang purwa dalam beragam media, dapat disimpulkan bahwa Kristus yang digambarkan dengan gaya wayang purwa merupakan bentuk hibrid yang paling tua di Jawa, sekaligus paling populer. Sayangnya, Schmutzer justru mengakomodasi gaya arca yang sebenarnya tidak dihidupi ketika itu. Gaya ini malah cenderung stagnan. Sementara, gaya wayang purwa tetap berkembang di kalangan akar rumput Gereja. Gaya ini akhirnya berjumpa dengan Wayang Wahyu, yang semula masih memakai gaya realis. Dalam konteks itulah, lahir fenomena seni rupa Kristus Tersalib gaya wayang purwa. Dari proses tersebut, dapat diketahui pula bahwa hasrat untuk mengawinkan gaya wayang purwa dengan tema-tema Kristen jauh lebih besar ketimbang mengawinkannya dengan gaya arca. Selama ini, gaya arca Kristen pada patung-patung di Ganjuran telah lazim dianggap sebagai ikon hibridisasi seni rupa Kristen-Jawa tanpa melihat kenyataan yang berkembang di kalangan akar rumput. Ironisnya, gaya arca ini sebenarnya tidak berkembang lebih jauh dan hanya berhenti pada model-model tertentu saja. Para penerima, dalam wawancara, juga mengatakan bahwa hibridisasi dengan gaya wayang purwa lebih dirasakan sebagai identitas ketimbang hibridisasi dengan gaya arca. Pendekatan orientalis Schmutzer ini agaknya gagal lantaran tidak menyentuh “budaya yang hidup”, dan justru disibukkan dengan pencarian “budaya yang murni” atau adiluhung.

Ikonomografi dan Pemaknaan Objek Kristus Tersalib

Sekarang, kita akan masuk dalam ikonografi objek Kristus Tersalib. Seperti apakah sosok “Kristus” yang dilihat dari karya seni tersebut? Dengan berpedoman pada tulisan R.M. Sulardi mengenai ikonografi wayang purwa, *Printjening Gambar Ringgit Purwa*, ditambah dengan penerimaan responden dalam wawancara, kita mendapati beberapa kesan.

Pertama, bentuk salib menjadi faktor kunci yang ditangkap oleh penerima objek tersebut untuk memaknainya sebagai “Kristus Tersalib”. Tidak ada penafsiran lain atau ambiguitas dari seorang Kristen, terutama Katolik, mengenai hal tersebut. Kedua, sosok seperti apakah yang ditangkap? Secara fisik, inilah yang dapat ditangkap: seorang muda, berparas rupawan, dengan wajah yang mengingatkan pada sosok si tampan Arjuna, atau si rendah hati Yudhistira. Rambutnya panjang terurai, dengan wajah *alusan luruh* yang tertunduk tenang. Tubuhnya agak pendek dan kecil, cenderung terlihat kurus, sesuai karakter *alusan luruh*. Tubuh kecil itu terentang pasrah, dengan telapak tangan yang dilubangi paku tanpa menampakkan darah secara berlebihan. Penampilannya sederhana, tanpa perhiasan apa pun selain mahkota duri yang mencengkeram kepalanya. Ia hanya mengenakan secarik kain sebagai penutup auratnya.

Penerima objek tersebut menangkap pancaran ketenangan, kebijaksanaan, kepasrahan, ketegaran, sekaligus keteguhan memegang prinsip dalam wajah sosok yang tersalib tersebut. Wajah yang menunduk, *luruh*, menampilkan kerendahan hati, seperti tanah yang dipandanginya, yang sekalipun diperlakukan dengan kasar namun tetap menghadihkan kesuburan. Wajahnya kadang disungging (diwarnai) dengan warna hitam untuk menampilkan pendirian yang teguh, tidak bimbang, tidak molah-malih. Suaranya yang rendah namun ringan mengisyaratkan sosok yang bijaksana namun tetap ramah. Tubuh yang pendek, kecil, dan berbusana seadanya layaknya para satria Pandawa itu nyatanya menyembunyikan kekuatan dan kesaktian besar.

Di luar gambaran fisik tersebut, ada gambaran karakter yang cukup memadai dari para narasumber. Meskipun menilai figur Kristus Tersalib tersebut tidak segagah Yesus di salib yang tetap terlihat adanya kesan kuat, tegas, dan pekerja keras; selain gambaran keseluruhan yang menampilkan kepasrahan. Responden lain menangkap kesan lemah lembut, kesederhanaan, dan kasih yang terpancar dari figur tersebut. Serupa dengan itu, Rama Wiyono menitikberatkan pada karakter lemah lembut dan rendah hati (*lembah manah andhap asor*), yang dirasakannya dengan merenungkan spiritualitas Hati Kudus Yesus. Karena itulah, ia menghubungkan wajah Yesus dalam objek Kristus Tersalib dengan wajah Yudhistira yang memiliki karakter serupa, namun dengan pakaian seorang *pandhita*; yang memperlihatkan bahwa dalam usia muda, ia sudah menjadi seorang Guru. Kesan “guru” juga muncul dalam pandangan Handi Setyanto berhadapan dengan figur tersebut. Mengenai figur Kristus, ia mengatakan, “seorang guru, yang menjadi jujugan. Guru, bukan guru ilmu, tapi *ngelmu*, lebih dalam dari ilmu; kebatinan; seperti seorang beragama yang mencari guru sejati.” Dalam posisi tersalib, ia tampak seperti seorang satria. Parasnya pun mengingatkan pada paras satria. Namun, sesungguhnya ia adalah seorang *Guru*.

Indra Setiawan mengatakan, sebagai seorang Jawa, bahwa kesan yang muncul dari figur Yesus tersebut adalah suatu pancaran sinar. Ia membandingkannya dengan figur Syekh Siti Jenar dalam Islam. Sementara, ada pula responden lebih menitikberatkan pada kemanusiaan Yesus sebagai kesannya. Dalam figur wayang yang mengalami stilasi untuk mengaburkan kesan manusia itu, ia justru bisa melihat kesan kemanusiaan yang begitu kuat. Keallahannya tersembunyi dalam kemanusiaan tersebut. Beberapa responden juga mengaitkan kemanusiaan dan keilahian Kristus dengan kontras antara figur yang tersalib, yang tampak sederhana dan biasa, dengan ornamen megah di belakang figur tersebut.

Rupanya, yang tersembunyi dalam figur Kristus Tersalib gaya wayang purwa tersebut bukan hanya keilahian Kristus, tetapi juga penderitaannya. Ada kesan-kesan mengenai

pengorbanan diri dan kepasrahan, namun kesan mengenai penderitaan hampir tidak muncul dari wawancara penulis dengan para narasumber dan responden. Baru ketika penulis menanyakan mengenai kesan penderitaan, mereka mencoba mencari bagian mana dari objek yang menggambarkan penderitaan. Salah seorang responden mengatakan, “Jadi, wayang ini merupakan penggambaran orang Jawa yang halus, tidak langsung menunjukkan penderitaan secara eksplisit.” Sementara, yang lain mengatakan, “kalau salib itu, aku lebih suka melihat yang ketika melihat Yesus itu, dia tersenyum dan *muni* (berkata), ‘*aku ra papa*’ (aku tidak apa-apa).” Orang Jawa menyukai sesuatu yang halus.

Magnis Suseno, dalam *Etika Jawa*, mengatakan bahwa kategori kunci yang dipergunakan dalam etika Jawa, yang berlaku pula dalam ranah estetika, adalah kategori *alus* (halus) dan *kasar*. Halus adalah seseorang yang sudah mengontrol tubuh dan batinnya sehingga mencapai rasa yang benar. Halus menunjukkan kekuatan dan kedalaman rasa, sementara semua unsur kasar menandakan bahwa seseorang belum sampai pada realitas yang sebenarnya. Maka, kehalusan adalah tanda eksistensi yang benar. Dalam hal ini, menampilkan penderitaan, kesengsaraan, atau kesakitan yang realistis justru dianggap sesuatu yang *kasar*. Baik penderitaan yang perih maupun kemuliaan yang gilang-gemilang, keduanya mesti ditampilkan dalam estetika yang halus sebagai tanda keselarasan yang sempurna. Di belakang sesuatu yang tampak kasar bisa tersembunyi suatu batin yang halus. Namun hal itu tidak berlaku sebaliknya. Dari suatu tampak lahir yang halus dapat ditarik kesimpulan pada suatu batin yang halus pula.²⁷

Kemudian, responden menangkap bahwa penderitaan dan kematian sosok tersebut di kayu salib bukan sekadar ketaatan dan kepasrahan yang pasif, tetapi juga merupakan pergumulan antara kebaikan dan kejahatan; antara dosa dan penebusan; yang ditampilkan dengan gigitan ular pada tumitnya (Kej 3:15). Gambar ular ini cukup menimbulkan polemik dan ambiguitas. Selain dimaknai sebagai iblis sebagaimana terdapat dalam kitab kejadian, ular yang

melilit salib itu juga dimaknai dalam perbandingan dengan tiang ular tembaga (Yoh 3:14-15), yang dipandang dan membawa pada keselamatan. Begitu pula, tiang kayu salib tersebut, dengan sosok yang tergantung padanya, ada untuk dipandang oleh mereka yang mengharapkan hidup kekal.

MEMBANGUN KRISTOLOGI JAWA

Dalam bagian sebelumnya, sebenarnya telah terlihat gagasan-gagasan Kristologi yang khas Jawa. Selanjutnya, kita akan membuat sistematika terhadap gagasan-gagasan tersebut, dengan menggunakan kaidah teologi-kristologi, terutama di Asia lewat para teolog FABC. Kerangka hermeneutika makro harus tetap dipegang, bahwa di sini kita berbicara mengenai figur Kristus Tersalib. Kristologi Kalsedon, seperti dikatakan Felix Wilfred, mesti tetap dipegang sebagai prinsip utama. Namun, di sini kita akan lebih bergelut dengan apa yang diistilahkan oleh Wilfred sebagai “pluralisme kristologis”, hermeneutika mikro yang menyusun hermeneutika makro di atas. Kristologi ini akan lebih banyak berbicara mengenai kehidupan Yesus, untuk melengkapi Kristologi Kalsedon yang lebih banyak berkutat pada persoalan praeksistensi.

Citra Kristus di Asia

Sebelum beranjak pada Kristologi partikular dalam objek Kristus Tersalib gaya wayang purwa, dapatkan kita tarik suatu kristologi umum di Asia? Jacob Theckanath, seorang teolog FABC, mengungkapkan bahwa pencarian wajah Kristus di Asia merupakan tugas kristologi yang mendesak, yang berpangkal dari pengalaman orang Asia sendiri, dan kemudian direfleksikan dalam terang ajaran Gereja. Pesan-pesan Injil pun harus mengalami aktualisasi dan inkulturasi dalam interpretasinya, terutama Injil Yohanes yang dinilai cukup dekat dengan pandangan orang-orang Asia.²⁸ Dalam sinode Asia pada tahun 1998, sebagaimana dikutip pula oleh Theckanath, uskup-uskup Asia mengemukakan beberapa gambaran Kristus yang menarik bagi orang-orang Asia pada zaman ini: “Guru Kebijaksanaan, Sang Penyembuh, Sang Pembebas, Pembimbing

Spiritual, Yang Tercerahkan, Sahabat bagi Kaum Miskin, Orang Samaria yang Baik Hati, Gembala yang Baik, dan Dia yang Taat.”²⁹

Ada banyak konsep dan kategori lain dalam budaya Asia yang dapat ditafsirkan dengan cara Kristiani, seperti “Pelayan”, “Avatar”, “Sage”, “Satyagrahi”, “Penari”, dan lain sebagainya. Beberapa konsep tersebut diuraikan oleh M. Amaladoss dalam bukunya, *The Asian Jesus*. Yang harus diperhatikan, menurut Amaladoss, adalah bahwa atribut-atribut atau gambaran tersebut disematkan pada Kristus bukan dalam perbandingan dengan tokoh-tokoh lain yang mendapat atribut tersebut. Misalnya, ketika Kristus digambarkan sebagai seorang “sage” (orang bijaksana). Kita tidak perlu mengatakan bahwa ia adalah *sage* seperti Konfusius, atau bahwa ia adalah *sage* yang lebih baik dari Konfusius. Namun, dengan melihat apa yang dilakukan dan diajarkan Yesus selama hidupnya, kita dapat menggambarkan *sage* seperti apakah Yesus itu, kebijaksanaan macam apa yang ia sampaikan, dan lain sebagainya.³⁰ Prinsip ini mesti diterapkan pula ketika dalam tulisan ini, kita telah dan akan berbicara mengenai Yesus sebagai *ksatria* atau *pandhita*.

Lalu, bagaimanakah orang-orang Asia menerima dan menggambarkan Kristus Tersalib? Amaladoss mengatakan bahwa di Asia, gambaran “Hati Kudus” lebih memiliki sifat kultural ketimbang “Salib”, meskipun, gambaran salib lebih memiliki hubungan kuat dengan kehidupan Yesus.³¹ Kekejaman, kesengsaraan, dan skandal yang dibawa oleh salib, seperti yang dialami oleh jemaat perdana, tidak mudah diterima untuk pertama kali. Sementara, gambaran Hati Kudus Yesus lebih dekat pada pengalaman meditatif di Asia. Barangkali ini pula yang menjadi pertimbangan ketika Schmutzer memilih objek Hati Kudus Yesus untuk diinkulturasikan dalam seni rupa arca gaya Jawa. Terbukti, memang patung tersebut kemudian menjadi ikon inkulturasi yang cukup populer di tanah Jawa. Namun, bagaimana dengan jejak seni rupa salib atau Kristus Tersalib, yang merupakan ikon utama Kristianitas?

Memang, tidak mudah menemukan salib dalam gaya Asia. Hingga abad ke-14, lambang salib, bunga teratai dan awan-awan ditemukan di monumen-monumen gereja Kristen Nestorian. Namun, masih diragukan apakah lukisan-lukisan tersebut dibuat oleh orang Kristen Nestorian, mengingat ada laporan dari abad ke-13 yang menunjukkan bahwa orang Kristen Nestorian mencabut dan menghilangkan figur Yesus pada sebuah *crucifix*.³² Salib-salib yang dihilangkan tersebut kemungkinan dibawa dari Eropa. Matteo Ricci, seorang misionaris Yesuit yang berkarya di daerah Tiongkok, menulis sebuah surat (1585) yang mengatakan bahwa orang Tiongkok tidak menyukai seni *passio* (tentang penderitaan Kristus) yang bagi mereka menjijikkan. Oleh karena itu, ia meminta kepada kawan-kawannya di Eropa untuk mengirimkan sejumlah lukisan yang bertemakan Kristus Sang Guru dan Penguasa yang duduk di atas takhta dalam segala kemegahannya. Inilah yang kemudian dilukis oleh para pelukis Tiongkok, sekalipun sebenarnya mereka lebih senang melukis kanak-kanak Yesus yang baru saja lahir atau Kristus Sang Guru Bijak sebagai tema lukisan.³³ Adegan-adegan penyaliban sengaja dihindari, selain karena orang Asia memandang penderitaan sebagai hal yang tidak estetis, juga karena dalam sejarah seni rupa Asia kuno belum ada suatu ekspresi simbolik untuk menggambarkan rasa takut akan sakratul maut, dan tentang pengorbanan diri.

Sementara itu, di Jepang kita mengenal kisah orang-orang Kristen yang diperintahkan untuk menginjak gambar-gambar kudus sebagai bukti penyangkalan iman mereka. Periode penganiayaan bagi orang-orang Kristen ini terjadi selama abad ke-16 hingga 17.³⁴ Dalam situasi yang mengerikan ini, orang Kristen Jepang justru bisa menghayati makna salib Kristus yang lebih dalam daripada orang Kristen lain yang tidak berada dalam situasi penganiayaan. Di Tiongkok, sampai sekarang ini, lukisan tentang salib sangat jarang dihadirkan. Banyak gambar dan lukisan Tiongkok tentang tema Perjanjian Baru seringkali berisikan sosok Yesus sebagai seorang Tiongkok atau guru yang bijak. Gambar Kristus di salib yang khas jarang ditemukan. Meskipun peristiwa

Golgota tetaplah menjadi pusat hidup dalam iman dan kesalehan orang Kristen Asia, namun rupanya adegan penyaliban ini tidak memiliki paralel dalam seni klasik Asia.

Ada dua kecenderungan yang menonjol ketika kita mengamati penafsiran gereja Asia terhadap Kristus Tersalib. Pertama, seniman India pada umumnya begitu dipengaruhi oleh simbol-simbol seni dalam religi Hindu. Mereka melukiskan Kristus Tersalib sebagai sosok ilahi yang bersikap tenang dalam suasana kemegahan, kurang tergerak oleh suka duka dunia sehari-hari yang dialami manusia. Dalam kecenderungan pertama ini, gambaran Kristus Tersalib sangat dipengaruhi oleh filsafat Hindu kuno. Sementara, kecenderungan kedua, yang cukup aktual dan semakin menguat, adalah bahwa penderitaan Yesus Kristus menjadi identifikasi suka-duka penderitaan dunia dan sejarah manusia. Yang diperlihatkan di sini bukanlah drama faktual penderitaan, melainkan sisi cinta kasih, pengorbanan dan pemberian diri, sehingga daya simpati dan perdamaian yang menyeluruh mengalir dari diri Yesus ke alam semesta dan manusia.³⁵

Seni rupa salib yang berkembang di Jawa rupanya mengikuti kecenderungan yang kedua ini. Seperti kecenderungan seni rupa salib Asia di atas, seni rupa Kristus Tersalib dalam gaya wayang purwa rupanya juga tidak memberi tekanan berlebihan pada aspek tragedi dan suramnya penderitaan Kristus, melainkan lebih pada keutamaan Kristus yang mau memberikan cinta, pengorbanan diri, penyerahan diri, dan kebaikan lewat penderitaan dan kematiannya

Antara *Triumphans* dan *Patiens*

Bila dalam memahami gaya wayang purwa kita perlu melihat konsep-konsep ikonografi wayang, maka untuk memahami sebuah salib, maka kita pun perlu melihat sejarah ikonografi salib, terutama crucifix (salib tunggal dengan *corpus*). Seperti telah dikatakan di atas, pada awalnya memang tidak mudah untuk menerima salib yang bernuansa penderitaan, kekejaman dan skandal sebagai simbol. Gambar lanskap penyaliban, lengkap dengan semua elemen yang digambarkan dalam Injil, lebih awal muncul pada abad-abad pertama, dan baru

pada Abad Pertengahan muncul crucifix tunggal. Periode inilah yang akan kita bicarakan. Terutama, kita akan menyoroti dua tipe crucifix yang berkembang pada periode ini: *Christus Triumphans* dan *Christus Patiens*.

Pertama adalah gambaran Kristus yang menang (*Christus Triumphans* atau *Christus Victor*). Gambaran yang muncul lebih awal ini memuat bukan hanya unsur-unsur historis, melainkan juga simbolis. Di hampir seluruh wilayah Barat pada awal Abad Pertengahan ini, teologi kemenangan salib yang tampak dalam seni rupa salib lebih banyak muncul ketimbang realisme historis—kecuali di Eropa utara di mana terdapat pula model Kristus yang menderita. Kristus kerap digambarkan memiliki lingkaran halo, mahkota emas, atau digambarkan hidup sekalipun tergantung pada kayu salib. Mata yang tetap terbuka melambangkan hidup Ilahi Kristus yang tetap ada sekalipun ia wafat. Beberapa menggambarkan bibir yang tersenyum tipis, seperti misalnya yang terdapat dalam salib San Damiano; salib yang dipercaya berbicara kepada St. Fransiskus Asisi. “Senyuman” menjadi salah satu penanda salib bergaya *Christus Victor*. Salib menjadi alat kemenangan Kristus atas dosa dan maut. Konsili Efesus (431) memang menyatakan bahwa Sang Sabda sungguh-sungguh mengalami penderitaan dan wafat di kayu salib. Namun, doktrin Kalsedon tetap menyatakan bahwa sekalipun ada realitas penderitaan manusiawi, keilahian Kristus tetap tidak dapat menderita.³⁶ Ajaran ini menegaskan pula perbedaan dua kodrat dalam diri Kristus, untuk melawan mereka yang beranggapan bahwa dalam Kristus hanya ada satu kodrat, sehingga kodrat ilahinya ikut menderita di kayu salib. Sampai di sini, kiranya jelas bahwa kepentingan gambaran Kristus ketika itu bukan pertama-tama penggambaran adegan penyaliban secara historis, namun untuk menerangkan teologi yang melatarbelakanginya; dalam hal ini teologi kemenangan, *Christus Triumphans*. Pada periode ini, kesenian diarahkan pada makna teologis salib dan bukan sekadar penampakan luarnya, sehingga kenyataan historis terkadang diabaikan.

Sekitar abad ke-10, muncul tipe salib yang kedua, yaitu *Christus patiens* (Kristus

yang menderita) dan kemudian menjadi tema yang cukup digemari dalam ranah seni rupa Kristen. Dalam salib tipe ini, setiap detail di luar salib Kristus, termasuk misalnya kedua penjahat yang umumnya digambarkan di kanan dan kiri salib Kristus, dihilangkan. Sehingga, yang tersisa hanya Yesus seorang diri pada kayu salib tersebut. Di sini tampak ada pemusatan pada figur Yesus yang kesepian dan menderita. Perubahan ini tidak dapat dilepaskan dari refleksi teologis yang populer saat itu, yaitu tema mengenai dosa dan penebusan. Kemenangan salib Kristus kini diartikan sebagai penebusan dosa manusia, dan karena itu beratnya beban dosa tersebut harus digambarkan. Berbeda dengan salib *Christus triumphans* yang berkembang untuk kepentingan pengajaran teologi, salib-salib tipe baru ini lebih berkembang pada ranah devosi, yang pada masa itu memusatkan diri pada aspek-aspek emosional –aspek kemanusiaan dalam diri Yesus Kristus yang mengalami sengsara dan mengorbankan diri bagi manusia. Karena itulah, muncul gambaran baru mengenai Kristus, yaitu *Christus patiens*.³⁷

Ketika seni rupa Kristen Yunani bersikukuh dengan citarasa seni yang halus dan menghindari kekasaran penderitaan Kristus, muncullah bangsa-bangsa Nordik dan Jerman, sebagai bangsa Kristen yang lebih muda, yang lebih bersikap ekspresionis-dramatis dalam citarasa seninya. Merekalah yang memulai eksplorasi untuk menampilkan penderitaan Kristus dalam seni rupa. Salah satu dari salib tipe “penderitaan” ini, yang paling populer, adalah “Salib Gero” (*Gero Crucifix*), yang dibuat sekitar tahun 965-970 di daerah Rhein. Ukuran tinggi *corpus* salib tersebut adalah 187 sentimeter, dengan rentangan tangan selebar 165 sentimeter. Dengan gaya realis yang kasar, Salib Gero menampilkan tragedi penyaliban dalam intensitas dan kedalaman yang luar biasa. Nuansa kegelapan dan kengerian Golgota diungkapkan dalam salib yang tidak diketahui penciptanya tersebut.³⁸ Begitu fenomenalnya salib ini sehingga dapat dikatakan bahwa salib ini menjadi *prototipe* dari hampir semua model crucifix model *Christus Patiens* yang ada sampai saat ini.

Desain Salib Gero memang tidak seluruhnya baru. Ada bentuk-bentuk dan ciri-ciri tubuh dalam beberapa karya seni sebelumnya yang dapat kita jadikan perbandingan. Wajahnya pun mengingatkan pada ikon-ikon era Byzantium. Namun, inspirasi yang meresapi salib ini jauh berbeda dengan salib-salib sebelumnya. Ada nuansa “berat” yang jelas terlihat, karena yang ditampilkan dalam salib tersebut adalah sesosok mayat. Salib Gero menampilkan *corpus* Kristus segera setelah ia wafat. Tangannya terentang dan ditarik ke bawah oleh beban tubuh yang berat. Sementara, kepala *corpus* tersebut terkulai tanpa nyawa; gambaran penganiayaan dan penyiksaan fisik. Salib ini menggambarkan sengsara, sakrat maut, dan saat kematian dengan begitu dramatis, namun sekaligus tenang ketika semua itu telah terlewati. Salib Gero menampilkan pengaruh Jerman-Nordik yang menghadirkan suasana tragis dan suram, sehingga orang yang melihatnya menjadi tergetar, namun sekaligus terpesona.³⁹ Salib ini agaknya terlalu revolusioner pada zamannya, sehingga tidak langsung menjadi populer. Pada akhir Abad Pertengahan, barulah muncul kembali tema-tema realisme penderitaan.

Salib yang kita kenal sehari-hari saat ini lebih banyak merupakan salib bertipe *patiens*, meskipun nuansa kelam dan kekejamannya sudah banyak direduksi. Tubuh yang tergantung (bukan melayang), kepala yang terkulai dan mata yang terpejam adalah penandanya. Bagaimanakah dengan objek Kristus Tersalib yang kita bicarakan dalam tulisan ini? Dengan melihat sekilas objek tersebut, juga kesan yang ditangkap oleh responden bahwa objek tersebut lebih menampilkan kemanusiaan Kristus, ada kemungkinan untuk menggolongkan objek tersebut ke dalam salib tipe *patiens*.⁴⁰ Namun, kita jangan tergesa-gesa menyimpulkan. Dikotomi kutub *triumphans* dan *patiens* dalam ikonografi salib atau crucifix sebenarnya merupakan bentuk penekanan yang ekstrem atas salah satu dimensi, baik itu kemuliaan/kemenangan (*triumphans*) atau penderitaan (*patiens*). Orang Jawa cenderung untuk tidak menampilkan sesuatu secara eksplisit atau berlebihan. Seperti telah dijelaskan, kategori estetis sekaligus

etis bagi orang Jawa adalah persoalan “halus” dan “kasar”. Segala sesuatu yang diekspresikan secara berlebihan itu dapat masuk dalam kategori “kasar”. Karena itulah, baik kesan kemuliaan (yang menjadi ciri tipe *triumphans*) maupun kesan penderitaan (ciri tipe *patiens*) tidak tampak secara langsung bagi para penerima objek Kristus Tersalib gaya wayang purwa. Ketimbang menangkap realitas penderitaan yang historis-naratif dan realitas kemuliaan atau keagungan yang teologis, para penerima objek ini lebih menangkap serenitas; suatu suasana batin yang tenang, teguh, dan kuat dari objek tersebut. Objek Kristus Tersalib lebih membawa orang untuk menyelami situasi yang terjadi di dalam figur tersebut dan bukan penderitaan fisik yang tampak dari luar atau refleksi teologi yang menyertainya.

Nuansa “halus” menjadi kesan yang merangkum keseluruhan objek tersebut. Kristus digambarkan dalam proporsi tokoh wayang *alusan*, yaitu wayang (tokoh pria) dengan tubuh pendek kecil, kepala tertunduk, mata menyipit (*liyep*), hidung mancung, dan bibir kecil, tanpa cambang dan jenggot. Perupa objek tersebut rupanya tidak terpengaruh gambaran Barat yang cenderung menampilkan Yesus sebagai pria Barat yang bertubuh tinggi besar, cenderung kekar, dan bercambang lebar.⁴¹ Penderitaannya digambarkan dengan halus, sehingga orang yang melihatnya tidak dapat begitu saja menangkap kesan penderitaan dalam objek tersebut. Tidak nampak banyak darah atau goresan-goresan luka. Meskipun ada responden yang menganggap latar belakangnya terlalu riuh, namun hampir semua narasumber dan responden menangkap suatu kemuliaan yang implisit, tidak tampil di muka, dari objek tersebut. Penderitaan dan kemuliaan tokoh tersebut, dapat dikatakan, tampil dengan elegan, *halus*. Kesan yang muncul terhadap objek Kristus Tersalib itu pun senada: tenang, lemah lembut, teguh dalam prinsip, dan rendah hati. Karakter-karakter tersebut dapat digolongkan sebagai karakter-karakter halus.

Harus dikatakan bahwa “kecenderungan Asia” untuk menghindari gambaran salib. Orang Jawa, nyatanya, tidak pernah keberatan untuk melukiskan salib. Terlebih,

mesti diingat bahwa dalam proses negosiasi identitasnya, Kristus Tersalib gaya wayang purwa, lahir dari kreasi orang-orang Jawa sendiri, dan bukan “proyek” inkulturasi orang-orang Eropa. Karya Basoeki Abdullah dan Bagong Kussudiardja cukup menjelaskan kerinduan ini. Orang-orang Jawa nyatanya tidak menafikan gambaran salib. Yang dihindari adalah ekspresi hiperbolis atasnya, sehingga kehilangan watak “halus”, entah itu ekspresi berlebihan soal kemuliaan atau penderitaan. Maka, sekalipun gaya objek Kristus Tersalib tersebut lebih condong pada tipe *patiens*, dengan tubuh yang tergantung, namun menurut penulis tidak bisa digolongkan begitu saja pada tipe *patiens*, karena memang tidak dimaksudkan untuk menonjolkan penderitaan Yesus. Penjelasan apofatik⁴² yang diusulkan Wilfred harus diterapkan di sini, agar tidak lekas merasa cukup dengan rumusan positif-deskriptif: bukan *patiens*, bukan pula *triumphans*, dan tidak seperti –yang dikatakan sebagai- kecenderungan Asia yang menghindari gambaran salib.

Guru Spiritual

Selain kesan kemanusiaan yang kuat, objek Kristus Tersalib gaya wayang purwa juga memberi kesan “Jawa” yang kuat; begitu kuat sehingga Kristus sungguh dialami sebagai “orang Jawa”. Bahkan, salah satu responden merasa tidak nyaman dengan objek tersebut lantaran baginya, Kristus adalah orang Timur Tengah dan bukan orang Jawa. Implisit, dalam pernyataan tersebut ia mengakui bahwa objek tersebut memang menampilkan Kristus sebagai orang Jawa.

Seperti diungkapkan di atas, Kristus di sini dialami sebagai “orang sakti”, seseorang dengan raga rapuh dan sederhana, namun dengan kesaktian batin yang tinggi. Bagaimana menjelaskan hal ini? Pertama-tama, bila kita mau berbicara mengenai Kristus sebagai seorang “pribadi”, maka yang perlu dilihat bukan hanya ikonografi Kristus Tersalib gaya wayang purwa, tetapi juga wayang Kristus itu sendiri (yang dipakai dalam adegan Kristus ketika mengajar), dengan beberapa varian yang sudah ditunjukkan pada bab sebelumnya. Memang, ikonografi Kristus Tersalib lebih mengingat-

kan pada sosok satria yang berbalut busana sederhana, seperti Arjuna atau Yudhistira. Namun, dalam ikonografi Kristus mengajar, ia digambarkan mengenakan busana *pandhita*,⁴³ sehingga partikularitas pribadinya harus dibaca dalam kerangka karakter golongan *pandhita* ini juga.

Permasalahannya, bagaimana seorang Jawa memahami “kesederhanaan” dan “kerapuhan” sebagai sesuatu yang baik? Pertama-tama, soal kesederhanaan. Kiranya tidak sulit dipahami bahwa kategori “halus” sebagai nilai estetis sekaligus etis akan membawa konsekuensi pada “kesederhanaan” sebagai salah satu nilai utama. Kesederhanaan merupakan posisi di tengah; kompromis. “Sederhana” merupakan suatu disposisi hidup dan bukan status atas realitas material. Maka, “sederhana” (Jawa: *pra-saja*), dipandang sebagai sebuah nilai ideal. Hidup seorang *pandhita* pun dapat dibaca dalam pengertian sederhana ini. Kesederhanaan tersebut tidak datang karena keterpaksaan (karena memang nasibnya), tetapi sebagai sebuah pilihan hidup yang lahir dari kematangan batin. Handi Setyanto melihatnya sebagai sosok guru yang menjadi tempat orang menimba ilmu untuk mengolah batin (*ngilmu*).

Kedua, bila kita berbicara mengenai “kerapuhan”, maka kerapuhan tersebut harus dibatasi dan diartikan sebagai “kerapuhan fisik”. Sementara, dimensi internalnya (batin atau jiwa) tidak mengalami kerapuhan tersebut. Kerapuhan macam apa yang dimaksud? Tentu, ekspresi fisiknya yang tergolong pendek-kecil, bila dibandingkan ukuran wayang-wayang *gagahan*, *brangasan*, apalagi para raksasa. Wayang-wayang bertubuh kekar yang masuk dalam golongan tersebut, menurut Handi Setyanto, merupakan wayang-wayang yang dimaksudkan untuk berperang. Jadi, meskipun raut wajah Kristus Tersalib mengingatkan pada tokoh-tokoh tampan pewayangan, namun tubuhnya yang kurus memperlihatkan kerapuhan tersebut. Dalam Injil sendiri tidak pernah ada pembicaraan mengenai fisik Kristus. Bahkan, bila mengacu pada nubuat Yesaya mengenai “hamba yang menderita”, yang kerap dianggap sebagai nubuat penebusan Kristus di salib (Yes 53:2-3), kesan yang muncul bukan lagi biasa, tetapi bahkan

sosok tersebut merupakan sosok yang tidak enak dipandang.

Namun, jangan dilupakan bahwa gambaran pertama mengenai kesederhanaan dan kerapuhan fisik di atas baru menemukan maknanya secara menyeluruh ketika disandingkan dengan gambaran bahwa Kristus adalah seseorang yang memiliki “kesaktian” atau “kekuatan batin”. Dengan adanya suatu “kesaktian” atau “kekuatan batin”, kesederhanaan dan kerapuhan fisik justru menegaskan keistimewaan seseorang. Telah kita lihat, betapa orang Jawa terpicat pada orang-orang “sakti” yang kesaktiannya tidak tampak dari penampilan luar karena disembunyikan oleh penampilan fisik yang biasa. Kesaktian tersebut menjadi semacam kemuliaan batin yang tersamar, seperti gagasan mengenai “pencerahan” dalam Buddhisme. Dari hasil wawancara yang disampaikan pada bab sebelumnya, di luar kesan mengenai gambaran fisik, dijumpai berbagai citra pribadi Kristus. Di sini, penulis melihat bahwa karakter-karakter “halus” tetap menjadi primadona. Oleh karena itu, gambaran-gambaran yang menampilkan Yesus sebagai seseorang yang lemah lembut, seperti ketika Ia menyembuhkan orang sakit atau mengampuni dosa, lebih digemari di Jawa. Begitu pula, berkaitan dengan penyaliban, Injil Yohanes yang menggambarkan wafat Yesus dengan tenang lebih menyentuh ketimbang Injil Sinoptik yang mengisahkan bahwa Yesus “berseru dengan suara nyaring” sebelum menyerahkan nyawanya. (Mat 27:50, Mrk 15:37, Luk 23:46). Yohanes menggambarkan kematian Yesus dengan begitu halus, “sesudah Yesus meminum anggur asam itu, berkatalah Ia: ‘Sudah selesai.’ Lalu Ia menundukkan kepala-Nya dan menyerahkan nyawa-Nya” (Yoh 19:30).⁴⁴ Raut wajah Kristus yang disungging dengan warna hitam-sunggingan yang melambangkan ketenangan dan keteguhan- menurut penulis, mestinya dapat memberi tekanan pada serenitas ini, namun objek Kristus Tersalib yang kita miliki saat ini masih berwajah emas.

Kekuatan batin ini dapat diartikan sebagai aktualisasi dari suatu “transendensi diri”, kematangan spiritual seseorang yang melampaui keterbatasan dirinya. Dalam

konteks Kristus Tersalib, keterbatasan yang dimaksud tentu adalah batas-batas fisiknya: rasa sakit, penderitaan, dan kerapuhan tubuhnya. Kristus, dalam transendensi diri di kayu salib, bukan hanya merasakan namun juga menampilkan kesatuan sempurna dengan Bapa. Karena itu, dalam ketenangannya menghadapi penderitaan dan kematian di kayu salib, orang menangkap gambaran keilahian yang begitu kuat. Kekuatan batin tersebut cukup memikat, sehingga orang yang telah mencapainya menjadi semacam panutan bagi orang-orang yang ingin mencapai transendensi diri yang sama. Dan, bukan sekadar teladan, tetapi ia sendiri dihormati sebagai manusia yang telah mencapai tingkat kesaktian jiwa yang lebih tinggi ketimbang manusia pada umumnya.

Bila kita kaitkan pula dengan tampilan visual Kristus mengajar (varian gambaran Kristus selain Kristus tersalib) sebagai *pandhita*, penulis melihat bahwa gambaran Handi Setyanto mengenai Yesus sebagai Guru cukup merangkum gambaran-gambaran yang diutarakan oleh narasumber lain. Figur Yesus sebagai “Guru” juga menjadi salah satu gambaran yang digunakan oleh Amaladoss dalam *The Asian Jesus*. Dalam konteks spiritual, istilah “Guru” menunjuk pada orang-orang yang telah melalui jalan, telah mengalami, atau setidaknya memiliki pandangan, ke arah tujuan yang ingin dicapai oleh seseorang. Dengan demikian, mereka mampu untuk memandu murid-murid mereka dalam usaha pencarian murid-murid itu sendiri. Mereka dapat memberikan instruksi serta memberi jalan keluar atas keraguan dan kesulitan murid-murid mereka. Para Guru ini juga tidak mencari murid, namun dicari oleh para murid untuk dijadikan pemandu spiritual.⁴⁵ Yesus sendiri, dalam Injil, disebut “Guru” oleh para pengikutnya.

Dalam pandangan penulis, kriteria yang diungkapkan Amaladoss di atas mirip dengan pengertian Jawa mengenai seorang guru mistik –seseorang yang telah mengalami transendensi diri- yang diikuti bukan saja karena mengajarkan ilmu, tetapi mengajarkan *ngilmu*, cara supaya orang memperoleh ilmu itu sendiri. Perlu ditambahkan pula bahwa dalam pengertian

Jawa, guru bukan hanya dihormati karena telah melakoni suatu pencarian sehingga sanggup memandu seseorang untuk melakukan pencarian yang sama, namun guru tersebut memiliki akhlak yang mulia, sehingga dapat menjadi teladan.

Soteriologi

Refleksi Kristologi kita mendarat pada paham keselamatan, yang dibaca melalui ikonografi ular pada objek Kristus Tersalib gaya wayang purwa. Ada dua konsep yang muncul dalam wawancara: pertama adalah konsep pergumulan antara kebaikan dan kejahatan; keselamatan dan dosa; hidup dan maut; serenitas dan emosi yang bergejolak. Konsep pertama ini, yang menempatkan ular dalam konteks kitab Kejadian, terasa agak canggung karena penerima cenderung tidak ingin bicara mengenai konflik. Selain itu, ada pula implikasi bahwa kemanusiaan Kristus membawa kelemahan manusiawi.

Penulis melihat bahwa makna kedua terhadap ular tersebut, yaitu membandingkan “salib” dengan “ular tembaga Musa” seperti ditulis dalam Yohanes 3:14-15, lebih kaya dan langsung menyentuh kristologi serta keselamatan dari bawah. Aspek “memandang” (*gaze*) yang sesuai dengan hakikat objek sebagai suatu media seni visual, keutamaan Kristus sebagai seorang Guru, yang dalam transendensi dirinya diangkat dan ditinggikan sehingga menjadi jaminan keselamatan bagi para muridnya, serta dimensi spiritual dalam soteriologi, terwadahi dalam tafsiran kedua ini. Dalam tafsiran Yohanes tersebut, yang diperluas dengan mengacu pada objek Kristus Tersalib, keselamatan merupakan suatu korelasi antara aktivitas iman (memandang, percaya) dengan praksis tindakan (*ngilmu*, menimba ilmu dan mengikuti jejak Sang Guru yang telah lebih dahulu mengalami keselamatan).

Menggambarkan ular bersama dengan salib bukanlah hal yang baru. Salib-salib *patiens* era Gothik terkadang memiliki corpus yang meliuk menyerupai huruf “S” atau “Z”, untuk menyimbolkan ular (*serpens*) dalam kerangka teologi ular tembaga Yohanes dan bukan kerangka iblis Kejadian. Maka, meskipun kerap menim-

bulkan ambiguitas, sebaiknya gambaran ular tersebut tidak dihilangkan. Jauh lebih baik bila ikonografi ular tersebut tidak menggigit tumit (memberi kesan “iblis” dalam Kitab Kejadian) agar maknanya tidak menjadi ambigu.

PENUTUP

Pada akhirnya, harus diakui bahwa pemahaman kita mengenai Kristologi Asia – kampung halaman kita sendiri- terlalu banyak diwarnai dengan “pengandaian”: pengandaian bahwa orang Asia tidak akan mudah menerima gambaran salib, pengandaian bahwa gaya seni rupa Kristen-Jawa yang paling berhasil adalah gaya arca seperti di Ganjuran, pengandaian bahwa refleksi seorang Jawa terhadap Kristus masih didominasi oleh kesan “Barat”, dan semacamnya. Pengandaian-pengandaian tersebut rupanya tidak terbukti dalam tulisan ini. Melalui objek Kristus Tersalib gaya wayang purwa, kita menemukan Kristologi yang begitu kaya dan baru, yang digali justru dari pengalaman orang-orang Katolik di Jawa sendiri. Nyatanya, mereka tidak mencerna mentah-mentah gambaran Yesus ala Barat,

melainkan, dengan hibridisasi yang lumrah kita temukan dalam budaya mana pun, Yesus ditangkap sebagai seorang Jawa: seorang sederhana dan rapuh, namun memiliki kesaktian tinggi; seorang yang lemah lembut, rendah hati, taat, tenang, serta memiliki kualitas-kualitas halus lain sebagaimana idealnya seorang Jawa.

Karena alasan itulah, Kristologi kontekstual –baik dalam ranah akademis maupun praktik inkulturasi- mesti terus dikembangkan. Kita masih memiliki tugas untuk “memasukkan” objek Kristus Tersalib gaya wayang purwa ke dalam gedung gereja; menjadi bagian dari liturgi suci dan bersanding dengan lanskap arsitektur Jawa serta iringan gamelan yang telah lebih dahulu mendapat kemewahan untuk diakomodasi dalam liturgi.

Bayu Edvra Paskalis

Lulusan Program Magister Teologi, Fakultas Teologi Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta. Berkarya sebagai pastur paroki Santo Alfonsus de Liguori Nandan.

Email: bayuedvra@gmail.com

CATATAN AKHIR

- 1 Realisme dalam seni adalah “aliran/gaya yang memandang dunia ini tanpa ilusi, apa adanya tanpa menambah atau mengurangi objek.” Dalam realisme, seorang pelukis hanya mau menggambar berdasarkan penyerapan panca indranya saja (khususnya mata), dan meninggalkan fantasi dan imajinasinya. Bdk. M. Susanto, *Diksi Rupa*, (Yogyakarta: Kanisius, 2002), 95.
- 2 Bdk. E. I. Watkin, *Catholic Art and Culture*, (New York: Sheed & Ward, 1944), 189.
- 3 Istilah “Kristen” di Indonesia kerap digunakan secara sempit untuk menyebut penganut Kristen Protestan; dibedakan dari “Katolik”. Namun, dalam tulisan ini, penulis tetap menggunakan istilah “Kristen” untuk menyebut hal-hal yang berkaitan dengan Kristianitas secara umum, bukan menunjuk pada Protestantisme saja.
- 4 Wayang purwa atau wayang kulit purwa adalah salah satu jenis wayang kulit. Wayang kulit memiliki banyak jenis, diantaranya wayang wahyu, wayang sadat, wayang gedhog, wayang kancil, wayang pancasila dan sebagainya. Pertunjukan wayang purwa biasanya mengambil kisah dari cerita Mahabarata dan Ramayana. Sedangkan jika sudah merambah ke ceritera Panji, biasanya dengan menggunakan wayang Gedhog. Wayang kulit purwa terdiri dari beberapa gaya atau gagrak, ada gagrak Kasunanan, Mangkunegaran, Ngayogyakarta, Banyumasan, Jawa timuran, Kedu, Cirebon, dan sebagainya. Wayang kulit purwa terbuat dari bahan kulit kerbau yang ditatah, diberi warna sesuai dengan kaidah pulasan wayang pedalangan, diberi tangkai dari bahan tanduk kerbau bule yang diolah sedemikian rupa

dengan nama cempurit yang terdiri dari tuding dan gapit. Sumber: <https://blog.hadisukirno.co.id/wayang-purwa/>

- 5 Stilasi merupakan salah satu bentuk deformasi yang dikhususkan untuk menamai perubahan bentuk dalam ornamen. Deformasi sendiri adalah “perubahan bentuk yang sangat kuat/besar sehingga kadang-kadang tidak lagi berwujud figur semula atau yang sebenarnya”. Bdk. M. Susanto, *Diksi Rupa*, 31.
- 6 Istilah “wayang” memang dapat menunjuk dua hal: seni pertunjukannya maupun seni rupa (boneka) yang digunakan dalam pertunjukan tersebut. Dalam tulisan ini, yang menjadi objek penelitian adalah yang kedua.
- 7 Bdk. S.M. Hoover, *Religion in the Media Age*, (London dan New York: Routledge, 2006), 16.
- 8 Dalam kajian budaya, dikenal adanya semiotika terhadap tanda-tanda. Materi yang menjadi bahan riset, dalam konteks ini, dapat dilihat dengan beragam cara, misalnya sebagai subjek, teks, atau objek. Dalam teori penerimaan, seperti diungkapkan Hoover, materi riset tersebut diperlakukan sebagai “objek”.
- 9 Dalam pengertian Kristen, “ikonografi” dipahami sebagai cara-cara, teknik, serta pengetahuan untuk melukis ikon, namun di sini penulis menggunakan istilah “ikonografi” dalam arti luas, yaitu “deskripsi terhadap suatu subjek lewat gambar atau figur”. (“description of a subject by drawings or figures”). Bdk. J. Coulson, dkk. (eds.), *The Oxford Illustrated Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 1985), 417.
- 10 R. Viladesau, *The Beauty of the Cross*, (New York: Oxford University Press, 2006), 7.
- 11 J.N. Pieterse, *Globalization and Culture*, 70.

- 12 Beberapa ahli, misalnya N.J. Krom, berpendapat bahwa wayang berasal dari India, dan pada periode kerajaan Hindu-Buddha inilah wayang mulai muncul, karena catatan tertua mengenai pertunjukan wayang berasal dari periode ini. Bdk. Sri Mulyono, *Wayang: Asal-usul, Filsafat, & Masa Depan*, 61-75.
- 13 Bdk. Sri Mulyono, *Wayang: Asal-usul, Filsafat, & Masa Depan*, 84-98. Catatan-catatan ini memiliki nuansa orientalisme yang begitu kental karena menjadi semacam patokan pertunjukan wayang kulit.
- 14 Budi Susanto, S.J. (ed.), *Identitas dan Postkolonialitas di Indonesia*, (Yogyakarta: Kanisius, 2003), 13.
- 15 "Orientalisme" adalah gagasan bahwa ada sesuatu yang sangat istimewa dan berbeda dalam pemikiran mereka yang hidup di belahan dunia Timur, yang dapat ditemukan melalui metode-metode ilmiah di Barat. Ini adalah refleksi terhadap dominasi imperial dan intelektual Barat, yang merasa dirinya superior terhadap dunia Timur yang lebih 'inferior'.
- 16 Bdk. Budi Setiono, "Campursari: Nyanyian Hibrida dari Jawa Postkolonial", dalam Budi Susanto, S.J. (ed.), *Identitas dan Postkolonialitas di Indonesia*, 193-195. Schechner di sini mengkritik pandangan Sears dalam buku pertamanya tentang wayang, yang kemudian diperbaiki dalam *Shadows of Empire*.
- 17 Bdk. L. J. Sears, *Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales*, 274-286.
- 18 V. Kuster, dkk., "Christian Art in Indonesia", dalam J.S. Aritonang dan K. Steenbrink (eds.), *A History of Christianity in Indonesia*, (Leiden: Brill, 2008), 925.
- 19 Bdk. V. Kuster, dkk., "Christian Art in Indonesia", 926.
- 20 Bdk. V. Kuster, dkk., "Christian Art in Indonesia", 927-929.
- 21 Bdk. A. Bagus Laksana, *Journeying to God in Communion with the Other: A Comparative Theological Study of the Muslim and Catholic Pilgrimage Traditions in South Central Java and Their Contributions to the Catholic Theology of Communio Sanctorum*, (Departement of Theology, Boston: Boston College, The Graduate School of Arts and Sciences, 2011), 328-331.
- 22 Bdk. V. Kuster, dkk., "Christian Art in Indonesia", 931.
- 23 T.L. Wignyoebroto, *Sejarah Wayang Wahyu di Surakarta*, (Surakarta: Yayasan Wayang Wahyu, 1975), 18.
- 24 Sabetan bukan sekadar gerakan wayang, namun merupakan teknik dalang untuk memainkan wayang dalam adegan apa pun, tidak terbatas pada gerakan perkelahian saja. Dalam teknik ini, diperhitungkan pula gerak dan posisi wayang terhadap sorot lampu, sehingga ada perubahan ukuran bayangan. Bdk. Setyo Budi, *Spesifikasi dan Karakteristik Wayang Wahyu Surakarta dalam Kajian Hermeneutik Fenomenologis*, (Bandung: Program Magister Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung, 1999), 109.
- 25 Bdk. Setyo Budi, *Spesifikasi dan Karakteristik Wayang Wahyu Surakarta dalam Kajian Hermeneutik Fenomenologis*, 112-113.
- 26 Bdk. A. Cremers, *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*, (Maumere: Lembaga Pembentukan Berlanjut Arnold Janssen, 2002), 115-117.
- 27 F. Magnis-Suseno, *Etika Jawa*, 213.
- 28 Kristologi Injil Yohanes dinilai dekat dengan cara pandang Asia karena Injil ini memiliki kekayaan simbol serta kedalaman dimensi mistik dalam menggambarkan sosok Yesus. Bdk. J. Theckanath, "The Asian Image of Jesus: Theological, Biblical, Catechetical & Liturgical Renewal," *FABC Papers No. 92q*, (2000), 9.
- 29 J. Theckanath, "The Asian Image of Jesus", 6-7.
- 30 Bdk. M. Amaladoss, *The Asian Jesus*, 1-5.
- 31 M. Amaladoss, *The Asian Jesus*, 2.
- 32 Bdk. D. Sermada, "Seni Rupa Salib di Asia dan Filsafat Seni", 212-213.
- 33 Bdk. A. Cremers, *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*, 194.
- 34 Bdk. D. Sermada, "Seni Rupa Salib di Asia dan Filsafat Seni", 214.
- 35 Bdk. A. Cremers, *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*, 194-196.
- 36 Bdk. R. Viladesau, *The Beauty of the Cross*, 67.
- 37 Bdk. A. Cremers, *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*, 69-71.
- 38 A. Cremers, *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*, 72.
- 39 Bdk. A. Cremers, *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*, 88-90. Rudolf Otto (1869-1937), dalam *The Idea of The Holy*, menyebut pengalaman religius ini dengan istilah "mysterium tremendum et fascinans", "misteri yang menggetarkan sekaligus memesona".
- 40 Salib tipe patiens, seperti salib Gero, menampilkan Kristus "sesaat setelah kematiannya". Sementara, beberapa penerima objek Kristus Tersalib, dalam wawancara, menangkap kesan bahwa objek tersebut menampilkan Kristus "sesaat sebelum kematiannya".
- 41 Michelangelo, seorang seniman besar era Renaissans, pernah dikritik karena menggambarkan Kristus tanpa cambang dan gestur santo-santa yang aneh. Ada inisiatif dari otoritas Gereja untuk "menertibkan" karya-karya para seniman ini, namun rupanya tidak cukup kuat untuk membendung kreasi mereka. Bdk. W. Purdy, *Seeing and Believing; Theology and Art*, 88-89.
- 42 Teologi apofatik (*apophatic theology*, berasal dari bahasa Yunani, *apophanai*, yang berarti "menyangkal") berkembang dalam tradisi Kristen pada abad ke-4, sebagai reaksi terhadap Eunomius dan para pemikir lain yang terlalu menekankan teologi katafatik (*cataphatic theology*). Bdk. G.A. Maloney, "Apophatic Theology", dalam T. Carson, dan J. Cerrito (eds.), *The New Catholic Encyclopedia 1*, 586.
- 43 Gelar pandhita, resi, dan begawan serupa dalam ikonografi busana. Namun, untuk figur Kristus di sini, penulis memilih gelar pandhita, selain karena beberapa penerima memakai istilah tersebut, juga karena secara terminologis istilah tersebut cukup memadai.
- 44 Kematian Yesus dalam Injil Yohanes adalah momen kepercayaan diri, bahwa ia telah menuntaskan karya Allah di dunia. Salib menjadi ekspresi kasihnya yang terakhir, dan karena itu narasi tentang salib mesti menunjukkan martabat sekaligus pengekangan diri. Bdk. L. E. Keck, dkk. (eds.), *The New Interpreter's Bible, IX*, (Nashville: Abingdon Press, 1998), 833.
- 45 M. Amaladoss, *The Asian Jesus*, 69.

DAFTAR RUJUKAN

Amaladoss, Michael. *The Asian Jesus*. New York: Orbis Books, Maryknoll, 2006.

Anderson, Benedict *Mitologi dan Toleransi Orang Jawa*, diterjemahkan dari *Mythology and the Tolerance of the Javanese* oleh Revianto B. Santosa dan Luthfi Wulandari. Jogjakarta: Bentang, 2003.

Aritonang, Jan Sihar, dan Karel Steenbrink (eds.). *A History of Christianity in Indonesia*, Leiden: Koninklijke Brill NV, 2008.

- Bagus Laksana, Albertus, S.J. *Journeying to God in Communion with the Other: A Comparative Theological Study of the Muslim and Catholic Pilgrimage Traditions in South Central Java and Their Contributions to the Catholic Theology of Communion Sanctorum*. Boston : Boston College, The Graduate School of Arts and Sciences, Departement of Theology, 2011.
- Budi Susanto, S.J. (ed.), *Identitas dan Postkolonialitas di Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius, 2003.
- Carson, T., dan J. Cerrito (eds.). *The New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C.: The Catholic University of America, 2003.
- Coulson, J., dkk. (eds.). *The Oxford Illustrated Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Cremers, Agus. *Salib dalam Seni Rupa Kristiani*. Maumere: Lembaga Pembentukan Berlanjut Arnold Janssen, 2002.
- Denny Firmanto, Antonius, dan Adi Saptowidodo (eds.). *Iman dan Seni Religius*. Malang: Sekolah Tinggi Filsafat Teologi Widya Sasana, 2013.
- Dilasser, Maurice. *The Symbols of The Church*. Collageville: A Liturgical Press Book, 1999.
- Haryanto, S. *Seni Kriya Wayang Kulit: Seni Rupa Tatahan dan Sunggingan*. Jakarta: PT Pustaka Utama Grafiti, 1991.
- Groenen, C. *Soteriologi Alkitabiah: Keselamatan yang Diberitakan Alkitab*. Yogyakarta: Kanisius, 1989.
- Hoover, Stewart M. *Religion in the Media Age*. London dan New York: Routledge, 2006.
- Jeanrond, Werner G. *Theological Hermeneutics: Development and Significance*. New York: Crossroad, 1991.
- Keck, Leander E., dkk. (eds.). *The New Interpreter's Bible, IX*, Nashville: Abingdon Press, 1998.
- King, Richard. *Orientalism and Religion: Postcolonial theory, India and 'the mystic East*, London dan New York: Routledge, 1999.
- Kroeger, James H. "Dialogue: Interpretive Key for The Life of The Church in Asia", *FABC Papers*, no. 130 (2010).
- Küster, Volker. *The Many Faces of Jesus Christ: Intercultural Christology*, diterjemahkan dari *Die vielen Gesichter Jesu Christi. Christologie interkulturell*, oleh John Bowden, London: SCM Press, 2001.
- Magnis-Suseno, Franz. *Etika Jawa: Sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijaksanaan Hidup Jawa*. Jakarta: PT Gramedia. 1984.
- Morgan, David. *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, California: University of California Press, 2005.
- Pieterse, Jan Nederveen. *Globalization and Culture: Global Melange*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009.
- Purdy, William. *Seeing and Believing: Theology and Art*. Dublin: The Mercier Press, 1976.
- Rio Sudibyoprono, R. *Ensiklopedi Wayang Purwa*. Jakarta: Balai Pustaka, 1991.
- Sears, Laurie J. *Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales*. London: Duke University Press, 1996.

- Setyo Budi. *Spesifikasi dan Karakteristik Wayang Wahyu Surakarta dalam Kajian Hermeneutik Fenomenologis*. Bandung: Program Magister Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung, 1999.
- Sri Mulyono. *Wayang: Asal-usul, Filsafat, & Masa Depan*. Jakarta: Badan Penerbit ALDA, 1975.
- Sulardi, R.M. *Gambar Printjening Ringgit Purwa*. Jakarta: Balai Pustaka, 1953.
- Susanto, M. *Diksi Rupa*. Yogyakarta: Kanisius, 2002.
- Theckanath, J. "The Asian Image of Jesus: Theological, Biblical, Catechetical & Liturgical Renewal", *FABC Papers*, no. 92q (2000).
- Thwaites, Tony, dkk. *Introducing Cultural and Media Studies: Sebuah Pendekatan Semiotik*, diterjemahkan dari *Introducing Cultural and Media Studies: A Semiotic Approach*, oleh Saleh Rahmana. Yogyakarta: Jalasutra, 2011.
- Viladesau, Richard. *The Beauty of the Cross*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Watkin, Edward Ingram. *Catholic Art and Culture*. New York: Sheed & Ward, 1944.
- Wignyosoebroto, Timotheus L. *Sejarah Wayang Wahyu di Surakarta*. Surakarta: Yayasan Wayang Wahyu, 1975.
- Wilfred, Felix. "Christological Pluralism: Some Reflections", dalam *Concilium*, no. 03 (2008).

