

Pembimbing Disertasi Mahasiswa S3 atas Nama:

**1. Arif Hidajad**

NIM 0205620009

**2. Pande Putu Yogi Arista Pratama**

NIM 0205621009



**KEPUTUSAN  
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
No. B/19327/UN37.2/EP/2023**

**Tentang  
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa  
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;  
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes  
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:  
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;  
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;  
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

**MEMUTUSKAN**

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,

- a. 1. Nama : Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum.  
2. N I P : 197001091994032001  
3. Jabatan : Profesor  
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama Madya - IV/d  
Sebagai PROMOTOR
- b. 1. Nama : Dr. Nur Sahid, M.Hum  
2. N I P :  
3. Jabatan :  
4. Pangkat/Golru :  
Sebagai KOPROMOTOR
- c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
2. N I P : 196709061993031003  
3. Jabatan : Lektor Kepala  
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a  
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : ARIF HIDAJAD  
N I M : 0205620009  
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

- II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
- III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 4 Juli 2023  
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.  
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

*\* SK ini berlaku s.d. 4 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*

**SURAT TUGAS**

Nomor: 1928/UN37.2/EP/2022

Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang, dengan ini memberi tugas kepada Saudara-saudara yang namanya tersebut di bawah ini:

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan, golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Eko Sugiarto, M.Pd. 198812122015041002	Lektor Kepala Penata Tk. I - III/d	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Arthur S. Nalan, S.Sn.,M.Hum		Anggota Penguji I
3	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
4	Dr. Nur Sahid, M.Hum		Anggota Penguji III
5	Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum. 197001091994032001	Profesor Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji IV

sebagai Penguji Proposal Disertasi a.n. Arif Hidajad, NIM. 0205620009, mahasiswa program studi Pendidikan Seni yang diselenggarakan pada hari Senin, tanggal 21 Februari 2022, Pukul 13:00 WIB, di ruang Ruang Ujian - C208 Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES.

Demikian tugas ini untuk dilaksanakan sebaik-baiknya apabila telah selesai melaksanakan tugas segera melapor kepada Dekan Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang.

10 Februari 2022  
Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.  
NIP. 196008031989011001

Tembusan:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Pendidikan Seni S3 UNNES
2. Wakil Dekan Bid. Akad. dan Mawa. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
3. Wakil Dekan Bid. Umum dan Keu. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
4. Bendahara Pengeluaran Pembantu Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
5. Sdr. Arif Hidajad sebagai pemberitahuan

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023  
TENTANG  
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**Menimbang :** bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

**Mengingat :**

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

**MEMUTUSKAN :**

**Menetapkan :** KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd./0205620009  
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni  
Judul Disertasi : "TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR  
BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI  
PENDIDIKAN KULTURAL : PERSPEKTIF  
HEGEMONI DAN RELIGI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 6 September 2023

REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya  
Kepala Kantor Hukum  
Universitas Negeri Semarang,

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.  
NIP 198402242008122001



## UNDANGAN

Nomor. B/9157/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.  
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.  
3. Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.  
4. Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum.  
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.  
6. Dr. Nur Sahid, M.Hum.  
7. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
8. Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Rabu  
tanggal : 20 September 2023  
pukul : 10.00-12.00 WIB  
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES  
acara : Ujian Disertasi a.n. **Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.**  
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3  
Pascasarjana Universitas Negeri Semarang  
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

9 September 2023

Rektor,



Prof. Dr. S Martono, M.Si.  
NIP 196603081989011001

Tembusan:  
Sdr. Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.

SALINAN

LAMPIRAN  
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS  
NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023  
TANGGAL 6 SEPTEMBER 2023  
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI  
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD,  
S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA  
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI  
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR  
ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum. NIP 196101071990021001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Nur Sahid, M.Hum.	-	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Ida Zulaecha, M.Hum. NIP 197001091994032001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang  
REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



**TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO  
SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL:  
PERSPEKTIF HEGEMONI DAN RELIGI**

**DESERTASI**

diajukan sebagai salah satu syarat untuk mendapatkan gelar Doktor pendidikan

Oleh  
**Arif Hidajad**  
**0205620009**

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI**

**UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**2023**

**PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I**

Disertasi dengan judul **“TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL: PERSPEKTIF HEGEMONI DAN AKULTURASI.”** karya,

nama : Arif Hidajad

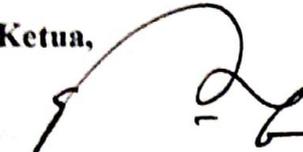
NIM : 0205620009

program studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu tanggal 20 September 2023

Semarang, 20 September 2023

**Ketua,**



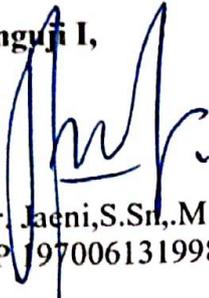
(Prof. Dr. S Martono, M.Si)  
NIP 196603081989011001

**Sekretaris**



(Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum)  
NIP 197506171999031002

**Penguji I,**



(Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si I)  
NIP 197006131998021001

**Penguji II,**



(Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum)  
NIP 196101071990021001

**Penguji III,**



(Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd)  
NIP 198812122015041002

**Penguji IV,**



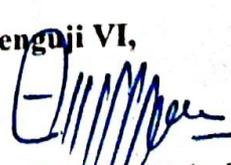
(Dr. Nur Sahid, M.Hum IV)  
NIP 19620208 198903 1001

**Penguji V,**



(Dr. Agus Cahyono, M.Hum)  
NIP 196709061993031003

**Penguji VI,**



(Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum)  
NIP 197001091994032001

## DAFTAR ISI

<b>PERSETUJUAN PEMBIMBING .....</b>	<b>i</b>
<b>PERNYATAAN KEASLIAN.....</b>	<b>ii</b>
<b>MOTO DAN PERSEMBAHAN .....</b>	<b>iii</b>
<b>HALAMAN PERSEMBAHAN .....</b>	<b>iv</b>
<b>PRAKATA .....</b>	<b>v</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>vii</b>
<b>DAFTAR TABEL .....</b>	<b>xii</b>
<b>DAFTAR GAMBAR.....</b>	<b>xiii</b>
<b>ABSTRAK .....</b>	<b>xv</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>xvii</b>
<b>BAB I PENDAHULUAN.....</b>	<b>1</b>
1.1    Latar Belakang Masalah .....	1
1.2    Identifikasi Masalah .....	10
1.3    Cakupan Masalah .....	12
1.4    Rumusan Masalah .....	14
1.5    Tujuan Penelitian.....	15
1.6    Manfaat Penelitian.....	16
1.6.1    Manfaat Teoritis .....	16
1.6.2    Manfaat Praktis .....	17
<b>BAB II KAJIAN TEORI .....</b>	<b>20</b>
2.1.    Tinjauan Pustaka .....	20
2.2.    Penelitian Terdahulu dan Relevan.....	21
2.2.1.    Wibisono, Catur., Susilowati, Trisno & As'ad, Ali (2009).....	21
2.2.2.    Moses, Ferdinandus (2018).....	22
2.2.3.    Hidajad, Arif (1998) – (2011) .....	23
2.2.4.    Hidajad, Arif., Zulaeha, Ida., Sahid, Nur & Cahyono, Agus (2022)	

2.2.5.	Parmadi, Bambang., Kumbara, Ngurah., Wirawan, Bagus & Sugiarta, I Gede (2018).	25
2.2.6.	Dewi, Vivi (2020)	26
2.2.7.	Dubois, Thomas (2005)	26
2.2.8.	Hutagalung, Daniel (2004)	27
2.2.9.	Sumbulah, Umi (2012)	28
2.2.10.	Angoro, Kusnanto (2017)	29
2.3.	Kerangka Teoretis	30
2.3.1.	Estetika Struktur dan Tekstur Dramatik	30
2.3.2.	Sosiologi Teater	37
2.3.3.	Geopolitik	50
2.3.4.	Hegemoni Post-Marxisme	56
2.3.5.	Akulturasi	63
2.4.	Kerangka Berpikir	66
<b>BAB III METODE PENELITIAN</b>		<b>67</b>
3.1	Pendekatan Penelitian	67
3.2	Desain Penelitian	68
3.3	Fokus Penelitian	69
3.3.1	Sasaran Penelitian	69
3.3.2	Tempat dan Waktu Penelitian	70
3.4	Data dan Sumber Data	71
3.4.1	Data Primer	71
3.4.2	Data Sekunder	71
3.5	Teknik Pengumpulan Data	72
3.5.1	Observasi	72
3.5.2	Wawancara	73
3.5.3	Dokumentasi	74
3.5.4	Tinjauan Literatur	74
3.6	Teknik Keabsahan Data	75
3.7	Analisis Data	77

3.7.1	Reduksi Data .....	77
3.7.2	Penyajian Data .....	78
3.7.3	Penarikan Kesimpulan .....	78
<b>BAB IV ESTETIKA PERTUNJUKAN SANDUR BOJONEGORO</b>		
<b>MEREPRESENTASIKAN SOSIOKULTURAL MASYARAKAT</b>		
<b>PENDUKUNG..... 80</b>		
4.1	Estetika Pertunjukan Sandur.....	80
4.1.1	Waktu dan Tempat Penyajian .....	84
4.1.2	Unsur Teater dalam Pertunjukan Sandur .....	89
4.1.2.1.	Cerita .....	92
4.1.2.2	Akting.....	95
4.1.2.3	Pentas .....	97
4.1.2.4	Bahasa .....	100
4.1.2.5	Aktor .....	102
4.1.3	Naskah Pertunjukan Sandur .....	104
4.1.4	Unsur Pengembangan Bentuk Pertunjukan Sandur .....	107
4.1.4.1	Tembang.....	109
4.1.4.2	Tarian .....	113
4.1.4.3	Akrobatik .....	115
4.1.4.4	Akting.....	118
4.1.4.5	Bahasa .....	124
4.1.5	Struktur dan Tekstur Pertunjukan Teater Sandur.....	125
4.1.5.1	Bagian Pembuka.....	126
4.1.5.2	Bagian Kedua.....	138
4.1.5.3	Bagian Ketiga.....	151
4.1.5.4	Konstruksi Teater Sandur.....	164
4.1.5.5	Kontruksi Pemeranan Teater Sandur .....	170
4.1.5.6	<i>Make Up</i> dan Kostum.....	175
4.1.5.7	Setting Dekorasi .....	178
4.2	Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur.....	179

4.2.1	Identitas Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro .....	181
4.2.2	Karakter Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro .....	185
4.3	Representasi Sosiokultural dalam Pertunjukan Sandur Bojonegoro ....	196
4.3.1	Sosiokultural dalam Pengadeganan Sandur .....	199
4.3.2	Sosiokultural dalam <i>Setting</i> Pentas Sandur .....	217
<b>BAB V HEGEMONI DAN AKULTURASI DALAM MASYARAKAT</b>		
<b>PENDUKUNG SANDUR BOJONEGORO.....</b>		<b>224</b>
5.1	Dinamika Geopolitik Masyarakat Pendukung Sandur .....	224
5.1.1	Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Imperialisme .....	225
5.1.2	Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Globalisasi .....	246
5.2	Hegemoni dalam Masyarakat Pendukung Sandur .....	277
5.3	Akulturasi dalam Masyarakat Pendukung Sandur .....	350
<b>BAB VI TRANSFORMASI SOSIOKULTURAL MASYARAKAT</b>		
<b>PENDUKUNG MENYEBABKAN TRANSFORMASI PERTUNJUKAN</b>		
<b>SANDUR BOJONEGORO .....</b>		<b>360</b>
6.1	Transformasi Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur .....	360
6.1.1	Transformasi Kultural; Perubahan Spiritual dan Pengetahuan .....	366
6.1.2	Transformasi Sosio-Politik dan Ekonomi .....	381
6.2	Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Pertunjukan Sandur.....	405
<b>BAB VII TRANSFORMASI PERTUNJUKAN SANDUR</b>		
<b>MENGAKTUALISASIKAN PENDIDIKAN KULTURAL .....</b>		<b>428</b>
7.1	Aktualisasi Pertunjukan Tradisi Sandur.....	428
7.1.1	Aktualisasi Bentuk Penyajian Sandur .....	433
7.1.2	Normativitas Transenden dalam Sandur .....	440
7.2	Taksonomi Pendidikan Transenden dalam Sandur .....	453
7.2.1	Karakter <i>Mutmainah</i> .....	456
7.2.2	Karakter Holistik.....	460
7.2.3	Karakter Inklusif .....	463
<b>BAB VIII PENUTUP .....</b>		<b>467</b>
8.1	Simpulan .....	467

8.2 Saran.....	481
<b>DAFTAR PUSTAKA .....</b>	<b>486</b>
<b>LEMBAR WAWANCARA .....</b>	<b>1</b>
<b>LEMBAR OBSERVASI.....</b>	<b>23</b>
<b>PROFIL PENGAMBILAN DATA DI LOKASI PENELITIAN.....</b>	<b>37</b>

Hidajad, Arif. 2023. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi. *Disertasi*. Program Studi Doktor Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Kopromotor Dr. Nur Sahid, M.Hum., Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

**Kata Kunci:** Transformasi, Sandur, Pendidikan Kultural, Hegemoni, Religi.

Penelitian ini fokus mengkaji permasalahan terkait; (1) estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro; (2) hegemoni dan akulturasi masyarakat pendukung Sandur; (3) transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro; dan (4) transformasi pertunjukan Sandur mengaktualisasikan pendidikan kultural. Pengkajian dalam penelitian ini berlandaskan pada pendekatan interdisiplin dengan berbagai konsep teori, meliputi estetika struktur dan tekstur dramatik, sosiologi teater, geopolitik, hegemoni, akulturasi dan taksonomi pendidikan. Metode penelitian yang digunakan adalah kualitatif sebagai telaah fenomenologi; sebuah studi atas penampakan, akuisisi pengalaman dan kesadaran. Pengumpulan data menggunakan teknik studi pustaka, wawancara, dan pengamatan. Keabsahan data berdasarkan pada derajat kepercayaan yang dibangun dengan strategi: pengamatan, interaksi diskursus (dialektika dengan pelaku dan pendukung Sandur), ketekunan peneliti serta triangulasi sumber dan teknik. Analisis data menggunakan cara untuk mereduksi, penyajian dan penarikan kesimpulan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa konstruksi pertunjukan Sandur tidak lepas dari identitas dan karakter masyarakat pendukungnya, karena sistem simbol dalam Sandur; secara struktur dan tekstur pementasan merepresentasikan kearifan bahasa, spiritual dan pengetahuan, serta mata pencaharian masyarakatnya. Sandur dari waktu ke waktu telah mengalami perubahan menyesuaikan dengan perkembangan sosiokultural masyarakat pendukungnya. Perubahan sosiokultural dipengaruhi oleh dinamika yang terjadi (geopolitik) dalam penguasaan ruang hidup (*lebensraum*) sejak era imperialisme, kolonialisme hingga globalisasi. Dinamika geopolitik tidak lepas dari hegemoni yang menyebabkan terjadinya akulturasi sistem spiritual dan pengetahuan masyarakatnya dalam bentuk sinkretisme Islam Jawa serta perubahan sosio-politik dan ekonomi dalam bentuk substitusi pola hidup masyarakat modern. Perubahan spiritual, pengetahuan, sosial, politik dan ekonomi tersebut pada akhirnya merepresentasikan perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur.

Berangkat dari perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur tersebut penelitian ini mendiskusikan temuan terkait capaian aktualisasi pertunjukan Sandur Bojonegoro dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter penyajian pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya; penggarapan Sandur dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern ataupun film. Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural yang bernilai transenden. Pengklasifikasian merujuk pada pembentukan sistematika taksonom pendidikan transenden; mewujudkan karakter *Mutmainah*, Holistik dan Inklusif untuk menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik).

## DAFTAR PUSTAKA

- Agnew, J. (2001). The New Global Economy: Time-Space Compression, Geopolitics, and Global Uneven Development. *Journal of World-Systems Research*, 7(2), 133–154.
- Anggoro, K., Hendrajit, & Mulyono, H. (2017). Perubahan Geopolitik dan Ketahanan Nasional. *Jurnal Kajian Lemhannas RI*, 26, 1–83.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2), 295–310.
- Bandem, & Murgianto. (1996). *Teater daerah Indonesia*. Jakarta: Kanisius.
- Bassin, M. (1987). Imperialism and the nation state in Friedrich Ratzel's political geography. *Progress in Human Geography*, 11(4), 473–495.
- Bowen, J. (2016). *Islam, Law, and Equality in Indonesia. An Anthropology of Public Reasoning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Budihardjo, E. (1992). *Sejumlah Masalah Pemukiman Kota*. Bandung: Alumi.
- Butler, J., Laclau, E., & Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso
- Bychkov, J., & Terry, G. (1993). *The Human Mosaic: A Thematic Introduction to Cultural Geography*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Cvetkovich, A., & Kellner, D. (1997). *Articulating The Global And The Local : Globalization And Cultural Studies*. Colorado: Westview Press.
- Dewi, V. E. (2020). *Transformation of Rinding Gumbeng Traditional Art* . 491(Ijcah), 886–889.
- Dubois, T. D. (2005). Hegemony, Imperialism, and The Construction of Religion in East and Southeast Asia 1. *History and Theory*, 44(4), 113–131.

- Edward, T. (1887). *Primitive Culture: Researches Into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. London: John Murray.
- Fortier, M. (1997). Theory/Theatre: an Introduction in *Theory/Theatre: an Introduction*. London: Routledge
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation Of Cultures*. New York: Basic Books, inc., Publishers.
- Geertz, C. (1992). *Kebudayaan dan Agama*. Terjemahan Fransisco Budi Hardiman Yogyakarta: Kanisius.
- Giddens, A. (2000). *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*. London: Routledge.
- Goldmann, L. (1967). The Sociology of literature: Status and Problems of Method. *International Social Science Journal*, XIX(4), 493–516.
- Gramsci, A. (2013). *Prison Notebooks*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gunawan, I. (2016). *Metode penelitian Kualitatif: Teori dan Praktik*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Haviland, W. A. (2002). *Cultural anthropology*. New York: Cengage Learning
- Hidajad, A., Zulaeha, I., Sahid, N., & Cahyono, A. (2022). The Civilization of Sandur Watch's Transcendence in the Age of Globalization. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 174–186.
- Holub, R. (2005). Antonio gramsci: Beyond marxism and postmodernism. In *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutagalung, D. (2004). Hegemoni, Kekuasaan dan Ideologi. *Jurnal Pemikiran Sosial, Politik Dan Hak Asasi Manusia*, 1(12), 1–17.

- Hutagalung, D. (2008). *Ernesto Laclau dan Chantal Mouffe, Hegemoni dan Strategi Sosialis: Postmarxisme dan Gerakan Sosial Baru*. Yogyakarta: Resist Book.
- Kayam Umar. (1981). *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Kodiran. (2013). Akulturasi sebagai Mekanisme Perubahan Kebudayaan. *Humaniora*, 0(8).
- Laclau, E. (2001). Democracy and the Question of Power. *Constellations*, 8(1), 3–14.
- Lavine, T. Z. (2003). *Karl Marx: Konflik Kelas dan Orang yang Terasing*. Yogyakarta: Jendela.
- Liu, M. (2013). Representational Pattern of Discursive Hegemony. *Open Journal of Modern Linguistics*, 03(02), 135–140.
- Matei, S. A. (2006). Globalization and Heterogenization: Cultural and civilizational Clustering in Telecommunicative Space (1989–1999). *Telematics and Informatics*, 23(4), 316–331.
- Mezirow, J. (1991). Transformation Theory and Cultural Context: A Reply to Clark and Wilson. *Adult Education Quarterly: A Journal of Research and Theory*, 41(3), 188–192.
- Mohammad, G. (2011). *Marxisme Seni Pembebasan*. Jakarta: Tempo.
- Moleong, L. J. (2002). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Moses, F. (2018). Strategi Komunitas: Sandur Di Bojonegoro, Jawa Timur. *Ceudah*, 8(1), 23–32.
- Mouffe, C. (2014). *Gramsci and Marxist Theory*. London: Routledge.

- Mouffe, C., & Laclau, E. (2001). *Beyond The Positivity of The Social: Antagonisms and Hegemony*. In *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Mouffe, C., & Martin, J. (2013). *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, and The Political*. London: Routledge.
- Mulyana, D. (2007). *Ilmu komunikasi: suatu pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Novianto, W. (2009). *Estetika Bertolt Brecht Dalam Pertunjukan Teater Republik Petruk Teater Koma*. 1–11.
- Nurudin, M. S. (2007). *Pengantar Komunikasi Massa* (Ed. 1 Cet. 1). Yogyakarta: PT Raja Persada.
- O’Shaughnessy, M., & Stadler, J. (2002). *Media and Society : an Introduction*. Britania Raya: Oxford University Press.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi dan Hegemoni pada Transformasi Musik Dol di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi penelitian: Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rendell, L., Boyd, R., Cownden, D., Enquist, M., Eriksson, K., Feldman, M. W., Fogarty, L., Ghirlanda, S., Lillicrap, T., & Laland, K. N. (2010). Why copy others? insights from the social learning strategies tournament. *Science*, 328(5975), 208–213.
- Ritzer, G., Dean, P., & John Wiley & Sons. (2010). *Globalization: a Basic Text*. New York: Wiley-Blackwell.
- Sahid, N. (2008). *Sosiologi Teater*. Yogyakarta: Prastista.

- Sahid, N. (2010). Tema dan Penokohan Drama Orde Tabung Teater Gandrik: Kajian Sosiologi Seni. *Jurnal Kajian Linguistik Dan Sastra*, 22(2), 157–170.
- Sarmela, M. (1977). What is Cultural Imperialism?. *Cultural Imperialism and Cultural Identity*, 2 (1975) 13–36.
- Schiller, H. (1975). Communication And Cultural Domination. *International Journal of Politics*, 5(4), 127–132.
- Sedyawati, E. (1981). *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Shevtsova, M. (2017). *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*. London: La Casa Usher VoLo Publisher
- Soedarsono. (2001). *Metodologi penelitian seni pertunjukan dan seni rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Stogiannos, A. (2019). *The Genesis of Geopolitics and Friedrich Ratzel*. Springer New York: International Publishing.
- Suharyono, & Amien, M. (2022). *Pengantar Filsafat Geografi*. Yogyakarta: Ombak.
- Sumbulah, U. (2012). Islam Jawa dan Akulturasi Budaya: karakteristik, Variasi dan ketaatan ekspresif. *El-HARAKAH (TERAKREDITASI)*, 14(1), 51–68.
- Sutrisno, M., & Verhaak, C. (1993). *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Syahreza, F. (2014). Struktur Mental Pengarang Hanna Fransiska pada Kode Penyair Han. *Jurnal Bahtera Sastra Indonesia*, 2(2), 248–253.
- Toal, G., & Agnew, J. (1992). Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy. *Political Geography*, 11(2), 190–204.
- Toal, G., Dalby, S., & Routledge, P. (1998). *The Geopolitics Reader*. London:

Routledge.

Van Houtum, H. (2005). The Geopolitics of Borders and Boundaries. *Geopolitics*, 10(4), 672–679.

Wallerstein, I. (2011). *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and The Origins of The European World-Economy in The Sixteenth Century, With a New Prologue*. California: University of California Press.

Wibisono, Catur, Sulistiowati, Trisno, As'ad, & Ali. (2009). Membaca Sandur Bojonegoro dan Sandur Tuban. *Resital*, 10(2), 112–122.

Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. New York: Paperback.

Zed, M. (2008). *Metode penelitian kepustakaan*. Jakarta: Yayasan Obor.



**KEPUTUSAN  
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
No. B/20098/UN37.2/EP/2023**

**Tentang  
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa  
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;  
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes  
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:  
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;  
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;  
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

**MEMUTUSKAN**

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,  
a. 1. Nama : Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.  
2. N I P : 196107041988031003  
3. Jabatan : Profesor  
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama - IV/e  
Sebagai PROMOTOR  
b. 1. Nama : Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn  
2. N I P :  
3. Jabatan :  
4. Pangkat/Golru :  
Sebagai KOPROMOTOR  
c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
2. N I P : 196709061993031003  
3. Jabatan : Lektor Kepala  
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a  
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA  
N I M : 0205621009  
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 20 Juli 2023  
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.  
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

*\* SK ini berlaku s.d. 20 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*



## UNDANGAN

Nomor. B/8943/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.  
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.  
3. Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.  
4. Prof. Dr. Hartono, M.Pd.  
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.  
6. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
7. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn.  
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Selasa  
tanggal : 19 September 2023  
pukul : 10.00-12.00 WIB  
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES  
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd.,  
M.Pd. Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3 Pascasarjana  
Universitas Negeri Semarang  
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.



UNNES Martono, M.Si.  
NIP 196603081989011001

Tembusan:  
Sdr. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd.

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023  
TENTANG**

**PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**Menimbang :** bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

**Mengingat :**

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

**MEMUTUSKAN :**

**Menetapkan :** **KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.**

KERATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Pande Putu Yogi Ariesta Pratama, S.Pd.,  
M.Pd./0208621009  
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni  
Judul Disertasi : "PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI  
BARIK SAKRAL PADA PUJAWALI NOUSABHA  
KADASA DI PURA ULUN DANU BATUR BALI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 24 Agustus 2023

REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya  
Kepala Kantor Hukum  
Universitas Negeri Semarang,

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



Dr. Cahya Wilandari, S.H., M.Hum.  
NIP 198402242008122001

SALINAN

LAMPIRAN  
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS  
NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023  
TANGGAL 24 AGUSTUS 2023  
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI  
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI  
ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA  
FAKULTAS BAHASA DAN SENI  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR  
ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. Hartono, M.Pd. NIP 196303041991031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn. NIP 197604042003121002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang  
REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



**PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI BARIS SAKRAL  
PADA *PUJAWALI NGUSABHA KADASA*  
DI PURA ULUN DANU BATUR BALI**

**DISERTASI**

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar  
Doktor Pendidikan Seni**

**Oleh  
Pande Putu Yogi Arista Pratama  
NIM. 0205621009**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI  
PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
2021**

## PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI

Disertasi dengan judul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Pujawali Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” karya:

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

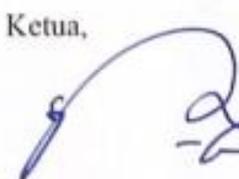
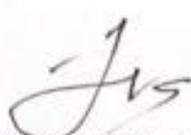
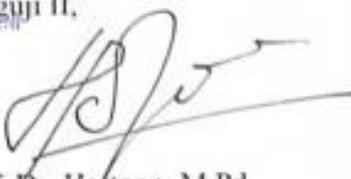
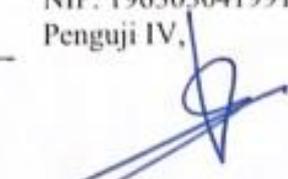
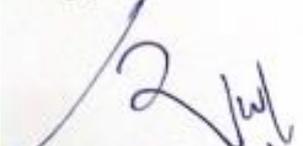
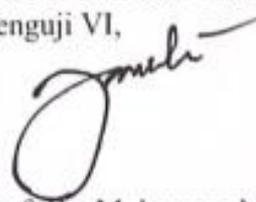
NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa, tanggal 19 September 2023

Semarang, 11 Oktober 2023

### Panitia Ujian

Ketua,  Prof. Dr. S Martono, M.Si NIP. 196603081989011001 Penguji I,	 Sekretaris, Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum NIP. 197506171999031002 Penguji II,
 Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D NIP. 196305171990032000 Penguji III,	 Prof. Dr. Hartono, M.Pd NIP. 196303041991031002 Penguji IV,
 Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd NIP. 198812122015041002 Penguji V,	 Dr. Agus Cahyono, M. Hum NIP. 196709061993031003 Penguji VI,
 Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn NIP. 197604042003121002	 Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum NIP. 196107041988031003

## ABSTRAK

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Kopromotor Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Anggota Promotor Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

**Kata Kunci:** proses didaktis, sistem pewarisan, tari baris sakral.

Tari baris merupakan tarian sakral yang hingga kini masih dilestarikan oleh masyarakat di Desa Adat Batur, Bali. Baris berasal dari kata “*bebarisan*” yang secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris. Baris merujuk pada prajurit Bali kuno yang bertugas melindungi wilayah kerajaannya kala mendapat gangguan. Khusus tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur, pertunjukannya ditampilkan hanya pada saat berlangsungnya upacara agama (*Dewa Yadnya*). Pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur menjadi begitu menarik karena berlakunya sebuah proses didaktis yang mampu memelihara seperangkat sistem nilai sehingga berpengaruh kuat pada pelestarian tari Baris itu sendiri. Proses didaktis dipahami sebagai penerapan nilai budaya yang hidup dan berkembang di masyarakat, serta menjadi bagian integral dalam pembangunan sistem pendidikan melalui tahapan enkulturasi, internalisasi maupun sosialisasi.

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis dan membahas terkait faktor penyebab transmisi nilai-nilai didaktis, prinsip-prinsip didaktis, serta implikasi proses didaktis terhadap pewarisan Tari Baris Sakral. Strategi yang digunakan untuk menelaah serta mengkaji masalah penelitian ini menggunakan pendekatan interdisiplin ilmu, yaitu upaya mengintegrasikan berbagai sudut pandang dalam memecahkan masalah penelitian. Observasi, wawancara, dan dokumentasi digunakan sebagai upaya pengumpulan data. Teknik triangulasi digunakan sebagai pengabsahan data, serta dilanjutkan pada teknik analisis data menggunakan analisis intrinsik dan ekstrinsik. Formulasi teori yang digunakan dalam penelitian ini yakni, teori Fungsionalisme Struktural dari Talcott Parsons, teori Konstruktivisme dari Jean Piaget, serta teori Pewarisan dari Cavalli Sforza. Perspektif teoritik ini menjadi dasar analisis kritis untuk memeriksa dan membaca proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Guna mempertajam analisis kemudian dieklektikan dengan teori Tari Bali dari Djayus dan teori Belajar Bermakna dari David P. Ausubel.

Hasil penelitian menunjukkan sebagai berikut; (1) tari Baris Sakral dapat bertahan hingga saat ini karena adanya sistem adaptasi, adanya tujuan, adanya integrasi, serta adanya pemeliharaan pola; (2) prinsip didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan melalui tiga tahapan, yakni; tahap asimilasi; tahap akomodasi; dan tahap ekuilibrase; (3) proses didaktis yang terefleksi pada pertunjukan tari Baris Sakral berimplikasi terhadap pembentukan pengetahuan, pembentukan sikap, serta pembentukan perilaku.

## ABSTRACT

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. *"Didactical Process of Inheriting the Sacred Line Dance to Upacara Ngusabha Kadasaat Ulun Danu Batur Temple Bali"*. Dissertation. Art Education Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Co-promoter Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Member Promoter Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

*Keywords: didactical process, inheritance system, sacred line dance.*

*Baris dance is a sacred dance which is still being preserved by the people of Batur Traditional Village, Bali. Baris comes from the word "series" which literally means a line or marching formation. Baris refers to an ancient Balinese warrior who was tasked with protecting his kingdom's territory when it was disturbed. Especially for the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village, the show is shown only during religious ceremonies (Dewa Yadnya). The performance of the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village is so interesting because of a didactic process that is able to maintain a set of value systems so that it has a strong influence on the preservation of the Baris dance itself. The didactic process is understood as the application of cultural values that live and develop in society, and become an integral part in the development of the education system through the stages of enculturation, internalization and socialization.*

*This study aims to analyze and discuss the causative factors for the transmission of didactic values, didactic principles, and the implications of the didactical process for the inheritance of the Sacred Baris Dance. The strategy used to examine and study the research problem uses an interdisciplinary approach, namely an effort to integrate various points of view in solving research problems. Observations, interviews, and documentation are used as data collection efforts. The triangulation technique was used as data validation, and continued with data analysis techniques using intrinsic and extrinsic analysis. The theoretical formulations used in this study are the theory of Structural Functionalism from Talcott Parsons, the theory of Constructivism from Jean Piaget, and the theory of Inheritance from Cavalli Sforza. This theoretical perspective becomes the basis for critical analysis to examine and read the didactic process in the Baris Sakral dance performance. In order to sharpen the analysis, they then selected the theory of Balinese Dance from Djayus and the theory of Meaningful Learning from David P. Ausubel.*

*The research results show the following; (1) the Baris Sakral dance has survived to this day because there is an adaptation system, there is a purpose, there is integration, and there is pattern maintenance; (2) the didactic principles reflected in the Baris Sakral dance performance are carried out through three phases, namely the concept discovery phase, the concept introduction phase, and the concept application phase; (3) the didactical process reflected in the Baris Sakral dance performance has implications for the formation of a knowledge system in the aspects of tattwa, morals and ceremonies.*

## DAFTAR ISI

<b>COVER .....</b>	<b>i</b>
<b>PERSETUJUAN PEMBIMBING .....</b>	<b>ii</b>
<b>PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI .....</b>	<b>iii</b>
<b>PERNYATAAN KEASLIAN.....</b>	<b>iv</b>
<b>MOTO DAN PERSEMBAHAN .....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRAK .....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>PRAKATA .....</b>	<b>viii</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>xi</b>
<b>DAFTAR GAMBAR.....</b>	<b>xiv</b>
<b>GLOSARIUM.....</b>	<b>xvii</b>
<b>BAB I PENDAHULUAN.....</b>	<b>1</b>
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah .....	13
1.3 Cakupan Masalah .....	14
1.4 Rumusan Masalah .....	14
1.5 Tujuan Penelitian .....	15
1.6 Manfaat Penelitian .....	15
<b>BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS, KERANGKA</b>	
<b>BERPIKIR .....</b>	<b>18</b>
2.1 Kajian Pustaka.....	18
2.2 Kerangka Teoritis.....	26

2.3 Kerangka Berpikir .....	59
<b>BAB III METODE PENELITIAN .....</b>	<b>60</b>
3.1 Pendekatan Penelitian .....	60
3.2 Desain Penelitian.....	60
3.3 Fokus Penelitian .....	61
3.4 Sumber Data Penelitian.....	62
3.5 Teknik Pengumpulan Data .....	64
3.6 Teknik Keabsahan Data .....	70
3.7 Teknik Analisis Data.....	72
<b>BAB IV GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN ASPEK</b>	
<b>    LINGKUNGAN ALAM FISIK DAN SOSIO-BUDAYA.....</b>	<b>75</b>
4.1 Tinjauan Historis Desa Adat Batur .....	75
4.2 Kondisi Demografis Masyarakat Desa Adat Batur .....	86
4.3 Kondisi Sosio-Budaya Masyarakat Desa Adat Batur .....	90
4.4 Kedudukan, Fungsi, dan Status Pura Ulun Danu Batur .....	94
4.5 Pertunjukan Seni Sakral Pada <i>Ngusaba Kadasa</i> .....	99
<b>BAB V KEBERTAHANAN PERTUNJUKAN TARI BARIS SAKRAL</b>	
<b>    PADA MASYARAKAT DI DESA ADAT BATUR .....</b>	<b>102</b>
5.1 Faktor Adaptasi .....	104
5.2 Faktor Pencapaian Tujuan.....	113
5.3 Sistem Pengintegrasian .....	117
5.4 Sistem Pemeliharaan Pola.....	128
<b>BAB VI PROSES DIDAKTIS TARI BARIS SAKRAL.....</b>	<b>147</b>

6.1 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Asimilasi.....	150
6.2 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Akomodasi.....	153
6.3 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Ekuilibrasi.....	192
<b>BAB VII IMPLIKASI PROSES DIDAKTIS PEWRAISAN TARI BARIS</b>	
<b>SAKRAL .....</b>	<b>201</b>
7.1 Implikasi terhadap Pengetahuan .....	205
7.2. Implikasi terhadap sikap .....	219
7.3 Implikasi terhadap perilaku.....	231
<b>BAB VIII KESIMPULAN DAN SARAN .....</b>	<b>240</b>
8.1 Kesimpulan .....	240
8.2 Saran.....	243
8.3 Temuan.....	244
<b>DAFTAR PUSTAKA .....</b>	<b>247</b>
<b>LAMPIRAN.....</b>	<b>255</b>

## DAFTAR PUSTAKA

- Adiputra, T., Wiyono, Wiyono, D., & Sarwadi, A. (2016). Konsep Hulu-Teban pada Permukiman Tradisional Bali Pegunungan / Bali Aga di Desa Adat Bayung Gede Kecamatan Kintamani Kabupaten Bangli , Bali. *Forum Teknik*, 37(1), 14–31.
- Adnyana, I. W. (2017). *Tarian barong landung*. Jakarta: Direktorat Kesenian Direktorat Jenderal Kebudayaan.
- Adnyana, I. W. K., Totton, M. L., Remawa, A. A. G. R., Muka, I. K., Ruta, I. M., Wirakesuma, I. N., ... Sugita, I. K. A. (2023). Tension-Pleasure and Education Values of the Meta-Figurative of Indonesian Contemporary Paintings. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 23(1), 79–90. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.41296>
- Adnyana, I. W., Rai Remawa, A. A. G., & Desi In Diana Sari, N. L. (2019). Metafora Baru dalam Seni Lukis Kontemporer Berbasis Ikonografi Relief Yeh Pulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Alhamdani, F. Y. (2016). An Introduction To Qualitative Research Methodology Artistic. *International Journal of Development Research*, 6(10), 9774–9776.
- Amie, A. Y., Nuryatin, A., & S, N. H. (2014). Interaksi Simbolik Tokoh Dewa dalam Novel Biola Tak Beradawai Karya Seno Gumira Ajidarma: Kajian Interaksionisme Simbolik George Herbert Mead. *Jurnal Sastra Indonesia*, 3(1), 1–6.
- Anggara Wijaya, P. G. N., & Nala Antara, I. G. (2020). Analisis Ideologi pada Teks Mitos Baris Cina di Desa Adat Renon. *Humanis*, 24(4), 402. <https://doi.org/10.24843/jh.2020.v24.i04.p08>
- Aprilina, F. A. D. (2014). Rekonstruksi Tari Kuntulan Sebagai Salah Satu Identitas Kesenian Kabupaten Tegal. *Jurnal Seni Tari*, 3(1), 1–8. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst>
- Ardhana, I. K. (2020). *Pemetaan Tipologi dan Karakteristik Desa Adat di Bali* (1st ed.). Denpasar: Cakra Media Utama.
- Ardhana, & Suparta, I. B. (2020). *Sejarah Perkembangan Agama Hindu di Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Astini, S. M., & Utina, U. T. (2007). Tari Pendet Sebagai Tari Balih-Balihan ( Kajian Koreografi) (Pendet Dance as Welcome Dance Coreography Research). *Harmonia Journal of Arts Research and Education*, 8(2), 170–179. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v8i2.789>
- Bahatmaka, A., & Lestari, W. (2012). Fungsi Musik Dalam Kesenian Kuntulan Kuda Kembar Di Desa Sabarwangi Kecamatan Kajen Kabupaten Pekalongan Sebagai Sarana Integrasi Sosial. *Catharsis*, 1(2).
- Bandem, I. M. (2013). *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: Badan Penerbit STIKOM Bali.
- Bandem, I. M., & Murgiyanto, S. (1996). *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.

- Birsyada, M. I. (2014). Pengembangan Model Pembelajaran Ips Dengan Pendekatan Konstruktivisme Di Sekolah. *Forum Ilmu Sosial*, 41(2), 257–273. <https://doi.org/10.15294/fis.v41i2.5387>
- Budiarsa, I. W. (2020). Penciptaan Karya Seni Tari Baris Gede Gentorag. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 6(November), 84–94.
- Budiastra. (1979). *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur Kintamani Bangli* (1st ed.). Denpasar: Museum Bali.
- Burhanuddinsyah, muh haris, Lestari, W., & Elmubarok, Z. (2013). Pengembangan Instrumen Pengukuran Sikap Terhadap Radikalisme Atas Nama Agama Islam. *Journal of Educational Research and Evaluation*, 2(1), 7–11. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596.744053>
- Cahyono, A., & Mulanto, J. (2016). Pewarisan Bentuk, Nilai, Dan Makna Tari Kretek. *Seni Tari*, 1(2), 12. <https://doi.org/10.15294/jst.v3i2.9601>
- Cahyono, A., Widodo, W., Jazuli, M., & Murtiyoso, O. (2020). The Song of Macapat Semarang: The Acculturation of Javanese and Islamic Culture. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 10–18. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.25050>
- Covarrubias, M. (1937). *Island of Bali*, KPI Limited 11 New Fetter Lane (3rd ed.). Denpasar: Udayana University Press.
- Daeng, H. J. (2008). *Manusia, Kebudayaan, dan Lingkungan: Tinjauan Antropologis*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dahar, R. W. (2011). *Teori-teori Belajar dan Pembelajaran*. Jakarta: Erlangga.
- Dana, I. W., & Artini, N. K. J. (2021). Baris Memedi Dance in Jatiluwih Village Tabanan Bali: A Strategy to Preserve Traditional Arts. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 256–265. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31890>
- Darmadi. (2017). *Pengembangan model dan metode pembelajaran dalam dinamika belajar siswa*. Yogyakarta: Deepublish.
- Dasih, I. G. A. R. P., Triguna, I. B. G. Y., & Winaja, I. W. (2019). Intercultural communication based on ideology, theology and sociology. *International Journal of Linguistics, Literature and Culture*, 5(5), 29–35. <https://doi.org/10.21744/ijllc.v5n5.738>
- Dewi, I. G. A. A. O., & Kustina, K. T. (2018). Culture of tri hita karana on ease of use perception and use of accounting information system. *International Journal of Social Sciences and Humanities (IJSSH)*, 2(2), 77–86. <https://doi.org/10.29332/ijssh.v2n2.131>
- Dewi, I. M., & Cahyono, A. (2018). Studi Komparasi : Tari Topeng Ireng Magelang Dengan Tari Topeng Ireng Boyolali. *Jurnal Seni Tari*, 7(1), 37–41. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst%0ASTUDI>
- Dewi, P. anggraeni. (2016). Tari Barong Bali. *Panggung*, vol.26, 222–233.
- Dibia, I. W. (1999). *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I. W. (2008). *Tari Bali dalam Kajian Etnokoreologi*. Surakarta: ISI Press.
- Dibia, I. W. (2017). *Ilen-Ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.
- Dibia, I. W. (2018). *Tari Barong Ket Dari Kebangkitan Menuju Kejayaan*. Denpasar: Cakra Media Utama.

- Dipayana. (2005). *Warisan Roedjito Sang Maestro TataPanggung Perihal Teater dan Sejumlah Aspeknya*. Jakarta: Cipta, Dewan Kesenian Jakarta.
- Djayus. (1980). *Teori Tari Bali*. Denpasar: Sumber Mas Bali.
- Djelantik. (1999). *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Indonesia.
- Dwijendra, N. K. A. (2003). Perumahan Dan Permukiman Tradisional Bali. *Jurnal Permukiman "Natah,"* 1(1), 8–24.
- Elvandari, E. (2020). Sistem pewarisan sebagai upaya pelestarian seni tradisi. *Geter: Jurnal Seni Drama Tari Dan Musik,* 3(1), 93–104.
- Fitriani, L. (2017). Nilai didaktis pada film jenderal soedirman. *Diksatrasia,* 1(2), 254–261.
- Glaserfeld, V. (1987). *knowledge: Contributions to conceptual semantics*. Seaside, CA: Intersystems Publications.
- Gunadha, I. B. (2019). *Desa Pakraman Sebagai Strategi Kebertahanan Adat Budaya dan Agama Hindu Bali*. Denpasar: Kerjasama UNHI Denpasar dengan Kanwil Departemen Agama Provinsi Bali.
- Guntaris, E., Cahyono, A., & Utomo, U. (2019). The Change of Forms and the Value of the Dance performance of Barongan Risang Guntur Seto. *Catharsis,* 8(1), 1–10. <https://doi.org/http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/catharsis>
- Halat, E., Jakubowski, E., & Aydin, N. (2008). Reform-based Curriculum and Motivation in Geometry. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education,* 4(3), 285–292. <https://doi.org/10.12973/ejmste/75351>
- Handriyotopo, H. (2022). Plaosan Temple Ornaments As Iconography Metaphorical Hindu-Buddhist Ideology. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education,* 22(1), 129–143.
- Hussein, A., Gaber, M. M., Elyan, E., & Jayne, C. (2017). Imitation learning: A survey of learning methods. *ACM Computing Surveys,* 50(2), 1–35. <https://doi.org/10.1145/3054912>
- Indra Putra, I. K., Suarsana, I. N., & Kaler, I. K. (2021). Kebertahanan Seni Tari Legong Ratu Dedari Terhadap Pengembangan Kesenian di Desa Ketewel. *Sunari Penjor : Journal of Anthropology,* 4(1), 33. <https://doi.org/10.24843/sp.2020.v4.i01.p05>
- Indra Wirawan, K. (2019). Liturgi Sakralisasi Barong-Rangda: Eksplorasi Teo-Filosofis Estetik Mistik Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya,* 34(3), 417–427. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i3.800>
- Indriyanto. (2010). *Analisis Tari*. Semarang: FBS Universitas Negeri Semarang.
- Iriaji. (2011). *Konsep dan Strategi Pembelajaran Seni Budaya*. Malang: Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang.
- Ismail, A. (2006). *Education Games; Menjadi Cerdas dan Ceria dengan Permainan Edukatif*. Yogyakarta: Pilar Media-Anggota IKPI.
- Jazuli. (2001). *Paradigma Seni Pertunjukan* (1st ed.). Yogyakarta: Yayasan Lentera Budaya.
- Jazuli. (2016). *Peta Dunia Seni Tari* (C. Suryanto, ed.). Sukoharjo: CV. Farishma Indonesia.
- Jazuli, M. (2011). Model Pewarisan Kompetensi Dalang. *Harmonia - Journal of*

- Arts Research and Education*, 11(1), 68–82.
- Jazuli, Muhammad, MD, S., & Paranti, L. (2020). Bentuk dan Gaya Kesenian Barongan Blora. *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni*, 15(1), 12–19. <https://doi.org/10.33153/dewaruci.v15i1.2892>
- Kanginan, J. G. B., & Kawanana, J. G. B. (2019). *Historis Perpindahan Pura Ulun Danu Batur* (1st ed.). Bangli: Desa Pakraman Batur.
- Kartiani, Ni Luh Desmi, Arshiniwati, N. M., & Suminto. (2018). Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal , Desa Pakraman Pengotan , Kabupaten Bangli. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 4, 32–41. Retrieved from <https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/kalangwan/article/view/451>
- Kesowo, B. (2003). *Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 20 Tahun 2003 Tentang Sistem Pendidikan Nasional* (Vol. 1). Retrieved from <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.88.5042&rep=rep1&type=pdf%0Ahttps://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/73673%0Ahttp://www.scopus.com>
- Klahr, D., & Nigam, M. (2004). The equivalence of learning paths in early science instruction: Effects of direct instruction and discovery learning. *Psychological Science*, 15(10), 661–667. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00737.x>
- Koentjaraningrat. (1996). *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Angkasa Baru.
- Koentjaraningrat. (2010). *Sejarah Teori Antropologi*. Jakarta: Universitas Indonesia (UI-Press).
- Krautz, J., & Sowa, H. (2017). Imitation prohibited? The art pedagogical topicality of Mimesis. *IMAGO. Zeitschrift Für Kunstpädagogik*, 4(January), 4–13.
- Lailah, U. (2013). Peningkatan Kreativitas Keterampilan Membuat Karya Konstruksi Dengan Penerapan Model Pembelajaran Langsung pada Siswa Sekolah Dasar Ummi. *JPGSD*, 01(02), 9–10.
- Lestari, W. (2000). Peran Lokal Genius Dalam Kesenian Lokal. *Harmonia*, 1(2), 29–37.
- Lubis. (2017). *Jagat Upacara Indonesia dalam Dialek yang Sakral dan yang Profan*. Yogyakarta: Ekspersibuku.
- Malik, F. (2016). Peranan Kebudayaan dalam Pencitraan Pariwisata Bali. *Jurnal Kepariwisata Indonesia*, 11, 67–92.
- Mantra, I. B. (2006). *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Masunah, J., Nugraheni, T., & Sukamayadi, Y. (2019). *Building Performing Arts Community through Bandung Isola Performing Arts Festival (BIPAF) in Indonesia*. 255, 169–173. <https://doi.org/10.2991/icade-18.2019.39>
- Mu'jizah, & Ikram, A. (2020). Transformation of Candra Kirana as a beautiful princess into Panji Semirang: An invincible hero. *Wacana*, 21(2), 191–213. <https://doi.org/10.17510/WACANA.V21I2.772>
- Muwakhidah. (2020). Konstruktivisme Dalam Perspektif Para Ahli: Giambattista Vico, Ernst Von Glasersfeld, Jean Piaget, Lev Vygotsky dan John Dewey. *Prosiding Seminar & Lokakarya Nasional Bimbingan Dan Konseling 2020*, 115–125.
- Noviani, N., Maskun, & Basri, M. (2013). Pengaruh Model Pembelajaran Discovery Learning terhadap Motivasi Belajar IPS Siswa. *Journal of*

- Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.
- Nugrahini, L., Arka, R., Salim, S., & Adriani, T. (2016). Odalandi Tengah Budaya Urban: Upaya Preservasi Pengetahuan Masyarakat Hindu Bali. *Seminar Nasional Budaya Urban*, 98–108.
- Nurseto, G., Lestari, W., & Hartono. (2015). Pembelajaran Seni Tari: Aktif, Inovatif Dan Kreatif. *Catharsis*, 4(2), 115–122.
- Nurulanningsih, N. (2017). Penanaman Pendidikan Karakter Melalui Pantun Dalam Buku Bahasa Indonesia 4: Untuk Sd Dan Mi Kelas Iv Karya Kaswan Darmadi Dan Rita Nirbaya. *Jurnal Bindo Sastra*, 1(2), 60. <https://doi.org/10.32502/jbs.v1i2.692>
- Pamungkas, D. E., Suhanadji, S., Hendratno, H., Sukarman, D., Mustaji, D., & Roesminingsih, M. . (2018). Enculturation of Character Education Through Transforming School Cultural Values at Elementary School in Indonesia. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 212(6), 1–5. <https://doi.org/10.2991/icei-18.2018.1>
- Paramityaningrum, N. komang T., Hartono, & Lestari, W. (2015). Tari Oleg Tamulilingan Gaya Peliatan Karya I Gusti Ayu Raka Rasmi: Kreativitas Garap Dan Pembelajarannya. *Catharsis*, 4(2), 76–82.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi Dan Hegemoni Pada Transformasi Musik Dol Di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i1.240>
- Penyusun, T. (2009). *Dasar-dasar Penyuluhan Agama Hindu*. Jakarta: Direktorat Jendral Bimbingan Masyarakat Hindu Departemen Agama RI.
- Piaget, J. (1971). *Genetic Epistemology*. New York: W.W. Norton.
- Pratama, P. P. Y. A. (2020). Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan : Lomba Tari Barong Ket Antar Sma Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi. *SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA UNNES*.
- Pratama, P. P. Y. A., Cahyono, A., & Jazuli, J. (2021). Barong ket Dance in Ubud Bali : The Enculturation Process for the Implicated Young Generation to the Existence of Traditional Dance. *Catharsis : Journal of Arts Education*, 10(1), 11–18. Retrieved from file:///C:/Users/USER/Downloads/46923-Article Text-128227-4-10-20211213.pdf
- Pudja. (2012). *Kitab Suci Bhagawand Gita: dengan Teks Bahasa Sansekerta & Bahasa Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Pudja, & Rai Sudharta, T. (2004). *Manawa Dharma Sastra (Manu Smerti) Kompedium Hukum Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Pusparini, L. D. (2020). TRADISI MAYAH PASERAH DALAM UPACARA PERKAWINAN DI DESA ADAT BAYUNG GEDE KECAMATAN KINTAMANI KABUPATEN BANGLI (Perspektif Pendidikan Agama Hindu) Oleh. *Vidya Samhita: Jurnal Penelitian Agama*, 2(6), 75–81. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.31227/osf.io/gvryh>
- Putra, A. A. A. (2022). *Daya Estetik Religius Tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud*. Denpasar: Universitas Hindu Indonesia Denpasar.
- Putra, I. W. N., Mudiasih, N. W., & Iriani, N. W. (2019). Nilai-nilai Pendidikan Pada Tari Baris Juntal di Desa Bayung Cerik Kabupaten Bangli. *Mudra Jurnal*

- Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Putri, R. P. P., Lestari, W., & Iswidayati, S. (2015). Relevansi Gerak Tari Bedaya Suryasumirat Sebagai Ekspresi Simbolik Wanita Jawa. *Catharsis*, 4(1), 1–7.
- Ritzer, G. (1992). *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda* (2nd ed.; Alimandan, ed.). Jakarta: Rajawali Press.
- Rochayati, R. (2018). Gerak: Perjalanan Dari Motif Ke Komposisi Tari. *Sitikara*, 4, 35.
- Rohidi, T. R. (2014a). *Pendidikan Seni* (1st ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2014b). *Pendidikan Seni Isu dan Paradigma* (4th ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Ruastiti, N. M., Indrawan, A. A., & Sariada, I. K. (2021). Renteng Dance in Saren Village, Nusa Penida as a Source of Inspiration for the Creation of Ceremonial Dances in Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 232–245. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31668>
- Rusdhiana, D. (2016). Makna Ragam Gerak Tari Baris Tunggal : Penerapannya pada Kegiatan Ekstrakurikuler di SMPN 4 Mendoyo Jembrana-Bali Diah Rusdhiana. *Perpustakaan Digital Universitas Negeri Malang*, (1). Retrieved from <http://library.um.ac.id>
- Sanjaya, W. (2006). *Strategi Pembelajaran Berorientasi Standar Proses Pendidikan*. Jakarta: Kencana Prenanda Media Group.
- Santosa, H. (2020). Critical Analysis On Historiography Of Gamelan Bebonangan In Bali. *Paramita: Historical Studies Journal*, 30(1), 98–107. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.15294/10.15294/paramita.v30i1.18480>
- Santrock. (2009). *Psikologi pendidikan edisi 3*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Shanmugavelu, G., Ariffin, K., Vadivelu, M., Mahayudin, Z., & R K Sundaram, M. A. (2020). Questioning Techniques and Teachers' Role in the Classroom. *Shanlax International Journal of Education*, 8(4), 45–49. <https://doi.org/10.34293/education.v8i4.3260>
- Soedarso. (2006). *Trilogi Seni (Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni)*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Suarta, I. M. (2018). Nilai-nilai Filosofis Didaktis , Humanistis , dan Spiritual dalam Kesenian Tradisional Macapat Masyarakat Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(2), 191–199.
- Subiyantoro, S. (2021). Estetika Keseimbangan dalam Wayang Kulit Purwa: Kajian Strukturalisme Budaya Jawa. *Gelar : Jurnal Seni Budaya*, 19(1), 86–96. <https://doi.org/10.33153/glr.v19i1.3399>
- Suda, I. K., & Indiani, N. M. (2018). Interpret Ogoh-ogoh towards Hindu Contemporary Society. *International Research Journal of Management, IT & Social Sciences*, 5(1), 65. <https://doi.org/10.21744/irjmis.v5i1.597>
- Sudarsana, I. B. M. (2012). *Upakara Yadnya*. Denpasar: Yayasan Dharma Acarya.
- Sudharta, T. R. (2011). *Upadesa Tentang Ajaran-Ajaran Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Sugiarto, E., & Lestari, W. (2020). The collaboration of visual property and semarangan dance: A case study of student creativity in “Generation Z.” *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 10(12), 100–110.

- Sugiarto, E., Rohidi, T. R., & Kartika, D. S. (2017). The art education construction of woven craft society in Kudus Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 87. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8837>
- Suharta, I. W. (2022). Commodification of Gamelan Selonding in Tenganan Pegriingsingan Village , Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 144–160.
- Sukadia. (2010). *Pangeling-eling Para Subak lan Umat Hindu di Bali Dwipa* (1st ed.). Desa Pakraman Batur,Bali: Raditya Percetakan.
- Sukarma, I. W. (2019). Pengembangan Kearifan Lokal Seni Budaya Melalui Pendidikan Berbasis Banjar di Bali. *Proceeding of 2nd International Conference of Arts Language And Culture*, 21–32.
- Sukerti, N. N., Atmadja, I. B. P., Jayantari, M. R., Dewi, T. S., & Pradnyana, B. A. (2016). Pewarisan Pada Masyarakat Adat Bali Terkait Ahli Waris Yang Beralih Agama. *Acta Comitas*, 2, 131–141.
- Sukrawati, N. M. (2017). Nilai Didaktis Upacara Pacaruan Sasih Kaenem Di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 86–97. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.94>
- Sukrawati, N. M. (2018). Pendidikan Acara Agama Hindu : Antara Tradisi dan Modernitas. *Dharmasmrti*, 9(2), 1–123.
- Supardan, D. (2016). Teori dan Praktik Pendekatan Konstruktivisme dalam Pembelajaran. *Edunomic*, 4(1), 1–12.
- Suparno, P. (1997). *Filsafat Konstruktivisme dalam Pendidikan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suryawati, I. A. G. (2017). Memaknai Tari Baris Sumbu Di Pura Desa Semanik, Desa Pelaga, Petang, Kabupaten Badung. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 48–53. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.88>
- Titib. (2003). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu* (1st ed.). Surabaya: Paramita.
- Titib. (2011). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Badan Litbang Parisada Hindu Dharma Indonesia Pusat dan Paramita Surabaya.
- Tomljenović, Z., & Vorkapić, S. T. (2020). Constructivism in Visual Arts Classes. *CEPS Journal*, 10(4), 13. <https://doi.org/10.26529/cepsj.913>
- Triguna, I. B. G. Y. (2021). Strategi Adaptasi Umat Hindu Memasuki Era Baru: Refleksi Sosiologi Hindu Menyikapi Revolusi Industri 4.0, Pandemi Covid-19, Dan Society 5.0. In I Wayan Wahyudi (Ed.), *Proceeding Book Of Strategi: Adaptasi Umat Hindu Dalam Menghadapi Tantangan Kekinian*. Denpasar: UNHI Press.
- Trisnawati, I. A. (2019). *Pengantar Sejarah Tari* (2nd ed.). Denpasar: Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Triyanto. (2015). Perkeramikan Mayong Lor Jepara: Hasil Enkulturasasi Dalam Keluarga Komunitas Perajin. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 1(1), 1–10. Retrieved from <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8850>
- Wadiyo. (2008). *Sosiologi Seni (Sisi Pendekatan Multi Tafsir)* (1st ed.). Semarang: Universitas Negeri Semarang Press.

- Wiana, I. I. (2003). *Veda Vakya Tuntunan Praktis Memahami Veda Jilid Dua*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Wibawa, A. P. (2017). Paradigma Pendidikan Seni Di Era Globalisasi Berbasis Wacana. *Dharmasmrti*, XVI(1), 48–56. Retrieved from <https://media.neliti.com/media/publications/266338-paradigma-pendidikan-seni-di-era-globali-c4af3bbf.pdf>
- Widiastuti. (2018). Ketahanan Budaya Masyarakat Bali Aga dalam Menciptakan Desa Wisata yang Berkelanjutan. *Jurnal Kajian Bali (Journal of Bali Studies)*, 8(1), 93. <https://doi.org/10.24843/jkb.2018.v08.i01.p06>
- Winataputra. (2007). *Teori Belajar Pembelajaran*. Jakarta: Universitas Terbuka.
- Wirawan, I. B. (2015). *Teori-Teori Sosial dalam Tiga Paradigma*. Jakarta: Prenadamedia Group.
- Wulansari, B. Y. (2017). Pelestarian Seni Budaya Dan Permainan Tradisional Melalui Tema Kearifan Lokal Dalam Kurikulum Pendidikan Anak Usia Dini. *Jurnal INDRIA (Jurnal Ilmiah Pendidikan Prasekolah Dan Sekolah Awal)*, 2(1), 1–11. <https://doi.org/10.24269/jin.v2n1.2017.pp1-11>
- Wulansari, P. (2018). Perkembangan Tata Busana Tari Klasik Gaya Yogyakarta 2011 – 2015. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 16, 98–108.
- Yusuf, H. (2014). Pemikiran Seni Karl Marx dalam Pandangan Mikhail Lifschitz (Menelusuri Kesejatian Seni Bagi Kehidupan Manusia). *Al-AdYaN*, 9(2), 89–104.



**KEPUTUSAN  
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
No. B/19327/UN37.2/EP/2023**

**Tentang  
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa  
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;  
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes  
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:  
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;  
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;  
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

**MEMUTUSKAN**

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,

- a. 1. Nama : Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum.  
2. N I P : 197001091994032001  
3. Jabatan : Profesor  
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama Madya - IV/d  
Sebagai PROMOTOR
- b. 1. Nama : Dr. Nur Sahid, M.Hum  
2. N I P :  
3. Jabatan :  
4. Pangkat/Golru :  
Sebagai KOPROMOTOR
- c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
2. N I P : 196709061993031003  
3. Jabatan : Lektor Kepala  
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a  
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : ARIF HIDAJAD  
N I M : 0205620009  
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

- II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
- III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 4 Juli 2023  
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.  
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

*\* SK ini berlaku s.d. 4 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*

**SURAT TUGAS**

Nomor: 1928/UN37.2/EP/2022

Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang, dengan ini memberi tugas kepada Saudara-saudara yang namanya tersebut di bawah ini:

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan, golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Eko Sugiarto, M.Pd. 198812122015041002	Lektor Kepala Penata Tk. I - III/d	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Arthur S. Nalan, S.Sn.,M.Hum		Anggota Penguji I
3	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
4	Dr. Nur Sahid, M.Hum		Anggota Penguji III
5	Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum. 197001091994032001	Profesor Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji IV

sebagai Penguji Proposal Disertasi a.n. Arif Hidajad, NIM. 0205620009, mahasiswa program studi Pendidikan Seni yang diselenggarakan pada hari Senin, tanggal 21 Februari 2022, Pukul 13:00 WIB, di ruang Ruang Ujian - C208 Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES.

Demikian tugas ini untuk dilaksanakan sebaik-baiknya apabila telah selesai melaksanakan tugas segera melapor kepada Dekan Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang.

10 Februari 2022  
Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.  
NIP. 196008031989011001

Tembusan:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Pendidikan Seni S3 UNNES
2. Wakil Dekan Bid. Akad. dan Mawa. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
3. Wakil Dekan Bid. Umum dan Keu. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
4. Bendahara Pengeluaran Pembantu Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
5. Sdr. Arif Hidajad sebagai pemberitahuan

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023  
TENTANG  
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**Menimbang :** bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

**Mengingat :**

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

**MEMUTUSKAN :**

**Menetapkan :** KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd./0205620009  
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni  
Judul Disertasi : "TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR  
BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI  
PENDIDIKAN KULTURAL : PERSPEKTIF  
HEGEMONI DAN RELIGI."

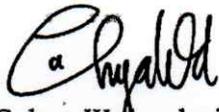
KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 6 September 2023

REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya  
Kepala Kantor Hukum  
Universitas Negeri Semarang,

TTD



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.  
NIP 198402242008122001

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



## UNDANGAN

Nomor. B/9157/UN37/EP/2023

- Yth.
1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
  2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
  3. Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.
  4. Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum.
  5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
  6. Dr. Nur Sahid, M.Hum.
  7. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
  8. Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Rabu  
tanggal : 20 September 2023  
pukul : 10.00-12.00 WIB  
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES  
acara : Ujian Disertasi a.n. **Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.**  
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3  
Pascasarjana Universitas Negeri Semarang  
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

9 September 2023

Rektor,



Prof. Dr. S Martono, M.Si.  
NIP 196603081989011001

Tembusan:  
Sdr. Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.

SALINAN

LAMPIRAN  
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS  
NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023  
TANGGAL 6 SEPTEMBER 2023  
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI  
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD,  
S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA  
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI  
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR  
ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum. NIP 196101071990021001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Nur Sahid, M.Hum.	-	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Ida Zulaecha, M.Hum. NIP 197001091994032001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang  
REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



**TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO  
SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL:  
PERSPEKTIF HEGEMONI DAN RELIGI**

**DESERTASI**

diajukan sebagai salah satu syarat untuk mendapatkan gelar Doktor pendidikan

Oleh  
**Arif Hidajad**  
**0205620009**

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI**

**UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**2023**

**PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I**

Disertasi dengan judul **“TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL: PERSPEKTIF HEGEMONI DAN AKULTURASI.”** karya,

nama : Arif Hidajad

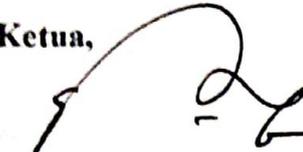
NIM : 0205620009

program studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu tanggal 20 September 2023

Semarang, 20 September 2023

**Ketua,**



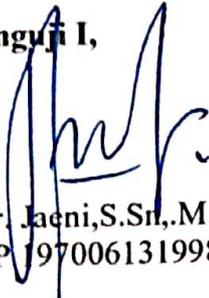
(Prof. Dr. S Martono, M.Si)  
NIP 196603081989011001

**Sekretaris**



(Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum)  
NIP 197506171999031002

**Penguji I,**



(Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si I)  
NIP 197006131998021001

**Penguji II,**



(Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum)  
NIP 196101071990021001

**Penguji III,**



(Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd)  
NIP 198812122015041002

**Penguji IV,**



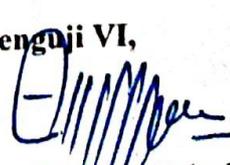
(Dr. Nur Sahid, M.Hum IV)  
NIP 19620208 198903 1001

**Penguji V,**



(Dr. Agus Cahyono, M.Hum)  
NIP 196709061993031003

**Penguji VI,**



(Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum)  
NIP 197001091994032001

## **PERNYATAAN KEASLIAN**

Dengan ini, saya :

Nama : Arif Hidajad

NIM : 0205620009

Program studi : S3 Pendidikan Seni

menyatakan bahwa yang tertulis dalam tesis/disertasi yang berjudul “*Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi*” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam tesis ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya secara pribadi siap menanggung resiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 20 Juni 2023

Yang membuat pernyataan,

Arif Hidajad  
NIM 0205620009

## **MOTO DAN PERSEMBAHAN**

“Iqro !”

“Siapa yang berani berkeringat dia layak di depan”

“ Jangan seperti ombak anak muda....dari jauh merindukan pantai....namun pecah sebelum nyampai...”

## HALAMAN PERSEMBAHAN

Halaman keberhasilan ini saya persembahkan kepada :

1. Allah Swt yang terus memberikan keberkahan dan kemudahan kepada kita semua
2. Kedua almarhum orang tua saya, memberikan motivasi dan dukungan dalam bentuk apapun. Bahwa ilmu yang bermanfaat akan memberikan jembatan ke JanahNya.
3. Bapak Dr. Agus Cahyono.,M.Pd sebagai dosen pembimbing akademik saya yang selalu memberikan arahan dan motivasi agar segera menyelesaikan, memberikan arahan dalam segala hal dan selalu sabar menghadapi saya.
4. Ibu Prof.Dr.Ida Zuleha , selaku promotor yang dengan sabar menghadapi kebimbangan saya
5. Bapak Dr. Nur Sahid.,M.Hum yang dengan telaten memberikan pengarahan dan bimbingan
6. Segenap dosen pasca Sarjana Unnes yang telah membuka mata saya tentang “Kesadaran Akademik “ sebagai kewajiban pokok seorang guru
7. Teruntuk Saudaraku Angkatan 2020, haru biru dan cobaan adalah garis lurus terhadap tujuan mulia/ Jangan menyerah, karena kita bukan pecundang yang tak punya iman.
8. Syina Dalila, S.Pd., bimbinganku, kesabaran adalah senjata melawan kebutaan.
9. Dinda Fahmi Toriq yang selalu menemani ngopi
10. Istriku dan anaku serta seluruh trah Moh Djamal dan trah Haryono, kita tuntaskan doa kita dan kita petik hikmahnya kelak
11. Seluruh sanak Saudara, yang selalu memberikan support untuk segera selesai

## PRAKATA

Puji syukur dipanjatkan atas kehadiran Tuhan Yang Maha Esa, yang telah melimpahkan rahmat dan hidayah-Nya sehingga dengan ini dapat menyelesaikan penelitian sebagai syarat menempuh mata kuliah Skripsi, dengan judul *“Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi.”* Disertasi ini disusun sebagai salah satu persyaratan meraih gelar Doktor Kependidikan pada Program Studi Pendidikan Seni Pascasarjana Universitas Negeri Semarang. Penelitian ini dapat diselesaikan berkat bantuan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, peneliti menyampaikan ucapan terima kasih dan penghargaan setinggi-tingginya kepada pihak-pihak yang telah membantu penyelesaian penelitian ini. Ucapan terima kasih peneliti sampaikan pertama kali kepada para pembimbing: Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., (Promotor) Dr. Nur Sahid, M.Hum (Kopromotor), Dr. Agus Cahyono, M.Hum (Anggota Promotor) . Ucapan terima kasih peneliti sampaikan pula kepada semua pihak yang telah membantu selama proses penyelesaian studi, di antaranya:

1. Rektor Universitas Negeri Semarang bapak Prof. S. Martono., M.Si atas kesempatan yang diberikan kepada penulis untuk menempuh studi di Universitas Negeri Semarang tercinta.
2. Direktur Pascasarjana Unnes Bapak Prof Dr. Agus Nuryatin., M.Hum atas dukungan kelancaran yang diberikan penulis dalam menempuh studi.
3. Bapak. Dr. Agus Cahyono, M.Hum selaku koorprodi S 3 Pendidikan Seni yang tak lelah mengingatkan kami semua.
4. Prof.Dr.Ida Zulaeha., M.hum
5. Dr. Nur Sahid., M.Hum
6. Seluruh jajaran dosen pengajar sekolah Pasca sarjana Unnes
7. Seluruh karyawan dan jajaran tata usaha sekolah pasca sarjana Unnes, serta seluruh jajaran direksi Sekolah Pasca Sarjana Unnes.
8. Prof. Dr. H. Nurhasan, M.Kes, Rektor Universitas Negeri Surabaya

9. Syafiul Anam, Ph.D. selaku Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya
10. Dr. Setyo Yanuartuti, M.Si, selaku Koordinator Program Studi Pendidikan Sendratasik, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya.
11. Istri Luky Wahyu Harnataningtyas
12. Anaku Alif Fathir Wahyu Hidayat, Adam Devara Firdausi Hidayat.
13. Teman teman staf pengajar di Pendidikan Sendratasik Unesa
14. Dinda Fahmi Toriq
15. Semua yang telah banyak membantu baik matrial maupun spiritual yang tidak bisa saya sebutkan satu persatu.

Peneliti sadar bahwa dalam disertasi ini mungkin masih terdapat kekurangan, baik isi maupun tulisan. Oleh karena itu, kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak sangat peneliti harapkan. Semoga hasil penelitian ini bermanfaat dan merupakan kontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan serta dunia Pendidikan seni pada khususnya.

Demikian atas segala kekurangan, kata-kata, dan penulisan yang masih kurang sesuai, penulis mengucapkan mohon maaf yang sebesar- besarnya. Semoga penulisan ini dapat berguna bagi pembaca.

Surabaya, 20 Juni 2023

Peneliti

Arif Hidajad

## DAFTAR ISI

<b>PERSETUJUAN PEMBIMBING .....</b>	<b>i</b>
<b>PERNYATAAN KEASLIAN.....</b>	<b>ii</b>
<b>MOTO DAN PERSEMBAHAN .....</b>	<b>iii</b>
<b>HALAMAN PERSEMBAHAN .....</b>	<b>iv</b>
<b>PRAKATA .....</b>	<b>v</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>vii</b>
<b>DAFTAR TABEL .....</b>	<b>xii</b>
<b>DAFTAR GAMBAR.....</b>	<b>xiii</b>
<b>ABSTRAK .....</b>	<b>xv</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>xvii</b>
<b>BAB I PENDAHULUAN.....</b>	<b>1</b>
1.1 Latar Belakang Masalah .....	1
1.2 Identifikasi Masalah .....	10
1.3 Cakupan Masalah .....	12
1.4 Rumusan Masalah .....	14
1.5 Tujuan Penelitian.....	15
1.6 Manfaat Penelitian.....	16
1.6.1 Manfaat Teoritis .....	16
1.6.2 Manfaat Praktis .....	17
<b>BAB II KAJIAN TEORI .....</b>	<b>20</b>
2.1. Tinjauan Pustaka .....	20
2.2. Penelitian Terdahulu dan Relevan.....	21
2.2.1. Wibisono, Catur., Susilowati, Trisno & As'ad, Ali (2009).....	21
2.2.2. Moses, Ferdinandus (2018).....	22
2.2.3. Hidajad, Arif (1998) – (2011) .....	23
2.2.4. Hidajad, Arif., Zulaeha, Ida., Sahid, Nur & Cahyono, Agus (2022)	

2.2.5.	Parmadi, Bambang., Kumbara, Ngurah., Wirawan, Bagus & Sugiarta, I Gede (2018).	25
2.2.6.	Dewi, Vivi (2020)	26
2.2.7.	Dubois, Thomas (2005)	26
2.2.8.	Hutagalung, Daniel (2004)	27
2.2.9.	Sumbulah, Umi (2012)	28
2.2.10.	Angoro, Kusnanto (2017)	29
2.3.	Kerangka Teoretis	30
2.3.1.	Estetika Struktur dan Tekstur Dramatik	30
2.3.2.	Sosiologi Teater	37
2.3.3.	Geopolitik	50
2.3.4.	Hegemoni Post-Marxisme	56
2.3.5.	Akulturasi	63
2.4.	Kerangka Berpikir	66
<b>BAB III METODE PENELITIAN</b>		<b>67</b>
3.1	Pendekatan Penelitian	67
3.2	Desain Penelitian	68
3.3	Fokus Penelitian	69
3.3.1	Sasaran Penelitian	69
3.3.2	Tempat dan Waktu Penelitian	70
3.4	Data dan Sumber Data	71
3.4.1	Data Primer	71
3.4.2	Data Sekunder	71
3.5	Teknik Pengumpulan Data	72
3.5.1	Observasi	72
3.5.2	Wawancara	73
3.5.3	Dokumentasi	74
3.5.4	Tinjauan Literatur	74
3.6	Teknik Keabsahan Data	75
3.7	Analisis Data	77

3.7.1	Reduksi Data .....	77
3.7.2	Penyajian Data .....	78
3.7.3	Penarikan Kesimpulan .....	78
<b>BAB IV ESTETIKA PERTUNJUKAN SANDUR BOJONEGORO</b>		
<b>MEREPRESENTASIKAN SOSIOKULTURAL MASYARAKAT</b>		
<b>PENDUKUNG..... 80</b>		
4.1	Estetika Pertunjukan Sandur.....	80
4.1.1	Waktu dan Tempat Penyajian .....	84
4.1.2	Unsur Teater dalam Pertunjukan Sandur .....	89
4.1.2.1.	Cerita .....	92
4.1.2.2	Akting.....	95
4.1.2.3	Pentas .....	97
4.1.2.4	Bahasa .....	100
4.1.2.5	Aktor .....	102
4.1.3	Naskah Pertunjukan Sandur .....	104
4.1.4	Unsur Pengembangan Bentuk Pertunjukan Sandur .....	107
4.1.4.1	Tembang.....	109
4.1.4.2	Tarian .....	113
4.1.4.3	Akrobatik .....	115
4.1.4.4	Akting.....	118
4.1.4.5	Bahasa .....	124
4.1.5	Struktur dan Tekstur Pertunjukan Teater Sandur.....	125
4.1.5.1	Bagian Pembuka.....	126
4.1.5.2	Bagian Kedua.....	138
4.1.5.3	Bagian Ketiga.....	151
4.1.5.4	Konstruksi Teater Sandur.....	164
4.1.5.5	Kontruksi Pemeranan Teater Sandur .....	170
4.1.5.6	<i>Make Up</i> dan Kostum.....	175
4.1.5.7	Setting Dekorasi .....	178
4.2	Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur.....	179

4.2.1	Identitas Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro .....	181
4.2.2	Karakter Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro .....	185
4.3	Representasi Sosiokultural dalam Pertunjukan Sandur Bojonegoro ....	196
4.3.1	Sosiokultural dalam Pengadeganan Sandur .....	199
4.3.2	Sosiokultural dalam <i>Setting</i> Pentas Sandur .....	217
<b>BAB V HEGEMONI DAN AKULTURASI DALAM MASYARAKAT</b>		
<b>PENDUKUNG SANDUR BOJONEGORO.....</b>		<b>224</b>
5.1	Dinamika Geopolitik Masyarakat Pendukung Sandur .....	224
5.1.1	Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Imperialisme .....	225
5.1.2	Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Globalisasi .....	246
5.2	Hegemoni dalam Masyarakat Pendukung Sandur .....	277
5.3	Akulturasi dalam Masyarakat Pendukung Sandur .....	350
<b>BAB VI TRANSFORMASI SOSIOKULTURAL MASYARAKAT</b>		
<b>PENDUKUNG MENYEBABKAN TRANSFORMASI PERTUNJUKAN</b>		
<b>SANDUR BOJONEGORO .....</b>		<b>360</b>
6.1	Transformasi Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur .....	360
6.1.1	Transformasi Kultural; Perubahan Spiritual dan Pengetahuan .....	366
6.1.2	Transformasi Sosio-Politik dan Ekonomi .....	381
6.2	Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Pertunjukan Sandur.....	405
<b>BAB VII TRANSFORMASI PERTUNJUKAN SANDUR</b>		
<b>MENGAKTUALISASIKAN PENDIDIKAN KULTURAL .....</b>		<b>428</b>
7.1	Aktualisasi Pertunjukan Tradisi Sandur.....	428
7.1.1	Aktualisasi Bentuk Penyajian Sandur .....	433
7.1.2	Normativitas Transenden dalam Sandur .....	440
7.2	Taksonomi Pendidikan Transenden dalam Sandur .....	453
7.2.1	Karakter <i>Mutmainah</i> .....	456
7.2.2	Karakter Holistik .....	460
7.2.3	Karakter Inklusif .....	463
<b>BAB VIII PENUTUP .....</b>		<b>467</b>
8.1	Simpulan .....	467

8.2 Saran.....	481
<b>DAFTAR PUSTAKA .....</b>	<b>486</b>
<b>LEMBAR WAWANCARA .....</b>	<b>1</b>
<b>LEMBAR OBSERVASI.....</b>	<b>23</b>
<b>PROFIL PENGAMBILAN DATA DI LOKASI PENELITIAN.....</b>	<b>37</b>

## DAFTAR TABEL

**Tabel 4. 1** Kearifan Sosio-ekonomi dalam Tembang Sandur **Error! Bookmark not defined.**

**Tabel 6. 1** Skema Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Sandur ..... **Error! Bookmark not defined.**

## DAFTAR GAMBAR

**Gambar 2. 1** Skema Kerangka Berpikir.....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 1** Penerangan pementasan Sandur ( dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 2 Setting Pentas Sandur (Panggung Blabar Janur Kuning)..... **Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 3** Atraksi Tokoh Kalongking ( dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 4** Penerangan Pementasan Sandur ( dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 5** Struktur Dramatik Penceritaan Sandur**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 6** Eksprsi Akting Sandur Anak-Anak ( Dok.Pribadi)..... **Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 7** Pentas Sandur di Tanah Lapang (Dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 8** Pentas Sandur di Pendopo (konsep barangan)**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 9** Pentas Sandur pada Panggung Proscenium**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 10** Aksi Panjak Ore dalam Pentas Sandur (Dok.Pribadi) ..... **Error!**

**Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 11** Tari Jaranan Sebagai Pembuka Pentas**Error!   Bookmark   not defined.**

**Gambar 4. 12** Tarian Tokoh Lakon Sandur .....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 13** Atraksi Akrobatik Kalongking dalam Sandur**Error!   Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 14** Adegan I-Panjak Ore Menyanyikan Tembang**Error!   Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 15** Adegan II-Tari Jaranan .....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 16** Adegan VII- Germo Nggundhisi ...**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 17** Adegan VIII- Tudung Dibuka .....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 18** Adegan XII- Ndanyangi .....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 19** Adegan XII- Dialog Para Tokoh....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 20** Adegan XV- Akrobatik Kalongking**Error!   Bookmark   not defined.**

**Gambar 4. 21** Adegan XV- Tembang Penutup.....**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 4. 22** Struktur Kontruksi Kesenian Sandur**Error!   Bookmark   not defined.**

**Gambar 7. 1** Diagram Klasifikasi Tujuan Pendidikan Transenden ..... **Error!**

**Bookmark not defined.**

**Gambar 7. 2** Diagram Klasifikasi Karakter Mutmainah**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 7. 3** Diagram Klasifikasi Karakter Holistik**Error! Bookmark not defined.**

**Gambar 7. 4** Diagram Klasifikasi Karakter Inklusif**Error! Bookmark not defined.**

## **ABSTRAK**

Hidajad, Arif. 2023. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi. *Disertasi*. Program Studi Doktor Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Kopromotor Dr. Nur Sahid, M.Hum., Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

**Kata Kunci:** Transformasi, Sandur, Pendidikan Kultural, Hegemoni, Religi.

Penelitian ini fokus mengkaji permasalahan terkait; (1) estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro; (2) hegemoni dan akulturasi masyarakat pendukung Sandur; (3) transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro; dan (4) transformasi pertunjukan Sandur mengaktualisasikan pendidikan kultural. Pengkajian dalam penelitian ini berlandaskan pada pendekatan interdisiplin dengan berbagai konsep teori, meliputi estetika struktur dan tekstur dramatik, sosiologi teater, geopolitik, hegemoni, akulturasi dan taksonomi pendidikan. Metode penelitian yang digunakan adalah kualitatif sebagai telaah fenomenologi; sebuah studi atas penampakan, akuisisi pengalaman dan kesadaran. Pengumpulan data menggunakan teknik studi pustaka, wawancara, dan pengamatan. Keabsahan data berdasarkan pada derajat kepercayaan yang dibangun dengan strategi: pengamatan, interaksi diskursus (dialektika dengan pelaku dan pendukung Sandur), ketekunan peneliti serta triangulasi sumber dan teknik. Analisis data menggunakan cara untuk mereduksi, penyajian dan penarikan kesimpulan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa konstruksi pertunjukan Sandur tidak lepas dari identitas dan karakter masyarakat pendukungnya, karena sistem simbol dalam Sandur; secara struktur dan tekstur pementasan merepresentasikan kearifan bahasa, spiritual dan pengetahuan, serta mata pencaharian masyarakatnya. Sandur dari waktu ke waktu telah mengalami perubahan menyesuaikan dengan perkembangan sosiokultural masyarakat pendukungnya. Perubahan sosiokultural dipengaruhi oleh dinamika yang terjadi (geopolitik) dalam penguasaan ruang hidup (*lebensraum*) sejak era imperialisme, kolonialisme hingga globalisasi. Dinamika geopolitik tidak lepas dari hegemoni yang menyebabkan terjadinya akulturasi sistem spiritual dan pengetahuan masyarakatnya dalam bentuk sinkretisme Islam Jawa serta perubahan sosio-politik dan ekonomi dalam bentuk substitusi pola hidup masyarakat modern. Perubahan spiritual, pengetahuan, sosial, politik dan ekonomi tersebut pada akhirnya merepresentasikan perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur.

Berangkat dari perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur tersebut penelitian ini mendiskusikan temuan terkait capaian aktualisasi pertunjukan Sandur Bojonegoro dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter penyajian pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya; penggarapan Sandur dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern ataupun film. Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural yang bernilai transenden. Pengklasifikasian merujuk pada pembentukan sistematika taksonom pendidikan transenden; mewujudkan karakter *Mutmainah*, Holistik dan Inklusif untuk menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik).

## **ABSTRACT**

Hidajad, Arif. 2023. Transformation of Sandur Bojonegoro Performance as Cultural Education Actualization: Hegemony and Religious Perspectives. Dissertation. Art Education Doctoral Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Co-promoter Dr. Nur Sahid, M. Hum., Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

**Keywords:** Transformation, Sandur, Cultural Education, Hegemony, Religion.

This research focuses on examining related problems; (1) the artistic aesthetics of Sandur Bojonegoro; (2) the hegemony and acculturation of the Sandur supporting community; (3) the art transformation of Sandur Bojonegoro; and (4) the transformation of Sandur's arts to actualize cultural education. The study in this study is based on an interdisciplinary approach with various theoretical concepts, including the aesthetics of dramatic structure and texture, sociology theatre, geopolitics, hegemony, acculturation and educational taxonomy. The research method used is qualitative as a phenomenological study; A study of sighting, acquisition, and consciousness. Collecting data using literature study techniques, interviews, and observation. The validity of the data is based on the degree of trust that is built with strategies: observation, discourse interaction (dialectic with actors and supporters of Sandur), persistence of researchers and triangulation of sources and techniques. Data analysis uses ways to reduce, present and draw conclusions.

The results of the research show that the construction of Sandur art cannot be separated from the identity and character of the supporting community, because of the system of symbols in Sandur; structurally and textually, the performance represents the wisdom of language, spirituality and knowledge, as well as the people's livelihoods. Sandur from time to time has undergone changes to adapt to the socio-cultural developments of the supporting community. Sociocultural changes are influenced by the dynamics that occur (geopolitics) in the control of living space (lebensraum) since the era of imperialism, colonialism to globalization. Geopolitical dynamics cannot be separated from hegemony which causes the acculturation of the spiritual system and knowledge of the people in the form of syncretism of Javanese Islam as well as socio-political and economic changes in the form of substitution of the lifestyle of modern society. These spiritual, knowledge, social, political and economic changes ultimately represent changes in the values, functions and forms of Sandur.

Departing from the changes in the value, function and form of Sandur, this study discusses findings related to the achievement of the actualization of Bojonegoro's Sandur art by carrying out a series of innovation processes for the character of the presentation of Sandur's performance in harmony with the times; the cultivation of Sandur with the principle of directing modern theater or film. Through these actualization efforts, the values, functions and meanings in Sandur's art can be classified as cultural education with transcendent value. Classification Refers to the establishment of a transcendent education taxonomy systematics; realizing Mutmainah, Holistic and Inclusive characters to lead to vertical (spiritual) and horizontal (humanistic) relationship

# **BAB I PENDAHULUAN**

## **1.1 Latar Belakang Masalah**

Sandur merupakan salah satu seni pertunjukan tradisional yang memiliki kesejarahan panjang; hidup dan berkembang dikalangan masyarakat pendukungnya, khususnya di desa Ledok Kulon Kabupaten Bojonegoro. Keterlibatan Sandur sebagai seni pertunjukan karena secara bentuk mengungkap unsur tontonan, tempat tontonan dan menonton, menawarkan cerita dan dialog (teater), dikombinasikan dengan unsur tari dan musik melalui berbagai macam tembang yang disajikan. Nilai tradisional Sandur terdapat pada keberlangsungan Sandur sebagai pertunjukan yang diwariskan turun-temurun menawarkan nilai-nilai kearifan lokal masyarakat Desa Ledok Kulon Bojonegoro. Hal tersebut sejalan dengan terminologi teater tradisi sebagai bentuk pertunjukan drama yang telah hidup, berkembang dan diajarkan turun-temurun dari lintas generasi pada masyarakat daerah tertentu (Bandem & Murgiyanto, 1996: 17).

Sebagai teater tradisi, Sandur memiliki ciri khas yaitu keterjangkauan pada lingkungan kultur pendukung, cerminan dari sebuah kultur yang berkembang sangat lambat, karena masih berpegang pada normativitas kultural, bagian dari suatu kosmos kehidupan masyarakatnya, dan bukan merupakan hasil kreativitas individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat yang mendukungnya (Kayam, 1981: 60). Teater tradisi juga mencakup empat hal yang bersifat emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang

terhubung dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran (Bandem & Murgiyanto, 1996: 15). Kompleksitas Sandur sebagai teater tradisional bersifat kerakyatan (teater rakyat) melekat pada struktur dan karakteristik produk kebudayaan suatu masyarakat, memiliki jalinan komunikasi sistem simbol bercorak khas, yang dapat disebut suatu etos kebudayaan; terkait pada tatanan dan tuntunan normativitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Normativitas tersebut menegaskan sebuah karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam pikiran dan perilaku suatu masyarakat (Geertz, 1992: 51).

Sandur sebagai teater rakyat dipengaruhi oleh lingkungan baik fisik maupun sosial, serta pengaruh dari karakteristik individu anggota masyarakat pendukungnya, karena teater tidak lepas dari refleksi kehidupan masyarakat pendukungnya. Sebagaimana menurut Sahid (2017: 21) sebuah pementasan teater bisa dianggap mempresentasikan peristiwa-peristiwa, dan gambaran kehidupan, karena kehidupan itu sendiri merupakan realitas sosial. Dengan demikian masyarakat yang berpegangan pada tataran normativitas tidak lagi hidup semata-mata dalam refleksi fisik, tetapi juga hidup dalam refleksi simbolik, bahasa, mite, seni dan agama sebagai bagian dari interaksi sosio-kultural. Refleksi dari interaksi sosiokultural tersebut yang pada akhirnya memproyeksikan Sandur sebagai normativitas yang disampaikan melalui tontonan; penceritaan lakon, karakter tokoh, nyanyian tembang dan unsur pendukung lainnya seperti tari dan musik. Hal ini menegaskan bahwa Sandur sebagai teater tradisional yang bersifat kerakyatan tidak lepas dari pembentukan unsur dramatik; menginisiasikan fungsinya dalam

berbagai aspek dimensional, yaitu refleksi hiburan, media pendidikan, propaganda politik dan kritik, serta fungsi ritual yang bersifat spiritual dan religius.

Secara historis Sandur melekat dengan fungsi utamanya sebagai bentuk hiburan, permainan anak-anak petani di waktu panen tiba, sebagai ungkapan suka cita atas hasil panen, dilakukan pada malam hari pada tanah lapang yang digunakan sebagai tempat pengumpulan hasil panen (Herfidiyanti, 2014). Sebagaimana asal istilah Sandur yang berasal dari kata *Son* atau *Isan* yang berarti selesai panen sedangkan kata *Dhur* berasal dari istilah *dhur* yang berarti semalam suntuk, atau ada yang menyebutkan bahwa kata *Dhur* berarti bunyi kendang yang ditabuh sebagai instrumen pendukung permainan (Budiono, 2019 September 25). Sumber lain juga menyebutkan bahwa Shandur terdiri dari berbagai cerita (sastra lisan/Folklor) yang tidak habis diceritakan sampai pagi yang disebut *ngedur*. Menurut cerita suatu ketika setelah masa panen tiba terdapat seorang Kompeni Belanda menyaksikan bentuk permainan tersebut dan menyebutnya *Son-Door* yang kemudian ditirukan oleh anak-anak dengan menyebut *Sandur* (Pramujito, 2019 September 25). Fungsi lain Sandur melekat dengan sifatnya sebagai perayaan ritual, berkaitan dengan mekanisme spiritualitas dan mistik yang ditunjukkan dengan pemanggilan roh nenek moyang dan dewa-dewa dengan menyediakan berbagai sesajen hasil bumi sebagai perayaan dan ungkapan syukur hasil panen, karena Sandur dipercaya membawa keberkahan (Wibisono et al., 2009).

Kehidupan agraris masyarakat menjadi bentuk pengilhaman pertunjukan Sandur, sehingga berfungsi sebagai upacara rutin yang diadakan setiap musim

panen tiba (Ratuwalu, 2016). Terlepas dari ritual, fungsi Sandur erat kaitanya dengan berbagai bentuk propaganda kekuasaan di masa kerajaan untuk menguatkan kedudukan raja dan cerminan dari akulturasi ajaran agama Hindu-Budha dan Islam yang menyatu dalam penghayatan animisme dan dinamisme masyarakat Jawa (Khosim, 2019 September 25). Akulturasi dan perkembangan zaman sangat mempengaruhi fungsi Sandur yang lambat laun bergeser menjadi media hiburan dan media dakwah ketika ajaran agama Islam mendominasi keyakinan masyarakat setempat (Pramujito, 2019 September 25). Sandur sebagai hiburan masyarakat dapat dipentaskan kapan saja sesuai permintaan penanggap dalam mendukung resepsi (selamatan); khitanan, pernikahan, bersih desa dan syiar keagamaan yang mendukung keberadaan masjid (Subiakto, 2019 September 25)

Perubahan fungsi tersebut turut mempengaruhi bentuk penyajian Sandur, seperti perubahan syair-syair tembang yang mengandung nilai-nilai religius; do'a dan zikir dalam ajaran Islam. Perubahan yang terjadi tidak sepenuhnya menggeser bentuk penghayatan Sandur yang kental dengan spiritual mistik kejawaan yang masih menjadi ciri khas dari pertunjukan Sandur. Perubahan fungsi dan bentuk Sandur secara keseluruhan tidak dapat dilepaskan dari dinamika sosial, politik dan ekonomi yang dimungkinkan terjadi pada kehidupan masyarakat pendukungnya sejak masa Kerajaan Majapahit, Kerajaan Islam Jawa, Hindia Belanda sampai pasca kemerdekaan. Eksistensi pertunjukan Sandur dari masa ke masa tidak diketahui secara pasti awal kemunculannya, dan mencapai puncak kejayaan dan ketenarannya

pada tahun 1950 (masa orde lama) (Budiono, Pramujito & Khosim, 2019 September 25)

Pada masa kejayaannya tersebut sekitar tahun 1960, Sandur juga tidak lepas dari konflik politik G 30 S/ PKI, peminat dan pendukung Sandur mulai surut karena diduga dikendalikan oleh Lekra. Masyarakat desa yang mayoritas beragama Islam dipimpin oleh para kyai menjadi antipati terhadap pertunjukan Sandur (Imam W.S, 2019 September 25). Pasca konflik pada tahun tujuh puluhan di Masa Orde Baru terdapat satu dua kelompok Sandur yang masih aktif dan berupaya mementaskan Sandur di kalangan-kalangan peminat dan pendukungnya yang masih tersisa. Baru kemudian pada tahun sembilan puluhan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan memprakarsai sebuah kelompok Sandur untuk dapat memunculkan kembali pertunjukan Sandur. Perhatian pemerintah terhadap pertunjukan Sandur membuat Sandur mengalami banyak transformasi; pembenahan dalam segi sajian bentuk maupun isi. Transformasi yang terjadi menempatkan fungsi Sandur lebih spesifik sebagai hiburan, pelestarian budaya dan media pendidikan sehingga terjadi beberapa unsur perubahan secara bentuk (Firdaus & Sukmawan, 2021).

Perubahan bentuk tersebut diantaranya adalah penambahan instrumen musik gamelan untuk memperkuat citraan dari instrumen musik khas Jawa dan unsur penceritaan yang tidak lagi terpaku pada kehidupan masyarakat agraris tetapi juga mengangkat kehidupan masyarakat yang lebih heterogenitas, memuat cerita-cerita pembangunan yang sejalan dengan wacana politik Orde Baru kala itu (Pramujito, 2019 Oktober 27). Efek perubahan tersebut tentunya menempatkan teater tradisi

seperti Sandur mengalami banyak perubahan dalam segi nilai, karena hidup matinya sebuah produk kebudayaan, memiliki ketergantungan dengan kondisi; pikiran dan sikap masyarakat pendukungnya sebagai penghasil kebudayaan itu sendiri (Geertz, 1992: 21).

Kesenian rakyat seperti Sandur tentunya memiliki keterikatan dengan berbagai perubahan sosio-kultural yang terjadi dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Jika kesenian tradisi dimaknai sebagai produk kebudayaan, maka produksi simbol-simbol teater tradisi sewaktu-waktu dapat berubah sesuai normativitas baru yang dianut masyarakat pendukungnya. Seni pertunjukan tradisi dapat menjadi simbolik, memaknai transformasinya sebagai bentuk pergeseran dari tatanan nilai dan cara hidup suatu masyarakat (Sedyawati, 1981: 40). Sifat seni tradisi tidak disyaratkan pada suatu nilai, fungsi dan bentuk asal kemunculannya, tetapi terus berkembang merepresentasikan normativitas kultural kolektif masyarakat pendukungnya karena bersifat emosional, filosofis, dan spiritual. Artinya pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai warisan budaya menyimpan nilai-nilai kearifan berdasarkan perubahan dan perkembangan kultural (akulturasi) masyarakat pendukungnya akibat dinamika sosial, politik dan ekonomi yang dialami.

Akulturasi yang terjadi salah satunya dapat diidentifikasi melalui sistem kekuasaan yang mampu menggeser penghayatan normativitas spiritual dan religiusitas masyarakat pendukung Sandur, terutama pada masa kekuasaan Kesultanan Mataram. Pergeseran nilai tersebut direpresentasikan melalui simbol-

simbol dalam Sandur yang merepresentasikan hirarki kebutuhan manusia dan keseimbangan kehidupan yang melekat dengan kearifan Jawa dan ajaran Islam “*Habluminallah wa Habluminannas*” (hubungan manusia dengan Allah dan hubungan manusia dengan manusia). Hubungan vertikal sebagai wujud religiusitas manusia yang bersifat takut, berharap, pasrah dan menerima atas segala kehendak dari kekuatan dan kekuasaan diluar dirinya (Tuhan), serta hubungan horizontal sebagai relasi kerjasama, sikap gotong-royong, tolong-menolong atas sesama manusia.

Pasca kemerdekaan dan reformasi 1998 masyarakat pendukung Sandur juga mengalami pergeseran sosio-ekonomi yang disebabkan terjadinya percepatan pembangunan infrastruktur; penggusuran lahan pedesaan dalam perluasan akses infrastruktur kota yang lambat-laun mengatur kehidupan masyarakat Agraris. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, terutama di wilayah Ledok Kulon secara geografis terletak 3 km dari pusat kota pamong praja dan 6 km dari pusat pemerintahan kabupaten. Kedekatan dengan pusat perkotaan berdampak pada masuknya berbagai proyek pembangunan kota sehingga terjadi penggusuran lahan dan tempat tinggal. Permasalahan tersebut secara otomatis menimbulkan menyusutnya lahan pertanian sebagai pusat mata pencaharian masyarakatnya, sehingga berdampak pada perubahan pekerjaan masyarakat yang tidak lagi terpusat pada pertanian.

Perubahan tersebut salah satunya mempengaruhi penceritaan dalam Sandur yang kerap merepresentasikan masalah kondisi pekerjaan dan perekonomian

masyarakat setempat. Selain penceritaan beberapa tembang memiliki lirik khas yang bersinggungan dengan persoalan petani dan lahan pertanian. Penceritaan dan tembang dalam Sandur merepresentasikan kondisi sosial dan ekonomi kehidupan masyarakat pendukungnya. Penyajian dialog dan lirik tembang kerap menyajikan peristiwa harapan, solusi dan motivasi terkait pencarian lahan atau peluang pekerjaan baru yang memungkinkan untuk dilakukan masyarakatnya dalam sebuah ungkapan gaya bahasa satire. Secara keseluruhan transformasi Sandur dapat terjadi sewaktu-waktu merepresentasikan sebuah aturan, cara, tuntunan dan wujud kultural yang lahir dari proses perubahan sosiokultural masyarakat pendukungnya.

Kemenarikan Sandur Bojonegoro sebagai pertunjukan tradisional kerap dijadikan sebagai objek penelitian, salah satunya pernah dilakukan oleh peneliti pada tahun 1998 dalam bentuk skripsi. Penelitian tersebut memiliki fokus bahasan terkait eksistensi dan revitalisasi pertunjukan Sandur di tengah masyarakat Bojonegoro yang difungsikan oleh kelompok pengiat Sandur sebagai alat interaksi sosial dan hiburan masyarakat. Peneliti bekerja sama dengan penggiat Sandur di Desa Ledok Kulon Bojonegoro mencoba menganalisis perubahan bentuk pertunjukan Sandur dari waktu ke waktu. Hasil analisis menjadi tinjauan telaah untuk melakukan revitalisasi Sandur agar dapat diterima oleh semua kalangan masyarakat. Salah satu bentuk revitalisasi yang didapatkan adalah pemadatan bentuk pementasan dengan meringkas durasi menjadi dua jam dan mengemas skenario dalam bentuk naskah yang mengangkat cerita keseharian masyarakat. Revitalisasi durasi pentas serta penegasan unsur cerita dan dramatik dapat

memposisikan Sandur sebagai tontonan yang lebih praktis (struktur) dan dinamis (unsur cerita), sehingga Sandur dapat dipentaskan dalam berbagai kegiatan masyarakat baik di ruang egaliter, instansi pemerintahan maupun pendidikan.

Pada tahun 2000 an pertunjukan Sandur ini mempunyai kesempatan untuk dipentaskan di Taman Mini Indonesia Indah di anjungan Jawa Timur. Dprakarsai oleh dinas pariwisata kabupaten Sandur mulai dibahas dengan cermat sebagai salah satu produk budaya Masyarakat Bojonegoro. Bentuk yang dibawakan dan dikelola dianggap bukan lagi presentasi Masyarakat Bojonegoro, karena di dalam bentuknya menyertakan beberapa kesenian yang menurut sebagian pelaku Sandur bukan merupakan identitas bentuk Sandur. Salah satunya memasukan unsur tayub dan campursari yang merupakan kesenian dari daerah kabupaten Nganjuk. Perpecahan itu berakibat *Sandur Kembang Desa* menjadi beberapa kelompok dari generasi yang berbeda. Generasi tua lebih cenderung pasrah dan generasi Tengah menunjukkan ke tidak setujuannya dengan tidak mengikuti kegiatan tersebut. Sedangkan generasi muda tetap melanjutkan sampai kegiatan selesai.

Berangkat dari pengalaman penelitian yang pernah dilakukan tersebut, peneliti berupaya memperdalam pengkajian Sandur Bojonegoro dengan hipotesis yang lebih mendasar terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai aktualisasi pendidikan kultural. Telaah yang berpusat pada analisis perubahan sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang menyebabkan transformasi nilai, bentuk dan fungsional pertunjukan tradisi Sandur. Proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat dianalisis melalui perubahan sosiokultural masyarakat

pendukungnya yang dipengaruhi oleh dinamika geopolitik dalam penguasaan ruang hidupnya (*lebensraum*) sejak era imperialisme, kolonialisme hingga globalisasi. Dinamika geopolitik dimungkinkan mempengaruhi kondisi geobudaya karena menerima konsensus sebagai praktik hegemoni kekuasaan tersebut, sehingga terjadi berbagai bentuk akulturasi.

## **1.2 Identifikasi Masalah**

Permasalahan transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro timbul dari perubahan sosiokultural masyarakat pendukungnya yang memiliki institusi dan konstitusi; pendidikan, agama, serta produksi makna dan nilai produk untuk mempertahankan status quo secara "spontan". Transformasi nilai dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro terjadi melalui proses pembelajaran generik yang diinterpretasikan secara selektif oleh masyarakat, sebagai hasil konsensus dari sistem yang menghegemoni, sehingga terjadi akulturasi. Akulturasi terjadi dalam perubahan spiritual dan pengetahuan masyarakat melalui sinkretisme Islam Jawa, serta perubahan sosio-politik dan ekonomi melalui substitusi pola hidup modern. Perubahan-perubahan ini pada akhirnya mencerminkan perubahan fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur.

Sandur yang berfungsi sebagai ritual memiliki struktur bentuk konvensional, sebagaimana kesenian tradisi pada umumnya yang sederhana dan sakral (Soedarsono, 2001: 123). Kesederhanaan dan kesakralan Sandur terletak pada pengadeganan dalam tiga babak, yaitu; (1) babak pembuka diisi nyanyian tembang,

rias karakter dan tari jaranan, (2) babak inti berisis penceritaan yang diiringi dengan nyanyian tembang pada saat pergantian adegan, (3) babak penutup berisi atraksi kalongking dan berbagai nyanyian tembang penutup. Selain itu, sebelum pementasan diadakan ritual *Setren* menempatkan properti pentas pada *Cungkup*/ makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (dhanyang) Desa Ledok Kulon (Norkhosim, Wawancara 2 September 2010).

Pertunjukan tradisi Sandur telah mengalami perubahan signifikan sebagai fungsi hiburan dan pendidikan, di mana pertunjukan menjadi lebih praktis dan fleksibel. Durasi pertunjukan dikurangi menjadi dua jam agar dapat dipentaskan dalam berbagai perayaan dan resepsi. Perubahan durasi ini juga mempengaruhi struktur pendukung pertunjukan, dengan memilih beberapa tembang pembuka, pergantian babak, pengantar adegan, dan penutup sebagai bagian yang khas dari Sandur. Tema penceritaan juga tidak terbatas pada aspek agraris, melainkan lebih singkat dan fleksibel untuk mengangkat berbagai isu yang relevan dalam masyarakat. Sanggar-sanggar yang menggeluti Sandur melakukan inovasi dengan menciptakan struktur adegan baru, menggabungkan nyanyian tembang, tari jaranan, atraksi kalongking, dan elemen drama seperti aksi, ekspresi, dialog, dan bahasa. Meskipun mengalami transformasi bentuk, konvensi tradisional seperti tata pentas dan karakter lakon seperti *Pethak*, *Cawik*, *Tangsil*, *Balong*, *Panjak Ore*, dan *Germo* tetap dipertahankan.

Pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam berbagai perubahan nilai, fungsi dan bentuk sangat memungkinkan untuk diaktualisasikan sebagai media pendidikan

kultural. Aktualisasi ini merupakan upaya untuk memperbarui cara penyajian Sandur dengan mengadaptasi bentuk-bentuk seni pertunjukan modern yang sesuai dengan perkembangan zaman, sehingga seni pertunjukan tradisi Sandur dapat diperkenalkan dalam dunia pendidikan, terutama kepada para pelajar di Bojonegoro yang menjadi pewaris tradisi Sandur. Melalui proses aktualisasi ini, nilai, fungsi, dan makna yang terkandung dalam pertunjukan Sandur dapat diungkapkan melalui taksonomi pendidikan Bloom. Taksonomi pendidikan Bloom digunakan sebagai pedoman untuk mengklasifikasikan tujuan pembelajaran yang mencerminkan pencapaian pembelajaran melalui objek belajar dan proses pendidikan. Taksonomi ini didasarkan pada analisis makna transenden yang melibatkan aspek spiritualitas dalam pengadeganan dan setting pentas Sandur.

### **1.3 Cakupan Masalah**

Penelitian ini fokus pada analisis konstruksi pertunjukan Sandur Bojonegoro yang sangat terkait dengan realitas sosiokultural yang dialami oleh masyarakat pendukungnya. Realitas sosiokultural ini mencakup identitas yang tercermin dalam konteks sejarah, kondisi geografis, dan faktor-faktor lain yang membentuk karakteristik bahasa, spiritualitas, pengetahuan, serta mata pencaharian masyarakat tersebut. Identitas dan karakter masyarakat pendukung Sandur menjadi dasar dalam membangun simbol-simbol dalam pertunjukan Sandur, yang tercermin dalam adegan dan setting pentas, yang merepresentasikan kearifan dalam bahasa, spiritualitas, pengetahuan, dan mata pencaharian.

Pertunjukan tradisi Sandur mengalami perubahan nilai, fungsi, dan bentuk seiring dengan transformasi sosiokultural masyarakat pendukungnya. Transformasi tersebut dipengaruhi oleh dinamika geopolitik yang dialami oleh masyarakat tersebut. Dinamika geopolitik dapat dipahami melalui periode kekuasaan, mulai dari Kesultanan Mataram pada tahun 1587, ekspansi Kolonial Belanda yang mengakibatkan wilayah tersebut menjadi bagian dari Hindia Belanda pada tahun 1800, hingga pasca kemerdekaan Indonesia pada tahun 1945. Perubahan ini membawa perubahan dalam tatanan geobudaya di wilayah tersebut, karena masyarakat pendukung Sandur menerima konsensus dari sistem yang mendominasi kehidupan mereka, yang pada akhirnya mengakibatkan berbagai bentuk akulturasi.

Akulturasi dalam pertunjukan Sandur terjadi melalui perubahan spiritual dan pengetahuan masyarakat melalui sinkretisme Islam Jawa, serta perubahan sosio-politik dan ekonomi melalui substitusi pola hidup masyarakat modern. Perubahan ini mencerminkan perubahan nilai, fungsi, dan bentuk Sandur yang dapat dilihat sepanjang sejarahnya, mulai dari era Majapahit, Kerajaan Islam Jawa, Hindia Belanda, hingga pasca kemerdekaan. Transformasi pertunjukan Sandur dari waktu ke waktu menunjukkan perubahan nilai yang terkait dengan akulturasi dalam bentuk sinkretis dan substitusi, serta perubahan fungsi yang kompleks dan tidak lagi bersifat sakral. Perubahan nilai dan fungsi ini juga mempengaruhi perubahan bentuk Sandur yang menjadi lebih singkat, praktis, dan fleksibel sehingga dapat dipentaskan dalam berbagai resepsi kerakyatan.

Penelitian ini juga bertujuan untuk menemukan transformasi Sandur yang dapat difungsikan sebagai pendidikan kultural, berdasarkan perubahan nilai, fungsi, dan bentuknya. Aktualisasi dilakukan dengan memperbarui karakter penyajian pertunjukan Sandur agar sesuai dengan perkembangan zaman, seperti mengadopsi prinsip penyutradaraan teater modern. Melalui upaya aktualisasi ini, nilai, fungsi, dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan menggunakan taksonomi pendidikan Bloom. Taksonomi ini digunakan untuk mengklasifikasikan tujuan pembelajaran yang dicapai melalui objek belajar atau proses pendidikan. Taksonomi tersebut dikembangkan dengan menganalisis makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur, untuk menggali aspek spiritual yang lebih luas. Spiritualitas transendental ini memiliki potensi untuk membentuk peserta didik dengan karakter Mutmainah (penuh ketenangan), Holistik (keseluruhan), dan Inklusif (menerima semua).

#### **1.4 Rumusan Masalah**

Penelitian ini fokus pada diskursus terkait transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aktualisasi pendidikan kultural. Berdasarkan diskursus tersebut dapat dirumuskan permasalahan yang diteliti yaitu:

1.4.1. Bagaimana estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro merepresentasikan sosiokultural masyarakat pendukungnya?

1.4.2. Bagaimana hegemoni dan akulturasi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro?

- 1.4.3. Bagaimana transformasi sosiokultural masyarakat pendukung mempengaruhi transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur Bojonegoro?
- 1.4.4. Bagaimana transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro mengaktualisasikan pendidikan kultural?

## **1.5 Tujuan Penelitian**

Berdasarkan rumusan masalah penelitian tersebut, maka tujuan dalam penelitian ini adalah untuk menemukan estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai representasi sosiokultural masyarakat pendukungnya. Hal ini melibatkan pemahaman mendalam tentang nilai-nilai, simbol-simbol, dan bentuk artistik yang melekat dalam pertunjukan tersebut. Penelitian tidak lepas dari analisis perubahan sosiokultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro akibat hegemoni. Pengaruh hegemoni menyebabkan akulturasi dalam berbagai aspek sosial, budaya, politik, dan ekonomi dalam masyarakat pendukung Sandur. Perubahan tatanan sosiokultural masyarakat pendukungnya tersebut yang dimungkinkan mempengaruhi perubahan nilai, fungsi, dan bentuk pertunjukan Sandur sebagaimana yang tercermin dalam praktik dan penampilannya dari waktu-kewaktu.

Tujuan akhir dalam penelitian ini, ditarik pada penemuan transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aktualisasi pendidikan kultural. Hal ini mencakup pengkajian terhadap kontribusi pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam

pengembangan taksonomi pendidikan transenden yang mencakup pembentukan karakter mutmainah, holistik, dan inklusif pada peserta didik, serta penelitian terkait strategi atau metode yang tepat untuk mengintegrasikan pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam konteks pendidikan formal dan non-formal. Secara keseluruhan penemuan yang dihasilkan dalam penelitian ini, memberikan kajian nilai kesejarahan perubahan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang dapat mempengaruhi perubahan pertunjukan Sandur Bojonegoro dari waktu-kewaktu. Kajian-kajian yang dihasilkan dapat mendukung pengembangan dan pelestarian petunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aset budaya dan pendidikan kultural di masyarakat.

## **1.6 Manfaat Penelitian**

### **1.6.1 Manfaat Teoritis**

Penelitian ini memiliki manfaat teoritis yang signifikan dalam pengembangan pemahaman di bidang studi seni dan budaya. Melalui analisis konstruksi estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro, dapat memberikan pemahaman terkait pembentukan pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam merepresentasikan sosiokultural masyarakat pendukungnya. Pemahaman tersebut dapat memperkaya pengetahuan terkait seni tradisional dan dinamika budaya lokal. Penelitian ini, juga dapat memberikan pemahaman mendalam terkait proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro akibat hegemoni dan akulturasi sistem religi yang

diterima oleh masyarakat pendukungnya. Penemuan terkait perubahan nilai, fungsi, dan bentuk Sandur yang dipengaruhi oleh transformasi sosiokultural, dapat memberikan wawasan baru mengenai dinamika perubahan kesenian tradisional dalam konteks perubahan sosial dan budaya. Terakhir, penelitian ini akan berkontribusi pada pengembangan teori pendidikan kultural dengan mengeksplorasi bagaimana pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat diaktualisasikan sebagai pendidikan kultural yang kontekstual dan relevan dengan budaya lokal. Dengan demikian, penelitian ini akan menghasilkan pengetahuan baru yang berharga tentang pertunjukan Sandur Bojonegoro dan perubahan sosial-budaya yang terjadi di sekitarnya, serta memberikan sumbangan penting dalam pengembangan pemahaman kita tentang seni, budaya, dan pendidikan kultural.

### **1.6.2 Manfaat Praktis**

Penelitian ini juga memiliki manfaat praktis yang dapat berkontribusi pada berbagai aspek kehidupan masyarakat dan praktisi terkait pertunjukan Sandur Bojonegoro, antara lain:

- 1.6.2.1.** Memberikan masukan penting dalam upaya pelestarian dan pengembangan pertunjukan Sandur Bojonegoro. Melalui pemahaman terkait konstruksi kesenian tersebut, langkah-langkah pelestarian dapat dirancang dan dilaksanakan secara lebih efektif. Selain itu, penelitian ini juga dapat memberikan wawasan tentang

bagaimana kesenian tradisional dapat diadaptasi dan dikembangkan sesuai dengan perkembangan zaman.

**1.6.2.2.** Melalui pemahaman tentang transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai pendidikan kultural, penelitian ini dapat memberikan kontribusi dalam pengembangan pendidikan dan kurikulum. Pendekatan dan metode pembelajaran yang relevan dengan pertunjukan Sandur dapat diintegrasikan dalam kurikulum pendidikan, baik di tingkat sekolah maupun di luar sekolah. Hal ini akan membantu meningkatkan pemahaman dan apresiasi terhadap budaya lokal serta memperkuat identitas budaya dalam pendidikan.

**1.6.2.3.** Penelitian ini juga dapat memberikan manfaat praktis dalam pengembangan pariwisata dan budaya di Bojonegoro. Dengan memahami konstruksi estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro, pengelola pariwisata dapat merancang program dan acara yang mengangkat nilai-nilai budaya lokal tersebut. Hal ini dapat meningkatkan daya tarik pariwisata, menciptakan peluang ekonomi bagi masyarakat, dan secara keseluruhan memberikan kontribusi positif dalam pengembangan pariwisata budaya di wilayah tersebut.

**1.6.2.4.** Penelitian ini dapat memberikan dampak positif dalam pemberdayaan masyarakat lokal yang terlibat dalam pertunjukan

Sandur Bojonegoro. Melalui pemahaman yang lebih mendalam tentang transformasi sosiokultural dan nilai-nilai yang terkandung dalam kesenian ini, masyarakat dapat memperkuat kebanggaan dan identitas budaya yang dimiliki. Dengan demikian, penelitian ini dapat menjadi dasar untuk mengembangkan program pemberdayaan masyarakat yang berfokus pada pengembangan kesenian tradisional dan keterlibatan aktif masyarakat dalam praktik kesenian. Serta menunjang keterlaksanaannya PP no 57 tahun 2021 pasal 27 tentang otonomi pengelolaan sekolah.

Dengan manfaat praktis yang dihasilkan, penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi yang berkelanjutan dalam pelestarian, pengembangan, dan pemberdayaan pertunjukan Sandur Bojonegoro, serta memperkuat hubungan antara budaya, pendidikan, pariwisata, dan masyarakat lokal.

## **BAB II KAJIAN TEORI**

### **2.1. Tinjauan Pustaka**

Penelitian yang dikehendaki adalah menganalisis terkait konstruksi estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai representasi sosiokultural masyarakat pendukungnya. Penelitian juga tidak lepas dari analisis proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro akibat hegemoni dan akulturasi sistem religi yang diterima oleh masyarakat pendukungnya. Pengaruh hegemoni dan akulturasi sistem religi membentuk perubahan dalam aspek-aspek sosial, budaya, politik, dan ekonomi dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Perubahan tatanan sosiokultural masyarakat pendukungnya tersebut yang dimungkinkan mempengaruhi perubahan nilai, fungsi, dan bentuk pertunjukan Sandur sebagaimana yang tercermin dalam praktik dan penampilannya dari waktu-kewaktu.

Transformasi tersebut mengkonsepsikan nilai, bentuk dan fungsi pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat ditempatkan sebagai media pendidikan kultural sebagai upaya pengembangan taksonomi pendidikan transenden yang mencakup pembentukan karakter mutmainah, holistik, dan inklusif. Meninjau rumusan dan tujuan penelitian tersebut, membutuhkan penelusuran terhadap hasil penelitian terdahulu yang relevan terkait; (1) pertunjukan Sandur dan masyarakat pendukungnya; (2) konsep transformasi pertunjukan tradisional-pendidikan kultural; (3) proses geopolitik dan budaya, serta konsep akulturasi;

dan (4) hegemoni dan religi. Berikut penelitian terdahulu sebagai tinjauan penyusunan rancangan, struktur dan telaah penelitian agar mendapatkan hasil yang relevan:

## **2.2. Penelitian Terdahulu dan Relevan**

Pertunjukan Sandur kerap dijadikan sebagai objek penelitian dengan berbagai macam bentuk peninjauan terkait sejarah, eksistensi, fungsi dan karakter bentuk pertunjukan Sandur; teater, tari dan sastra lisan dalam tembang, serta berbagai penelitian terkait muatan nilai dan makna dalam pertunjukan Sandur; sosiokultural, spiritual, pendidikan, antropologi, etnografi dan lain sebagainya. Penelitian terdahulu yang relevan digunakan dalam penelitian ini untuk membantu dalam memahami konteks penelitian yang dilakukan, terkait dengan mengetahui temuan-temuan yang telah ada, dan pendekatan yang digunakan sehingga dapat membantu peneliti untuk memahami landasan teoritis dan konteks penemuan penelitian yang lebih mendalam dan luas. Lebih jauhnya penelitian terdahulu dapat digunakan untuk memvalidasi keabsahan dan perbedaan hasil temuan penelitian dengan hasil penelitian lainnya, sehingga memperkuat kepercayaan terhadap temuan penelitian dan memberikan kontribusi yang lebih berarti terhadap pemahaman dalam bidang yang sama.

### **2.2.1. Wibisono, Catur., Susilowati, Trisno & As'ad, Ali (2009)**

Penelitian berjudul "*Membaca Sandur Bojonegoro dan Sandur Tuban*" terbit pada Jurnal Resital, 10(2), 112-122. Jurnal tersebut

menelaah terkait bentuk dan perbedaan pertunjukan Sandur Bojonegoro dan Tuban yang dapat dianalisis melalui unsur-unsur pembentukannya, yaitu tema cerita, struktur adegan, karakter tokoh, pemain dan pola permainan serta tata pentas. Melalui penelitian tersebut dapat ditelaah perbandingan terkait muasal pertunjukan Sandur yang tidak dapat dikonsepsikan secara pasti, sehingga muasal istilah Sandur melahirkan banyak interpretasi di kalangan masyarakat pendukung Sandur. Lebih lanjut penelitian tersebut memiliki keterkaitan dengan penelitian yang dilakukan ini yaitu latar belakang nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur yang tidak lepas dari kondisi sosio-kultural masyarakatnya.

#### **2.2.2. Moses, Ferdinandus (2018)**

Penelitian berjudul “*Strategi Komunitas: Sandur di Bojonegoro, Jawa Timur*”, terbit pada Jurnal Ceudah 8(1), 23-32. Penelitian tersebut mendeskripsikan strategi Sandur pada tahun 1965 berada pada titik kepunahan karena ketakutan dan trauma akibat situasi sosial politik di Indonesia. Meskipun sempat timbul tenggelam setelah situasi sosial politik mereda, eksistensi Sandur mampu bertahan sampai sekarang. Penelitian tersebut fokus menelaah strategi komunitas penggiat Sandur Sayap Jendela di Bojonegoro dalam menghidupan kembali citra Sandur dari anggapan kesenian yang pernah dikendarai lembaga seni milik PKI pada zamannya. Melalui penelitian tersebut dapat ditelaah strategi revitalisasi yang melibatkan pegiat Sandur dan masyarakat umum

dalam upaya penyadaran tradisi dan pengembangan intelektualitas (muatan moral, karakter, dan jati diri Indonesia). Strategi tersebut menginterpretasikan transformasi Sandur dapat terjadi karena menyesuaikan dengan semangat zamannya.

### **2.2.3. Hidajad, Arif (1998) – (2011)**

Penelitian berjudul *Eksistensi Kesenian Rakyat Sandur Bojonegoro*. Penelitian tersebut fokus pada persoalan eksistensi pertunjukan Sandur Bojonegoro dibangun berdasarkan tata nilai yang berlaku di masyarakat pendukungnya. Penelitian menghasilkan temuan bahwa Sandur Bojonegoro dibangun dari pola kehidupan masyarakat agraris dan bertemunya dua arus yang berbeda yaitu tradisi santri dan abangan mempengaruhi bentuk pertunjukan (mengandung unsur kejawen dan islam). Melalui penelitian yang pernah dilakukan tersebut dapat diambil suatu peninjauan bahwa bentuk Sandur Bojonegoro merupakan simbol representasi dari sistem sosio-kultural yang berlaku di kalangan masyarakat Bojonegoro, khususnya Ds Ledok Kulon. Penelitian tersebut juga memberikan peninjauan terkait bagaimana suatu perubahan tata nilai sosio-kultural akibat akulturasi dua arus tradisi Santri dan Abangan (kultur jawa dan islam).

Penelitian berjudul “*Kesenian Teater Rakyat Sandur: Sebuah Tinjauan Sosiologi Teater*”. Penelitian tersebut mendeskripsikan kehadiran Sandur sebagai representasi dari sikap multikultural

masyarakat Jawa bagaimana prinsip hidup orang Jawa. Hal tersebut tercermin dalam nilai, fungsi dan bentuk Sandur Bojonegoro yang dipengaruhi oleh berbagai persilangan budaya (akulturasi) terutama pada kultur keagamaan antara Hindu-Budha, masyarakat animisme dan Islam. Muatan nilai multikultural teater tradisi Sandur banyak disajikan dalam mata pelajaran seni budaya dan muatan lokal (ekstrakurikuler teater) di lembaga pendidikan masyarakat Bojonegoro. Penelitian tersebut sekiranya dapat dijadikan tinjauan terkait bagaimana konsepsi transformasi bentuk dan nilai teater tradisi Sandur menjadi media pendidikan kultural bagi masyarakat Bojonegoro.

**2.2.4. Hidajad, Arif., Zulaeha, Ida., Sahid, Nur & Cahyono, Agus (2022)**

Penelitian berjudul "*The Civilization of Sandur Watch's Transcendence in the Age of Globalization*", terbit pada jurnal *Harmonia*, 22(1), 174-186. Penelitian tersebut menemukan fungsi dan makna tontonan Sandur pada wilayah pemberadaban (pendidikan) transendensi sebagai upaya untuk membuka ruang konversi eksistensi masyarakat yang adiluhung (*Beyoud*), ketahanan menghadapi budaya negatif globalisasi. Konsepsi pemberadaban transenden tersebut ditemukan dalam berbagai simbol penyajian Sandur, seperti tembang, pengadeganan dan tata pentas yang mengarah pada normativitas spiritual dan kearifan kultural masyarakat Jawa dan Islam, ajaran tarekat sikap holistik, inklusif, relasi vertikal dan horizontal. Melalui penelitian

tersebut dapat ditinjau konsepsi terkait nilai spiritual dan kultural pertunjukan Sandur, bagaimana tatanan nilai normativitas masyarakat memproduksi simbol dalam bentuk kesenian yang maknanya menjadi kesadaran, pengajaran dan pendidikan bagi keberlangsungan hidup masyarakat tersebut.

**2.2.5. Parmadi, Bambang., Kumbara, Ngurah., Wirawan, Bagus & Sugiarta, I Gede (2018).**

Penelitian berjudul “*Globalisasi dan Hegemoni Terhadap Transformasi Musik Dol di Bengkulu*”, terbit pada Jurnal Mudra, 33(1), 67-75. Penelitian tersebut mendeskripsikan bahwa transformasi musik Dol dipengaruhi oleh globalisasi dan hegemoni relasi kuasa. Pengaruh globalisasi dan hegemoni merealisasikan perkembangan pariwisata, dinamika sosial dan pencitraan serta inovasi pada pendidikan, sehingga mampu mengubah musik yang bersifat sakral menjadi musik yang sekuler atau profan. Penelitian tersebut memiliki kesamaan terkait tujuan dalam analisis transformasi kesenian tradisi, yaitu menemukan sebab dan akibat dari transformasi yang terjadi, sehingga bentuk transformasinya dapat ditempatkan sebagai media pendidikan. Perbedaannya terletak pada objek kesenian tradisi yang diteliti, karena itu penelitian tersebut dapat dijadikan sebagai tinjauan dalam penerapan konsep transformasi terhadap seni tradisi yang bersifat sakral atau ritual menuju fungsi seni sebagai media pendidikan kultural.

#### **2.2.6. Dewi, Vivi (2020)**

Penelitian berjudul “*Transformation of Rinding Gumbeng Traditional Art*” terbit pada *Proceedings of the International Joint Conference on Arts and Humanities*. Penelitian tersebut mendeskripsikan bahwa kesenian Rinding Gumbeng Yogyakarta pada awalnya berfungsi sebagai ritual, seiring perkembangan zaman fungsinya berubah menjadi hiburan, objek wisata dan media pendidikan sosial. Transformasi tersebut disebabkan oleh perubahan kultural dan gaya hidup modernisasi, yang menyadarkan masyarakat pendukungnya memiliki berbagai ide-ide baru dalam mengembangkan daerah dengan tujuan untuk menyesuaikan dengan perkembangan zamannya. Penelitian tersebut dapat dijadikan sebagai peninjauan terkait transformasi fungsi pertunjukan Sandur yang mengarah pada konsep yang serupa; sebagai hiburan, komunikasi, pariwisata dan pendidikan.

#### **2.2.7. Dubois, Thomas (2005)**

Penelitian berjudul “*Hegemony, Imperialism, and the Construction of Religion in East and Southeast Asia*”, terbit pada jurnal *History and Theory*, 44(2005), 113-131. Penelitian tersebut mendeskripsikan terkait konsep Orientalisme Edward Said yang menggambarkan gelombang pasang imperialisme abad ke-19 sebagai momen yang menentukan dalam pembentukan hegemoni diskursif global, di mana sikap dan konsep Eropa memperoleh validitas universal. Sebelum kuasa imperialisme Eropa, negara-negara Asia

menggunakan agama sebagai pengaturan etika sosial dan hukum, para ilmuwan dan misionaris menegakkan teologi sebagai dasar konstitusi. Imperialisme yang mendiami suatu negara membentuk institusi dan konstitusi berlandaskan pada modernis, yang berdampak pada penyebaran paham sekularisme, pemisahan antara negara dan agama baik pada institusinya maupun konstitusi. Penelitian tersebut dapat dijadikan peninjauan terkait bagaimana hegemoni yang dilakukan imperialisme telah merubah tatanan nilai-nilai baru dalam sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro.

#### **2.2.8. Hutagalung, Daniel (2004)**

Penelitian berjudul “*Hegemoni, Kekuasaan dan Ideologi*” terbit pada jurnal Diponegoro 74: Jurnal Pemikiran Sosial, Politik dan Hak Asasi Manusia 12(2004), 1-17. Penelitian tersebut menjelaskan bahwa gagasan hegemoni mengalami berbagai penafsiran dari tradisi Marxisme (Gramsci) sampai tradisi Pasca-Marxisme (Laclau and Mouffe). Tradisi Marxisme menganggap agen praktik hegemoni adalah kelas buruh, sementara dalam tradisi Pasca-Marxisme keagenan lebih melihat pada pluralitas dari yang-sosial. Namun, keduanya memiliki kesamaan, yakni melihat hegemoni bekerja dalam dua arah, baik dari rezim yang berkuasa, maupun kelompok yang berposisi dengannya. Lain pihak kelas yang dikuasai melakukan perlawanan terhadap otoritas kekuasaan, dengan menjalankan praktik *counter-hegemony* terhadap

kekuasaan, sekaligus menjadi kekuatan hegemonik di tingkat kelompok-kelompok yang dikuasai. Penelitian tersebut memberikan peninjauan terkait hegemoni Post-Marxis, bagaimana kekuasaan menjalankan dominasinya melalui konsensus ideologi dan sistem politik, sehingga mempengaruhi sosio-kultural masyarakat (kelas yang dikuasai).

#### **2.2.9. Sumbulah, Umi (2012)**

Penelitian berjudul *Islam Jawa dan Akulturasi Budaya: Karakteristik, Variasi dan Ketaatan Ekspresi* terbit pada Jurnal El-Harakah, 14(1), 51-68. Penelitian tersebut mendeskripsikan bahwa pola akulturasi Islam dan budaya Jawa, di samping bisa dilihat pada ekspresi masyarakat Jawa, juga didukung dengan kekuasaan politik kerajaan Islam Jawa, terutama Mataram yang berhasil mempertemukan Islam Jawa dengan kosmologi Hinduisme dan Budhisme. Kendati ada fluktuasi relasi Islam dengan budaya Jawa terutama era abad ke 19-an, namun Islam Jawa mampu mengekspresikan keberagaman masyarakat muslim, sehingga "sinkretisme" dan toleransi agama-agama menjadi satu watak budaya yang khas bagi Islam Jawa. Melalui penelitian tersebut dapat ditinjau konsepsi akulturasi agama, terutama Islam di Jawa yang membentuk karakter, variasi dan ekspresi keberagaman yang unik sebagai perwujudan "sinkretisme".

#### **2.2.10. Angoro, Kusnanto (2017)**

Penelitian berjudul “*Perubahan Geopolitik dan Ketahanan Nasional: Sebuah Penjelajahan Teoretikal*” terbit pada Jurnal Kajian Lemhannas RI, 29(2017), 5-17. Penelitian tersebut menjelaskan bahwa Indonesia tak pernah lepas dari intervensi perubahan-perubahan global, seperti masuknya Hindu/Budha, Islam, dan budaya modern; merubah kebiasaan, dan tradisi yang kemudian melekat menjadi bagian dari budaya bernegara dan bermasyarakat. Pasca-kolonialisme arus-arus besar ideologi dunia, agama-agama, dan teknologi produksi maupun gaya hidup modern berdampingan dengan arus-arus tradisional. Melalui penelitian tersebut dapat ditinjau konsepsi bagaimana geopolitik dan budaya global mempengaruhi perubahan identitas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dengan cara konsensus hegemoni.

Penelitian tersebut diatas memberikan kontribusi data dan cara pandang yang berbeda tentang pertunjukan Sandur, tentang bentuk perkembangan dan melalui disiplin ilmu masing – masing. Namun secara keseluruhan belum menyentuh secara detail tentang sebab akibat yang lebih luas dan mendalam dari lingkungan geo politik dan budaya secara mendalam. Geo politik adalah situasi yang mempengaruhi dari peristiwa politik dan perluasan pengaruh. Pilar politik yang terdiri dari sosial, budaya, pendidikan, dan ekonomi sebagai bagian dari hegemoni global. Selain itu penelitian kali ini akan juga lebih mendalami pengaruh geo politik dalam

hal ini politik sendiri terhadap sempit dan luasnya pengaruh wilayah budaya sebagai bagian dari hegemoni global.

### **2.3. Kerangka Teoretis**

Penelitian ilmiah tidak dapat dilepaskan dari landasan teori yang digunakan, sebagai subjek fundamental berpikir yang mengatur batasan dan pengarah objek yang diteliti. Secara umum kerangka teori berfungsi sebagai seperangkat proposisi yang terintegrasi mengikuti aturan tertentu untuk dapat dihubungkan secara logis dengan data-data objek yang diamati sehingga dapat meramalkan dan menjelaskan fenomena-fenomena yang diteliti (Moleong, 2002). Untuk mengintegrasikan objek penelitian berdasarkan rumusan dan tujuan penelitian dibutuhkan perangkat teori sebagai jaminan kelogisan dalam menganalisis dan menjelaskan permasalahan terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan. Seperangkat teori yang digunakan dalam memenuhi kelogisan penelitian yang dilakukan merujuk pada teori estetika struktur dan tekstur, sosiologi seni-teater, semiotika teater; geo-politik, hegemoni, akulturasi, dan taksonomi pendidikan.

#### **2.3.1. Estetika Struktur dan Tekstur Dramatik**

Analisis estetika struktur dan tekstur pertunjukan tradisi Sandur Bojonegoro tidak lepas dari pengkajian dramaturgi sebagai hubungan timbal balik antara nilai dan fungsi pertunjukan Sandur dengan kondisi historis, sosial, politik, religi dan ekonomi, serta berbagai perubahan bentuk yang direpresentasikan diatas pentas. Dramaturgi dimaksud

sebagai hukum-hukum dan konvensi dari konstruksi drama (Harymawan, 1988: 1). Lebih lanjut Luckhurst (2006: 10-11) mengungkapkan bahwa dramaturgi berkaitan dengan penataan plot, konstruksi narasi, karakter, kerangka waktu dan aksi panggung. Konstruksi dramaturgi tersebut tidak dapat dilepaskan dari kondisi sosiokultural suatu kolektif atau individu seniman atau pencipta drama itu sendiri. Sebagaimana menurut Sahid (2017: 34) bahwa drama diciptakan oleh dramawan untuk dinikmati, dipahami dan dimanfaatkan oleh masyarakat. Keberadaan dramawan tidak lepas dari anggota masyarakat yang terikat dengan status sosialnya, maka drama adalah lembaga sosial yang menggunakan bahasa yang merupakan ciptaan sosial sebagai media komunikasi.

Kondisi sosiokultural yang direpresentasikan dalam konstruksi drama menurut Fortier dalam Sahid (1917, 18) adalah bagian dari fenomena budaya. Berarti drama sebagai fenomena budaya berkaitan langsung dengan interaksi penciptanya dengan aspek sosial, ekonomi, politik, pengetahuan, spiritual, pengetahuan dan religiusitas dalam kehidupan bermasyarakat. Berangkat dari konsep dramaturgi tersebut maka analisis estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro perlu disandarkan pada konsep struktur dan tekstur drama menurut Kernodle. Struktur merupakan bentuk dari drama yang berkaitan dengan ruang dan waktu (alur), sedangkan tekstur merupakan wujud sebuah

pertunjukan drama yang langsung dirasakan oleh penonton melalui indra dan suasana yang dirasakan langsung melalui pengalaman visual dan auditori secara keseluruhan. Lebih rinci struktur dan tekstur drama terdiri dari enam unsur yang menentukan nilai dramatis yaitu plot, karakter, tema, dialog, musik dan tontonan. Tiga unsur pertama menyangkut struktur bermain, dan tiga terakhir adalah tekstur (Kernodde, 1978: 265-267).

### **2.3.1.1. Struktur Dramatik**

Struktur secara terperinci dalam pertunjukan drama terdiri dari plot, karakter dan tema. Plot atau alur adalah rangkaian peristiwa yang direncanakan dan dijalani dengan cermat yang menggerakkan jalan cerita melalui kesulitan (penggawatan atau komplikasi), mencapai klimaks, dan selesai. Hubungan temporal (waktu) dan kausal (sebab akibat) dapat membentuk pautan karena naskah bersumber dari intensitas alur (Kernodde, 1967: 345). Plot dapat dimaksud sebagai *action*, yang menurut Kenodde (1978: 268-269) terdiri dari; (1) *exposition*, sebagai gambaran peristiwa dramatik; (2) *conflict*, merupakan ketegangan atau peristiwa konflik dalam drama; (3) *complication*, sebagai rangkaian kejadian yang saling berhubungan; (4) *climax*, merupakan bagian dari puncak konflik; (5) *anticipation*, sebagai alur jalan keluar penyelesaian

atau resolusi dari peristiwa dramatic; (5) *confrontation*, dimaksud sebagai alur kejadian yang dapat memberikan kejutan (*suspence*); (6) *conclusion*, merupakan metode dalam penyelesaian peristiwa untuk penutupan. Artinya secara sederhana plot adalah kompleksitas alur penceritaan yang memiliki urutan peristiwa saling melengkapi dalam hubungan sebab dan akibat (kausalitas).

Plot dalam struktur dramatik tidak berdiri sendiri tetapi berhubungan dengan karakter, terkait bagaimana kekuatan alur penceritaan terbentuk oleh karakter-karakter lakon. Karakter menunjukkan bagaimana peristiwa terjadi dalam naskah (Kernodde, 1967: 349). Karakter berkaitan langsung dengan sikap ketertarikan, emosi, keinginan dan prinsip moral yang dimiliki tokoh cerita (Sahrul, 2015: 39). Kernodde menyatakan bahwa karakter tidak hanya dapat diidentifikasi melalui umur, bentuk fisik, penampilan, kostum, dan tempo atau irama permainan, tetapi juga emosi dalaman tokoh. Misalnya, untuk menentukan apakah karakter itu peragu, humoris, periang, pemurung, bijak, atau main-main (Dewojati, 2010: 170). Artinya karakter merupakan “pelaku cerita” yang memiliki “perwatakan”, dalam kontruksi plot konflik misalnya, tidak

lepas dari ketegangan interaksi antara karakter lakon berwatak antagonis dan protagonis.

Kesatuan plot dan karakter dalam struktur dramatik membentuk suatu tema dramatik yang membawa dan menyimpan makna; pesan dan amanat. Tema merupakan inti persoalan yang dijabarkan melalui alur, penokohan, latar, suasana dan gaya (Eneste, 1991:65). Tema dapat dilihat dalam drama melalui dialog atau plot (Kernodde, 1967:354-355). Tema menjadi komponen penting dramatik karena merupakan gagasan utama yang mencakup semua masalah yang dibahas dalam cerita. Menurut Kernodde karakter dapat dipengaruhi secara tidak langsung oleh tema, serta setting dan kekayaan tekstur nonverbal yang dapat dilihat di panggung (Dewojati, 2010:173). Hubungan antara plot, karakter dan tema merupakan suatu kesatuan utuh dalam struktur dramatik. Secara keseluruhan struktur dramatik merupakan suatu konstruksi peristiwa yang terdiri dari bagian-bagian yang memuat unsur plot, karakter dan memiliki tema dalam kesinambungan penceritaan dari awal hingga akhir (Septaria, 2006: 25).

### 2.3.1.2. Tekstur Dramatik

Tekstur dramatik adalah segala sesuatu yang dapat didengar telinga, dilihat mata, dan dirasakan sebagai *mood* oleh penonton (Kernodle, 1967:345). Tekstur dibangun berdasarkan dialog, suasana dan spektakel (Kernodle, 1978: 267). Dialog memiliki lingkup yang luas karena berkaitan dengan masalah gaya bahasa. Bahasa memiliki banyak arti, termasuk pemaknaan denotasi dan konotasi. Dialog bermakna konotasi kerap digunakan dalam persuasi makna karena berkaitan dengan emosi tokoh, sehingga maknanya memiliki arti dan fungsi yang lebih mendalam dibanding makna aslinya. Dalam teater, parafrase juga digunakan untuk menterjemahkan dialog ke dalam bahasa sendiri (kesesuaian hubungan aktor dan lakon), karena itu aktor harus memiliki kemampuan untuk memahami karakteristik bahasa yang berkaitan dengan gaya bahasa, intonasi dan dialek dalam memerankan karakter lakon tertentu. Selain itu, dialog menjadi wadah bagi pengarang dalam menyampaikan informasi, makna dan ide-gagasan yang dipikirkannya melalui karakter tokoh yang dibuatnya (Dewojati, 2010: 176).

Ketepatan penggunaan bahasa, intonasi dan dialek dalam sebuah dialog pemeranan tokoh sangat berkaitan dengan

kontruksi *mood* atau pembentukan suasana. Sebagaimana menurut Kernodle (1978: 268) bahwa banyak unsur pembentukan mood yang ada dalam drama karena *mood* muncul apabila berkesinambungan dengan elemen lain, seperti spectacle, dialog, dan irama. Pada dasarnya mood dibangun berdasarkan musikalitas dramatik sehingga mood dan ritme dapat ditemukan. Musikalitas tersebut yang dirasakan langsung oleh penonton ketika melihat pemain bergerak, berdialog dan juga pergantian pencahayaan (Kernodle, 1967: 357). Artinya aktor di atas pentas memainkan musik, tempo, dan irama dialog untuk menciptakan suasana sesuai arahan sutradara.

Terbentuknya mood juga berkaitan erat dengan kontruksi spektakel sebagai segala sesuatu yang menarik untuk dinikmati terutama dengan melihatnya (Kernodle, 1967: 356). Konstruksi spektakel terdiri dari pembabakan, tata kostum, tata rias, tata lampu, dan perlengkapan lainnya (Soemanto, 2001: 23-24). Spectacle ditampilkan Brecht lewat simbolisasi minimal dan kepraktisan setting atau propertinya karena menyadarkan penonton tentang kenyataan teater, yang harus dinikmati sebagai tontonan, memotivasi penonton untuk mencari solusi untuk masalah yang sedang mereka hadapi (Sihombing, 1980: 266). Sejalan dengan Kernodle (1978: 269) yang

mengilustrasikan bahwa betapa pentingnya menghadirkan *Machbeth* dan *Lady Machbeth* dalam jubah yang indah, duduk di atas tahta yang indah dengan terompet dan panji-panji, menandai kemenangan mereka.

### **2.3.2. Sosiologi Teater**

Sosiologi teater merupakan bagian dari disiplin sosiologi seni dan sastra, karena itu konsep-konsep yang dikembangkan dalam sosiologi teater berangkat dari perspektif pendekatan seni dan sastra melalui teori-teori sosial. Sarana kinerja sosiologi teater dalam sebuah penelitian teater masih terbilang kurang jelas, sehingga peninjauan sosiologi dalam teater belum memiliki fokus spesifikasi, hanya mengurai terapan-terapan teori sosiologi dalam meninjau karya teater. Ketidakjelasan konsep sosiologi teater menuntut penelitian ini untuk mengkonsepsikan kembali integrasi antara sosiologi dan teater yang dapat diterapkan sebagai konsep tinjauan transformasi Sandur. Konsep sosiologi seni berpandangan bahwa teater memiliki integrasi dengan kondisi sosial historis tempat teater diproduksi terikat dengan penciptanya baik seniman maupun kolektif masyarakat. Penelitian ini berangkat dari permasalahan terkait teater tradisional Sandur yang bersifat kerakyatan, artinya bahwa Sandur memiliki integrasi dengan masyarakat pendukungnya sebagai agen produksi.

Penciptaan Sandur bukan merupakan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif dalam penciptaan Sandur tentunya menjadi bagian integral dari struktur dan sistem sosial masyarakat pendukungnya. Pengkajian terkait sistem sosial dalam analisis pertunjukan Sandur mengacu pada pandangan Nur Sahid yang merumuskan konsep sosiologi seni Janet Wolf yang dipadukan dengan strukturalisme genetik dari Lucien Goldmann. Menurut Fortier dalam Sahid (2010) teori materialisme Marx menjadi dasar sosiologi seni terkait bagaimana memahami bahasa, sastra, dan seni berhubungan dengan masyarakat, sejarah, dan dunia material adalah tugas utama dalam teori materialisme. Sejalan dengan Wolf (1981: 60) yang menyatakan bahwa karakter ideologis karya seni dan produk kultural, termasuk drama, ditentukan oleh faktor ekonomi dan material lainnya.

Wolf (1981: 61) menekankan bahwa keadaan sosial historis aktual tempat karya seni dibuat harus diperhatikan. Selama proses penciptaan karya, seniman dan produsen kultural menghadapi situasi tertentu. Pendekatan estetika Marxisme (materialisme) memandang bahwa syarat penting dari produksi karya seni adalah ketika karya seni memiliki keterhubungan dengan sistem ekonomi dalam kehidupan masyarakat (Sahid, 2010). Menurut perspektif sosiologi seni Marxisme, karya seni dianggap sebagai superstruktur yang terdiri dari sistem

ekonomi (Junus, 1986: 26). Lebih lanjut teori materialisme marxisme memandang bahwa tradisional kebudayaan sebagai sebuah suprastruktur memiliki ketergantungan dengan basis sosio-ekonomi. Suprastruktur cenderung mengarah kepada reduksionisme yang menempatkan kebudayaan kurang lebih ditentukan oleh ekonomi yang seringkali merupakan refleksi langsung dari kondisi perekonomian (Fortier, 1997: 103).

Lain halnya dengan Louis Althusser dalam Sahid (2010) yang memandang bahwa kebudayaan lebih banyak dipengaruhi oleh sejumlah kekuatan sejarah (sosiokultural) dibanding dengan ekonomi (sosiopolitik). Bagi Althusser seni bukan hanya bersifat ideologis, melainkan memberikan semacam jarak dan wawasan yang dikaburkan oleh ideologis. Seni tidak memberikan pemahaman ilmiah, tetapi mengungkapkan ketegangan dan kompleksitas yang berusaha ditutupi oleh ideologi (Sahid, 2014). Akan tetapi seniman sendiri merupakan agen ideologi, karena ide dan nilai karya seni terbentuk akibat interaksi seniman yang intensif dengan kondisi sosial masyarakatnya. Seniman berkarya dengan material teknis dari produksi artistic; bekerja dengan material yang tersedia dari konvensi estetis (Wolf, 1981: 63). Pembacaan terhadap karya seni sebagai produk kultural tidak dapat dilepaskan dari pikiran seniman dalam mengkonstruksi simbol-simbol estetik yang dilibatkan dalam karya seninya.

Pengkonstruksian seni tidak semata-merta merefleksikan ideologi seniman kedalam karya seni, melainkan telah melalui proses mediasi berdasarkan kondisi sosial yang kompleks. Faktor material dan sosial yang membentuk produksi karya seni, serta norma dan kode estetis yang berlaku, membentuk ideologi seniman (Wolf, 1981: 66). Mediasi dalam penciptaan karya seni tersebut yang kemudian disebut oleh Lucien Goldmann sebagai pandangan dunia yang merupakan kompleksitas gagasan, aspirasi, perasaan dan keterhubungan seniman dengan kelompok sosial tertentu, serta dapat mempertentangkannya dengan kelompok sosial yang lain (Sahid, 2010). Berdasarkan pandangan Nur Sahid dalam pandangannya terkait sosiologi seni Janet Wolf dan strukturalisme genetik Lucien Goldmann yang berakar dari estetika Marxis, penelitian ini tidak menutup kemungkinan akan memakai berbagai pandangan-pandangan tersebut, bahwa produksi pertunjukan Sandur dimungkinkan dipengaruhi oleh kondisi sosialkultural masyarakat pendukungnya. Artinya bahwa ide dan nilai karya seni diproduksi akibat pengaruh struktur dan super struktur yang dimediasikan melalui kode estetis dan konvensi tertentu.

#### **2.3.2.1. Teater, Realitas dan Masyarakat**

Integrasi teater dan masyarakat tidak dapat dilepaskan dari konsep dasarnya yaitu mimesis, sebuah pemaknaan bahwa teater merupakan hasil tiruan dari realitas atau realitas sebagai

sumber ide dalam penciptaan teater. Realitas dimaksud sebagai kenyataan yang terjadi diluar teater, jika realitas tersebut kemudian diabstraksikan dalam simbol estetika termasuk teater maka pandangan terkait karya teater tersebut dapat disebut sebagai penafsiran mimetik terkait teater. Konsep terkait memetik sendiri menuai perdebatan dikalangan mazhab Rasionalisme (Plato) dan Empirisme (Aristoteles), menurut plato realitas merupakan tiruan (mimesis) dari yang asli (dunia ide), sedangkan karya seni merupakan tiruan dari (mimesis memesos) segala sesuatu yang ada. Karya seni merupakan imitasi dari dunia ide yang jauh lebih unggul dari realitas duniawi, karena itu plato menilai bahwa seniman hanya menirukan realitas duniawi, sehingga karya seni berada di urutan ketiga setelah realitas dunia dan yang tertinggi adalah dunia ide (Sutrisno & Verhaak, 1993: 23).

Lain halnya dengan Aristoteles yang menyatakan bahwa karya seni sebagai mimesis merupakan tiruan dari dunia realitas, tiruan menurut aristoteles mengacu pada sesuatu yang universal (perlambangan dunia manusia), karena bentuk/form yang diciptakan tidak lepas dari dunia indrawi dan Aristoteles tidak menlah konsepsi bahwa seni berusaha meniru dunia indrawi (Sutrisno & Verhaak, 1993: 24). Karya seni yang

diciptakan adalah sebuah kenyataan lain dari dunia indrawi dan dapat dicerap melalui indrawi. Terlepas dari perdebatan tersebut konsep mimesis empirisme Aristoteles dianggap lebih ilmiah dibandingkan konsep mimesis rasionalis plato yang bersifat idealis. Konsep mimesis Aristoteles tersebut lebih dapat digunakan dalam mendasari interaksi antara seni dan kondisi sosial masyarakat yang bersifat universal dalam arti seni sebagai perlambangan dari realitas kehidupan manusia (empirisme).

Berdasarkan konsep mimesis empirisme tersebut dapat dinyatakan bahwa teater berangkat dari objek manusia yang memproduksi simbol dalam sebuah bahasa, dialog, acting dan tata pentas. Komponen-komen yang dimiliki teater tersebut lahir dari pengaruh sistem sosio-kultural masyarakatnya. Bahasa dan dialog (dialektologi) yang digunakan dalam teater misalnya merupakan identitas suatu ras, suku dan bangsa yang tidak lepas dari etos kebudayaan suatu masyarakat. Terutama dalam teater tradisi yang memiliki nilai khas dan keunikan dalam segi kebahasaan dan dialek merupakan produk dari sistem kultural yang mengikat suatu daerah. Begitu juga dengan ekspresi, akting dan tata pentas dalam sebuah teater merupakan hasil interpretasi dari peristiwa-peristiwa

kehidupan (realitas sosial) yang diangkat sebagai objek pementasan. Teater diciptakan tidak lepas dari kondisi dan identitas sosial tertentu, yang bertujuan untuk dinikmati, dipahami dan dimanfaatkan oleh masyarakatnya. Peristiwa-peristiwa yang diabstraksikan dalam teater merupakan sebuah refleksi dari dunia realitas yang dibuat sebagai bentuk interaksi dan komunikasi antar masyarakatnya (Sahid, 2017: 34).

#### **2.3.2.2. Teater dan Sosial Budaya**

Teater sebagai karya estetis berusaha merefleksikan gejala sosial yang terjadi di lingkungan masyarakatnya, terutama teater tradisi berkaitan erat dengan emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang terhubung dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran (Bandem & Murgiyanto, 1996: 15). Pendekatan sosiologi dalam karya teater dapat dikonsepsikan bahwa suatu pertunjukan teater tidak dapat dinikmati, dan dipahami selengkap-lengkapanya jika dipisahkan dari lingkungan kebudayaan, dan peradaban yang melahirkannya. Begitu juga dengan gagasan yang dikemukakan seorang penulis lakon/ sutradara sama pentingnya dengan bentuk, teknik penulisan, dan proses visualisasinya di atas pentas. Karena itu setiap karya teater yang dapat bertahan lama pada hakikatnya adalah suatu moral, baik dalam hubungannya dengan

kebudayaan sumbernya maupun hubungannya dengan seorang. Dengan begitu masyarakat dapat mendekati karya drama dari dua arah, yaitu sebagai suatu faktor atau material istimewa, dan sebagai kecenderungan spiritual maupun kultural yang bersifat kolektif. Sehubungan dengan hal tersebut aktivitas kritik drama dan teater seharusnya lebih dari sekedar pengungkapan nilai-nilai artistik yang tanpa pamrih (Grebstein dalam Damono, 1979 : 5-6, Sahid, 2017 : 21-22)

Tine menyatakan bahwa karya seni termasuk teater diciptakan berdasarkan bahan material yaitu ras, saat (momen) dan lingkungan (milieu). Melalui material terkait ras, lingkungan dan momen dalam sebuah karya seni dapat diungkap iklim rohani suatu kebudayaan yang melahirkan suatu karya seni (Syahreza, 2014). Ras dimaksud sebagai sifat kejiwaan yang turun menurun, perasaan, dan bentuk tubuh, seperti teater-teater tradisi yang memiliki nilai khas kedaerahan; ras dan persukuan. Sedangkan Saat (momen) yang dimaksud Taine adalah jiwa suatu zaman, misalnya lakon-lakon penceritakaan teater era 40-an akan berbeda dengan era 60-an, karena kedua zaman memiliki kondisi kehidupan yang berbeda. Adapun lingkungan merupakan tempat yang dibatasi oleh cuaca dan geografi, seperti misalnya penceritaan lakon Sandur yang dulu

cenderung mengangkat tema-tema masyarakat agraris, berubah menceritakan kehidupan masyarakat perkotaan, karena disebabkan kondisi geografis; hilangnya lahan pertanian. Sedangkan pada kondisi cuaca, sebagai negara yang memiliki iklim tropis, Sandur memiliki syair tembang “*Mendung Sepayung*” dimaksud agar tidak turun hujan saat pertunjukan berlangsung.

Berbeda dengan marxisme yang memandang bahwa seni merupakan refleksi masyarakat dan dipengaruhi oleh kondisi sejarah, setiap zaman mengenal pertentangan kelas, dan karya seni dapat menyuarakan suara kelas sosial tertentu, sehingga dapat dijadikan sebagai alat perjuangan kelas (Mohammad, 2011). Sejalan dengan Bertolt Brecht yang menyatakan bahwa seorang seniman atau sastrawan tidak dapat bersikap netral dan harus biasa memperjuangkan kepentingan kaum buruh (Novianto, 2009). Marxisme memandang karya teater sebagai: (1) refleksi sosial; (2) aspirasi pertentangan berdasarkan kelas; (3) lakon dan karakter yang diciptakan merupakan tokoh yang representatif yang mewakili kelas sosial tertentu (Sahid, 2017). Pertentangan kelas proletar dan borjuis harusnya ditempatkan lebih fleksibel, tidak hanya mempersoalkan kaum buruh/

pekerja dan majikan saja tetapi dapat diarahkan pada tingkat sosial ekonomi.

Lebih lanjut Marx percaya bahwa struktur sosial suatu masyarakat; lembaga, moral, agama, dan seni ditentukan oleh kondisi-kondisi kehidupan karena proses produktif itu bersifat dinamis (Lavine, 2003). Struktur-struktur sosial suatu masyarakat tidak akan lepas dari kondisi dan konflik yang dialami, melalui pengalamannya tersebut terjadi perkembangan struktur sosial dan produksi seni merupakan abstraksi dari perkembangan sosial yang dialami. Sebagaimana menurut Plekhanov dalam (Wiyatmi, 2013: ) bahwa perkembangan gaya dalam kesenian dari masyarakat primitif hingga masyarakat modern ditentukan oleh perkembangan kekuatan dan hubungan produksi. Kesenian gaya primitif cenderung meniru alam karena berfungsi sebagai kekuatan magis, seperti ketika akan atau sedang melakukan perburuan. Lain halnya dengan seni gaya modern setelah masyarakat bergeser ke pertanian dan perkebunan, tumbuh kesadaran adanya kekuatan diluar kekuatan manusia, seperti dewa-dewa, roh, dan Tuhan. Kondisi tersebut tidak lagi menempatkan seni yang meniru alam, melainkan mengabstraksinya (Sahid, 2017).

### 2.3.2.3. Teater Perspektif Struktural Genetik

Strukturalisme genetik dapat digunakan sebagai pendekatan teater yang lebih mengarah pada struktur penceritaan lakon seperti struktur teks, konteks sosial, dan pandangan dunia pengarang. Penggunaan pendekatan struktural genetik merupakan salah satu dari metode penelitian sastra yang menekankan hubungan antara karya sastra dengan lingkungan sosialnya. Konsep tersebut dikembangkan Lucien Goldmann memiliki prinsip dasar kesatuan (*unity*) dan keragaman (*complexity*). *Unity* yang dimaksud adalah suatu kesatuan yang ada di dalam karya teater. Maksudnya, karya itu harus menunjukkan hubungan antar unsur (struktur) secara padu. Sedangkan *complexity* adalah pengacuan terhadap beragamnya persoalan yang ditampilkan seorang penulis lakon dalam karyanya. Semakin banyak persoalan yang ditampilkan maka membuat karya lakon menjadi rumit dan kompleks. Landasan konsep Struktural Genetik Goldmann berpegangan pada Unity dan Complexity yang kemudian menjadi ragam analisis terkait fakta kemanusiaan, subjek kolektif dan pandangan dunia (Sahid, 2010).

Fakta kemanusiaan menjadi prinsip dasar structural genetik terkait dengan setiap fakta sosial atau fakta individu

manusia terjadi sebagai keseluruhan usaha dari suatu subjek untuk beradaptasi dengan dunia sekitarnya. Hubungan individu manusia dan sosialnya merupakan suatu proses orientasi menuju keseimbangan; bersifat sementara selama ada perubahan oleh transformasi aktif suatu subjek dari dunia sekitar dalam proses penyesuaian, dan juga oleh perluasan lingkungan dari tindakan tersebut (Goldmann, 1967). Fakta kemanusiaan terdiri atas individu sebagai perilaku manusia baik yang berupa mimpi ataupun tingkah laku dan sosial yang berkaitan dengan peranan sejarah dan dampak hubungan sosial, ekonomi dan politik. Semua fakta kemanusiaan mempunyai struktur tertentu dan arti tertentu karena terarah kepada tujuan yang diinginkan (Faruk, 2010).

Sedangkan subjek kolektif merupakan fakta sosial, fakta kemanusiaan terikat dengan subjek kolektifnya, tergerak pada revolusi sosial, politik, ekonomi, dan karya-karya kultural yang besar, merupakan fakta sosial. Individu dengan dorongan libidonya tidak akan mampu menciptakannya tanpa dorongan subjek transindividual. Subjek transindividual bukanlah kumpulan individu-individu yang berdiri sendiri-sendiri, melainkan merupakan satu kesatuan, satu kolektifitas (Faruk, 2010). Dalam berhadapan dengan teater memerlukan subjek

transindividual atau subjek kolektif sebagai tingkat konsistensi yang lebih tinggi dari pada yang dapat dicapai melalui kesadaran individu. Subjek transindividual (kolektif) yang besar berkaitan dengan kelas sosial sebagaimana dalam konsep estetika marxis bahwa perubahan yang dilakukan kelas sosial adalah perubahan yang sangat mendasar, yang sampai pada perubahan kepada tingkat infra-struktur atau struktur ekonomi masyarakat, tidak sekedar perubahan pada tingkat suprastruktur.

Sementara pandangan dunia dalam karya seni termasuk teater dimaksud sebagai usaha untuk memasukan dan menanamkan hubungan internal dan kebenaran eksternal. Pandangan dunia menurut Goldmann (1981: 112) merupakan rumusan dari gagasan-gagasan, aspirasi-aspirasi, dan perasaan-perasaan yang menghubungkan secara bersama-sama anggota suatu kelompok sosial tertentu dan yang membedakannya (mempertentangkannya) dengan kelompok sosial lain. Sekelompok manusia yang mempunyai latar belakang sama berdasarkan kelas sosial mempunyai pemikiran dan pengalaman sama dalam membangun keseimbangan hubungan dengan lingkungannya, sehingga menjadi kluster kelas sosial dan membedakan kluster tersebut dengan kelas sosial lainnya. Goldmann menyebut pandangan dunia sebagai

bentuk dari kesadaran kolektif kelompok dimana fungsinya seperti semen, menyatukan individu-individu menjadi satu kelompok, memberikan mereka identitas kolektif. Pandangan dunia, terlebih lagi, bukan sekedar ekspresi dari kelompok sosial melainkan juga kelas sosial. Pandangan dunia menjadi sebuah hasil dari proses subjek kolektif dalam menghadapi kondisi sosial dan ekonomi tertentu.

### **2.3.3. Geopolitik**

Geopolitik dalam penelitian ini digunakan sebagai tinjauan teori untuk melacak factor-faktor penyebab perubahan, karakter perubahan, dan penetrasinya terhadap suatu bangsa. Khususnya sejak awal abad 21, dimana modernisasi memainkan peranan yang sangat penting dalam perubahan masyarakat, tidak saja memperpendek jarak geografis tetapi juga menciptakan ruang tanpa batas (*unboundary space*). Geopolitik sendiri dapat didefinisikan sebagai cara pandang politik internasional sebagai satu kesatuan global secara utuh (Toal et al., 1998). Geopolitik dalam teori ruang Ratzel menyebutkan bahwa bangsa yang berbudaya tinggi membutuhkan sumber daya manusia yang tinggi dan mendesak atau mempengaruhi wilayah bangsa yang primitive (Bassin, 1987). Dinamika berbudaya dimaksud sebagai persaingan ekonomi, perdagangan, perindustrian yang selalu menciptakan kebutuhan akan ruang. Sehingga ekspansi atau aneksasi atas ruang adalah hal yang

niscaya sebagai perkembangan alamiah dari dinamika sebuah organisme (Stougiannos, 2019).

Istilah geopolitik dapat digunakan dalam berbagai kompleksitas bidang wawasan dan keilmuan termasuk dalam bidang kebudayaan dan seni, sejauh masih berhubungan dengan integrasi politik dan geografi, serta konstruksi strategis suatu bangsa terkait konstruksi geografi (geostrategis). Geopolitik tidak bersifat homogen walaupun kerap digunakan sebagai pembacaan terkait determinasi geografi dalam perubahan identitas, proses, dan budaya strategis suatu bangsa (Anggoro et al., 2017). Identitas suatu bangsa ditetapkan melalui kultur masyarakatnya yang mengandung unsur primordialisme kedaerahan atau kesukuan, namun dalam lingkup modernisasi kekuatan hanya akan muncul jika primordialisme tersebut dileburkan menjadi suatu persatuan antar daerah, suku dan bangsa dalam batas sebuah negara. Karena itu, identitas suatu bangsa atau negara memiliki sentimental yang kuat terhadap kuasa teritorial atau batas (border) (Houtum, 2005). Ketahanan identitas suatu negara sangat ditentukan oleh faktor sosio-kultural dan pengalaman sejarah (geografi), akan tetapi faktor-faktor tersebut tidak lepas dari pengaruh modernisasi yang mendominasi (imperialisme), sehingga terjadi berbagai perubahan identitas sosial, ekonomi, politik dan kebudayaan.

### 2.3.3.1. Geopolitik Imperialisme

Penelitian ini mengacu pada geopolitik era imperialisme (pasca perang dingin), sebuah landasan baru yaitu geopolitik sebagai sebuah diskursus dan geopolitik sebagai sebuah hal yang praktis. Geopolitik sebagai diskursus dimaksud sebagai sebuah instrumen pembentuk pola pikir para elite politik dan negarawan, sedangkan geopolitik praktis dinilai sebagai dasar aplikasi kebijakan luar negeri sebuah negara. Konsep geopolitik imperialisme ditandai dengan berakhirnya Perang Dunia II, sehingga menjadi sebuah momentum penting bagi pergeseran era kolonialisme yang lekat dengan upaya ekspansi wilayah berubah menjadi era persaingan negara *superpower*. Keduanya tidak lagi mengandalkan kolonialisme (*hard power*), melainkan melalui aplikasi *soft power* yang kemudian menjadi sebuah sudut pandang geopolitik baru yakni dengan penyebaran pengaruh melalui ideologi masing-masing guna mempengaruhi persepsi aktor lain.

Lebih jauh pola geopolitik imperialisme dapat dikonsepsikan pada aspek *time*, *space*, *people* dan *struggle* (Toal & Agnew, 1992). Aspek *time*, merujuk pada kemunculan periode Perang Dingin, dimana negara *superpower* Amerika dan Uni Soviet terlibat dalam upaya menyebarkan pengaruhnya di

berbagai belahan dunia sehingga fokus geopolitik yang pada awalnya bersifat ekspansi geografis berubah menjadi ekspansi pengaruh. Sedangkan aspek *space* dimaksud sebagai terbaginya dunia menjadi dua blok besar yakni blok barat yang menjadi negara aliansi Amerika Serikat dan blok timur yang menjadi sekutu dekat dari Uni Soviet. Sementara aspek *people* merujuk pada aktor utama dan masyarakat dunia secara keseluruhan, aktor utama dimaksud sebagai Amerika Serikat yang membawa konsep ideologi liberal-kapitalis dan Uni Soviet yang berhaluan membawa sosialis-komunis, keduanya merupakan aktor utama dalam konstelasi politik dan ekonomi dunia. Keberadaan aktor utama tersebut dengan membawa kekuatan ideologinya menyebabkan masyarakat dunia terpecah belah secara ideologis.

Adapun aspek terakhir yakni *struggle*, berkaitan erat pada upaya-upaya yang dilakukan oleh kedua negara *superpower* tersebut untuk memperluas pengaruh ideologi yang dibawanya, sehingga fokus geopolitik era imperialisme adalah perluasan pengaruh. Pola geopolitik yang terjadi pada masa imperialisme tersebut sejalan dengan pandangan Harry Truman bahwa geopolitik secara sederhana dapat diartikan sebagai instrumen yang dapat digunakan menjadi dasar untuk menjalin hubungan

dengan negara lain. Menurutnya dunia harus menentukan pilihan dengan memihak salah-satu negara *super power* Amerika yang menawarkan kebebasan dan kesejahteraan atau Soviet yang menawarkan kesetaraan dan kemandirian (Toal et al., 1998).

#### **2.3.3.2. Geopolitik Globalisasi**

Terlepas dari perang dingin dan jatuhnya Uni Soviet pada tahun 1991, terjadi pergeseran pola geopolitik dimana Amerika Serikat menjadi satu-satunya negara adidaya. Akibat keruntuhan Soviet, Amerika semakin menguatkan pengaruhnya terhadap negara-negara di dunia yang kemudian menghadirkan sebuah tatanan dunia baru, ditandai dengan menguatnya arus globalisasi liberalisasi. Liberalisasi mempengaruhi berbagai macam organisasi dan institusi internasional yang mengimplementasikan nilai-nilai liberalis-kapitalis melalui praktik bisnis dan perdagangan bebas secara internasional (Giddens, 2000). Menguatnya liberalisme-kapitalisme di berbagai negara menjadikan faktor kunci yang mengakibatkan pergeseran fokus geopolitik dunia di era globalisasi. Wallerstein memisahkan periodisasi pasca Perang Dingin menjadi tiga bagian yang dianggap mempengaruhi pola geopolitik global,

yakni *uneven development, rise and fall of supremacy, dan multipolar world* (Wallerstein, 2011).

Periode *Uneven Development* sebuah perubahan yang ditandai dengan munculnya fenomena ketidak seimbangan pembangunan dan pertumbuhan ekonomi antara negara bagian utara dengan negara bagian selatan yang disebut negara *core* dan *periphery* (Wallerstein, 2011). Keterbelahan dunia yang dikelompokkan dalam predikat negara maju dan berkembang dianggap sebagai kesenjangan ekonomi, kelompok negara maju akan semakin kaya dengan pertumbuhan ekonomi yang terus meningkat dan stabil. Sementara di sisi lain kelompok negara berkembang sulit menjangkau kemajuan karena terikat pada sistem ekonomi kapitalis yang hanya menguntungkan negara maju tersebut, sehingga menyebabkan kesenjangan ekonomi dengan kelompok negara maju menjadi semakin besar (Agnew, 2001).

Kemudian pada periode *rise and fall of supremacy*, dimaksud sebagai naiknya Amerika sebagai negara unipolar yang menghegemoni negeri-negara lain, sehingga muncul fenomena *fall of supremacy*. Kemunculan negara-negara dengan berbagai macam kekuatan baru yang berupaya untuk menunjukkan peran dan pengaruhnya di dalam sistem

internasional. Meski belum memiliki status dan peran sebagai negara hegemon, berbagai kekuatan baru tersebut terus menunjukkan eksistensi dan kapabilitasnya sebagai salah satu calon ‘suksesor’ Amerika Serikat yang pengaruhnya mengalami *declining*. Fenomena kejatuhan kekuatan lama dan munculnya kekuatan baru merupakan sebuah fenomena alamiah, sejak era imperialisme selalu terdapat aktor hegemon yang dibayangi oleh para *shadow hegemon* (Agnew, 2001). Adapun pada periode *multipolar world*, dimana mulai bermunculan negeri-negara dengan kekuatan baru, akan menggeser sistem unipolar menjadi sistem multipolar. Kekuatan tidak lagi berpusat pada satu-satunya polar di dunia melainkan membuat dunia menjadi lebih berimbang di berbagai aspek (Agnew, 2001).

#### **2.3.4. Hegemoni Post-Marxisme**

Hegemoni post-marxisme perspektif Laclau dan Mouffe mengkonsepsikan pengembangan hegemoni terhadap esensialisme Marxisme yang dipelopori oleh Antonio Gramsci. Hegemoni post-marxisme berangkat dari konsepsi Gramscian dalam menggambarkan proses formasi hegemoni yang baru, yaitu berfokus pada pengelompokan sosial yang lebih luas (*blok historis*) berdasarkan tujuan (keinginan kolektif) dalam konteks hegemoni politik dan kultural (Mouffe, 2014). Sebagaimana pandangan Gramsci bahwa

hegemoni menyebabkan terbentuknya masyarakat sipil untuk membangun kekuatan politiknya dalam menghadapi rezim yang represif dan represif, yang kemudian dikonsepsikan dalam bentuk hegemoni transformisme dan ekspansif (revolusi-restorasi). Hegemoni transformisme bersifat revolusi tanpa masa-revolusi pasif, yang merupakan kekuatan hegemonik dalam sebuah situasi krisis ekonomi dan politik dan melibatkan absorpsi secara gradual namun terus-menerus yang diproduksi oleh kelompok-kelompok yang beraliansi dan bahkan dari kelompok-kelompok atau individu yang merupakan kelompok antagonistic. Sedangkan hegemoni ekspansif bersifat anti revolusi pasif, yaitu berusaha melakukan counter terhadap upaya kaum borjuis untuk menjaga kepemimpinannya dengan melakukan regrouping dan rekomposisi dari kekuatan blok hegemonik (Gramsci, 2013).

Berdasarkan pandangan tersebut hegemoni bekerja dari blok *top-down* pada ketika suatu rezim opresif melakukan hegemonisasi, sehingga menciptakan blok hegemoni *bottom-up*, sebagai bentuk resistensi masyarakat terhadap penindasan rezim. Jika Gramsci menitik beratkan bahwa perjuangan hegemoni menempatkan guru sebagai aktor utama dalam bentuk blok historis sebagai proses politis, maka hegemoni post-marxis perspektif Laclau dan Mouffe mendiskusikan agen sosial baru sebagai pengisi kekosongan dalam gerakan sosial-

politis. Gramsci memijakkan paradigma hegemoni pada analisa kelas, sedangkan hegemoni post-marxis perspektif Laclau dan Mouffe memijakkan paradigma teoritiknya pada analisa diskursus (Hutagalung, 2008). Analisis diskursus terpusat pada telaah terkait bagaimana praktik-praktik sosial mengartikulasikan dan mengkontestasikan diskursus-diskursus yang membentuk realitas sosial. Diskursus dalam perspektif Laclau dan Mouffe dikonsepsikan sebagai totalitas terstruktur yang dihasilkan dari praktik artikulasi (Laclau, 2001).

#### **2.3.4.1. Agen Sosial Baru**

Hegemoni post-marxis perspektif Laclau mendiskusikan gerakan sosial baru sebagai pengisi ruang kosong dalam gerakan-gerakan sosial, seperti ketika gerakan buruh melemah dan menjadi kekuatan yang tidak strategis lagi dalam sebuah gerakan sosial. Menurut Laclau, jika perjuangan hegemonik ingin berhasil, yang harus diperhatikan adalah tidak menempatkan logika yang diartikulasikan oleh semua bentuk eksternal ke dalam ruang particular, artikulasi harus bekerja di luar logika internal dari partikularitas itu sendiri (Universalisme). Sebaliknya, munculnya partikularitas bukanlah hasil dari sebuah otonomi atau gerakan yang dilakukan sendirian, tetapi harus dipahami sebagai sebuah kemungkinan internal yang dibuka oleh logika yang

diartikulasikan (Hutagalung, 2004). Universalisme dan partikularisme bukanlah gagasan yang berlawanan tetapi harus dipahami sebagai sebuah gerakan yang berbeda dalam menentukan totalitas artikulasi dan hegemoni. Artinya totalitas bukan sebuah kerangka praktik hegemoni, melainkan kerangka tersebut yang harus diciptakan melalui praktik hegemoni (Liu, 2013).

Laclau melihat formasi keinginan kolektif (*collective will*) sebagai agen sosial baru; penuntut situasi penindasan ekstrim yang bersifat particular, tetapi dalam konteks rezim yang menindas, dapat dilihat sebagai aktivitas yang menolak sistem rezim penindas (anti-system). Makna dari tuntutan tersebut bersifat partikularistik dan universal (anti-system), dimensi universal membuka jalan bagi perjuangan untuk menuntut persoalan berbeda dari sektor lainnya. Setiap tuntutan berada dalam partikularitasnya masing-masing, yaitu menciptakan sebuah *chain of equivalence* (kesetaraan) yang dimaknai sebagai anti sistem. Munculnya sebuah batas (*frontier*) yang memisahkan antara rezim penindas dengan masyarakatnya melalui kondisi sesuai universalisasi tuntutannya (equivalences). Semakin luasnya *chain of equivalences*, maka semakin banyak kebutuhan bagi kesetaraan

yang lebih general dalam merepresentasikan rantai secara keseluruhan (Butler et al., 2000).

Makna dari representasi adalah adanya partikularitas secara keseluruhan yang dapat disebut gerak hegemonik yang sempurna; partikularitas mengasumsikan sebuah fungsi dari representasi universal. Namun, pada sisi lain rezim penindas juga melakukan praktik hegemoni dan mencoba menyerap transformasi (menggunakan istilah Gramsci) dari tuntutan oposisi. Karena itu garis batas yang memisahkan rezim penindas dengan kelompok yang menuntut sangatlah tidak stabil, jika rezim penindas menerima sebagian tuntutan, maka dapat membuyarkan *chain of equivalence* dan mengembalikannya pada masing-masing partikularitas, kondisi tersebut yang kemudian dapat disebut sebagai *logic of difference*.

#### **2.3.4.2. Antagonisme**

Agen atau gerakan sosial dalam perspektif Laclau dan Mouffe merupakan hubungan antagonistik dalam masyarakat. Setiap agen sosial adalah lokus bagi multiplisitas relasi-relasi sosial yang bukan hanya relasi sosial produksi, tetapi juga relasi-relasi sosial seperti sex, ras, nasionalitas dan lingkungan. Semua hubungan-hubungan sosial tersebut mendeterminasi personalitas atau posisi subjek, karena itu setiap agen sosial

merupakan lokus dari sejumlah posisi subyek dan tidak dapat direduksi hanya kepada satu posisi. Lebih lanjut setiap agen sosial merupakan lokus dari kemungkinan berbagai konstruksi sesuai dengan perbedaan diskursus yang dapat mengkonstruksi posisi tersebut. Selain itu, agen sosial sebagai bagian dari masyarakat merupakan suatu perangkat yang kompleks dari hubungan-hubungan sosial yang heterogen, dan memiliki dinamikanya sendiri. Kesatuan suatu formasi sosial merupakan produk dari artikulasi-artikulasi politik, yang menghasilkan praktik-praktik sosial dan memproduksi sebuah formasi hegemonik (Mouffe & Martin, 2013).

Formasi hegemonik tersebut dimaksud sebagai seperangkat format-format sosial yang stabil, di mana hubungan-hubungan sosial yang berbeda bereaksi secara timbal-balik. Masing-masing saling menyediakan kondisi-kondisi eksistensi secara mutual, atau juga setidaknya menetralkan potensi dari efek-efek destruktif dari suatu hubungan-hubungan sosial dalam arena reproduksi hubungan-hubungan lain yang sejenis. Suatu formasi hegemonik selalu berpusat di antara hubungan-hubungan sosial tertentu, karena itu sifat hegemoni tidak akan pernah mapan (bersifat rapuh atau fragile). Terlebih lagi, perkembangan kapitalisme merupakan

subyek dari perjuangan politik yang berlangsung terus-menerus, yang secara periodik memodifikasi format-format sosial, melalui hubungan-hubungan sosial produksi yang memberikan garansi bagi sentralitas dari perjuangan tersebut.

Semua agen atau gerakan sosial dapat menjadi lokus antagonisme, sejauh hubungan-hubungan tersebut dikonstruksi sebagai hubungan subordinasi. Format subordinasi yang berbeda dapat menjadi asal-mula konflik dan juga perjuangan sebagai potensi multiplisitas antagonisme, dan antagonisme kelas hanyalah satu dari sekian banyak multiplisitas. Pemandangan tersebut menempatkan agen-agen baru dalam konsepsi gerakan sosial bukanlah sebagai pengganti dari buruh, melainkan buruh sebagai agen gerakan sosial bukanlah satu-satunya, dan buruh adalah salah satu dari sekian banyak subjek antagonisme. Antagonisme memainkan peran penting dalam teori diskursus hegemoni Laclau dan Mouffe yang dikonsepsikan dengan istilah *not internal but external to the social; or rather they constitute the limits of society, the latter's impossibility of fully constituting itself* (Mouffe & Laclau, 2001). Artinya antagonisme memainkan peran penting dalam pembentukan identitas dan hegemoni, karena penciptaan suatu antagonisme sosial meliputi penciptaan musuh yang akan

menjadi sesuatu yang penting bagi terbentuknya batas-batas politis (*political frontiers*) yang dikotomik. Antagonisme sosial membuat setiap makna sosial berkontestasi, dan tidak akan pernah menjadi utuh (*fixed*), yang kemudian memunculkan *political frontier*: setiap aktor akan memahami identitas mereka melalui hubungan antagonistik, karena antagonisme mengidentifikasikan musuh mereka.

### **2.3.5. Akulturasi**

Akulturasi merupakan proses sosial apabila kebudayaan lokal suatu kolektif dihadapkan dengan kebudayaan asing, sehingga unsur budaya asing dapat diterima dan diolah dalam kebudayaan yang dimilikinya tanpa menghilangkan tradisi budaya lokal (Koentjaraningrat, 2005). Proses akulturasi terjadi dikarenakan terjadinya interaksi dan kesinambungan melalui komunikasi seorang imigran dengan lingkungan sosio-budaya yang baru (Mulyana, 2007). Lebih jauh interaksi dan kesinambungan yang menyebabkan akulturasi pada kebudayaan lokal di Indonesia dipicu oleh proses penyebaran agama, kolonialisme dan imperialisme global. Bertemunya dua kebudayaan yang berbeda akan menimbulkan suatu bentuk penerimaan atau penolakan yang bergantung pada masyarakat asli dalam menyikapi budaya baru yang masuk. Proses akulturasi dapat dikonsepsikan dalam

beberapa bentuk, yaitu substitusi, sinkretisme dan adisi (Kodiran, 2013).

#### **2.3.5.1.Substitusi**

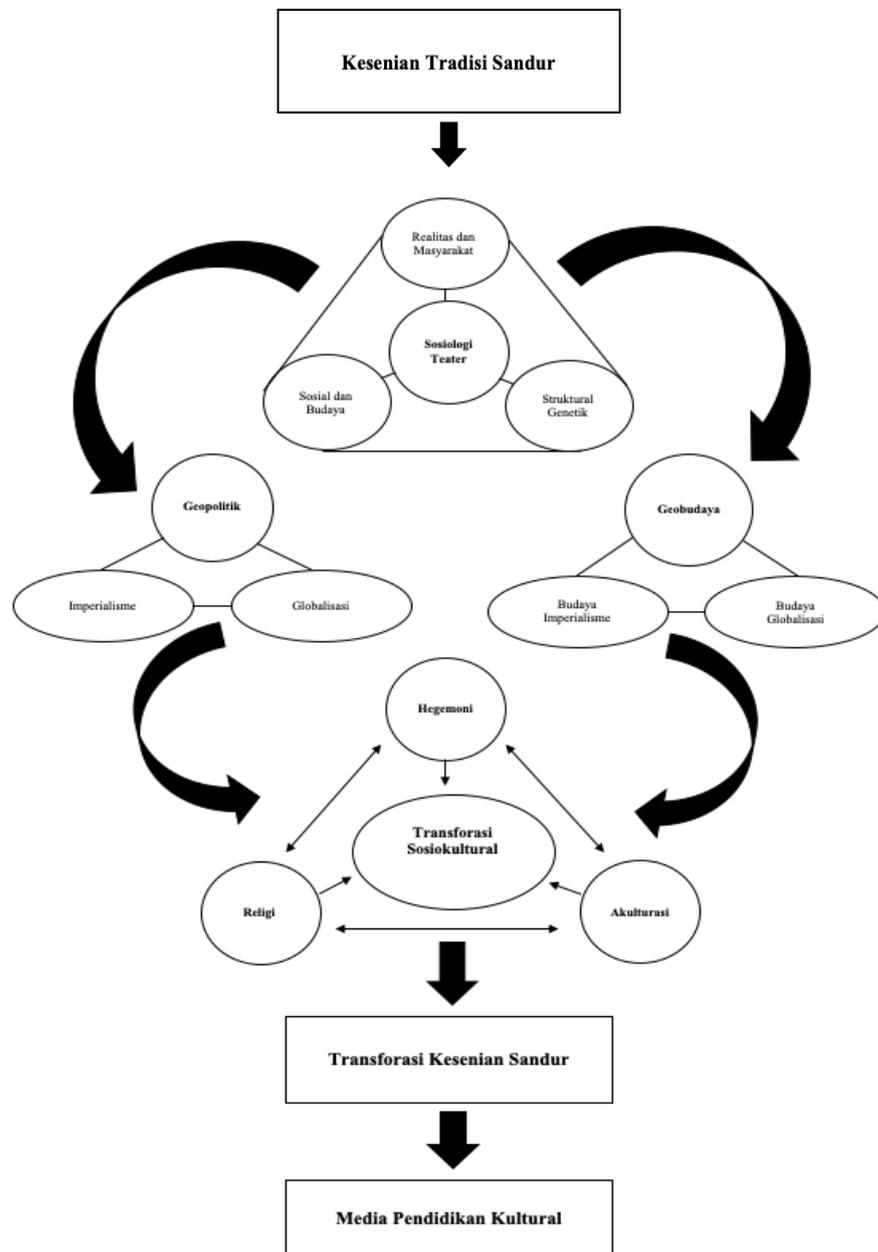
Substitusi dimaksud sebagai proses perubahan beberapa unsur kebudayaan lama diganti dengan unsur kebudayaan baru (Kodiran, 2013). Perubahan terjadi karena disengaja dan bertujuan untuk memberikan nilai lebih bagi suatu kolektif masyarakat. Perubahan tersebut berdampak positif bagi keberlangsungan hidup dan tidak menentang atau menghancurkan budaya yang lama. Penerimaan unsur budaya baru tidak semerta-merta diterima begitu saja, melainkan terjadi proses pengamatan terkait kebermanfaatan di dalamnya (Kodiran, 2013). Lebih lanjut hasil perubahan unsur kebudayaan dari yang lama mengikuti yang baru dalam satuan yang lebih besar bertujuan untuk memperoleh unsur-unsur berbeda dan untuk menjelaskan struktur tertentu. Artinya substansi budaya merupakan bagian dari proses akulturasi yang berperan sebagai pengantar perubahan budaya yang memiliki kebermanfaatan lebih, seperti penyesuaian interaksi antara masyarakat yang berbeda.

### **2.3.5.2. Sinkretisme**

Sinkretisme merupakan perubahan budaya yang termasuk dalam proses akulturasi, dimana unsur budaya lama bercampur dengan budaya baru yang dapat membentuk suatu sistem baru (Haviland, 2002). Konsep sinkretisme terjadi karena adanya pengembangan dua unsur kebudayaan yang berbeda. Sebagaimana yang terjadi dalam tradisi lokal budaya Jawa dengan agama Islam, akibat adanya pengaruh kerajaan Hindu-Budha dari masa kerajaan sebelum Islam di pulau Jawa. Lebih jauh Sinkretisme mengkonsepsikan perubahan dalam bentuk percampuran antara dua budaya atau lebih, dan ketika masyarakat mulai memegang ajaran agama yang baru tidak berlawanan dengan unsur budaya lokal dari segi gagasan maupun praktik dari kebudayaan lama (Bowen, 2016). Konsep dari sinkretisme sendiri mengandung harmonisasi dari berbagai nilai-nilai budaya yang berbeda yang dianut oleh para pelaku dari sekte-sekte yang berbeda. Harmonisasi dalam konsep sinkretisme inilah yang menjadi salah satu faktor penting dalam membuat kebudayaan dapat berjalan beriringan.

## 2.4. Kerangka Berpikir

Gambar 2. 1 Skema Kerangka Berpikir



## **BAB III METODE PENELITIAN**

### **3.1 Pendekatan Penelitian**

Penelitian ini menggunakan pendekatan penelitian kualitatif fenomenologi sebagai metode yang mengedepankan proses berpikir analisis secara induktif berkaitan dengan dinamika hubungan antar fenomena yang diamati dan ditemukan (Gunawan, 2016). Penelitian kualitatif digunakan sebagai telaah fenomena yang dialami oleh subjek penelitian secara holistik terkait dengan perilaku, persepsi, dan motivasi. Telaah fenomena tersebut disajikan dengan deskripsi bahasa yang pada suatu konteks khusus memanfaatkan berbagai metode ilmiah (Moleong, 2002). Melalui penelitian kualitatif menuntun peneliti untuk melakukan observasi, wawancara dan pengumpulan dokumen terkait objek penelitian, yaitu pertunjukan Sandur. Alasan yang mendasari penelitian menggunakan penelitian kualitatif dikarenakan Sandur merupakan simbol kultural yang merepresentasikan pengalaman subjek penelitian yaitu masyarakat pendukungnya. Ini berarti Sandur mengalami transformasi dalam segi nilai, bentuk dan fungsi maka tidak lepas dari dinamisasi pengalaman yang diterima oleh masyarakat pendukungnya dengan berbagai macam persoalan yang terjadi.

Transformasi pertunjukan Sandur sebagai subjek penelitian tidak lepas dari spesifikasi kajian teori yang digunakan terkait dengan proses geo-politik dan budaya sebagai penyebab terjadinya akulturasi dalam perspektif hegemoni dan religi. Analisis transformasi tersebut berusaha mendeskripsikan nilai, bentuk dan

fungsi pertunjukan Sandur agar dapat ditempatkan sebagai media pendidikan kultural, upaya penyadaran atau pemberadaban dalam menginternalisasikan perkembangan zaman (modern) sesuai dengan mentalitas kearifan tradisi. Karena itu, penelitian juga melibatkan studi kepustakaan sebagai cara membaca, menelaah dan mencatat berbagai literatur atau bahan bacaan yang kemudian disaring dan dituangkan dalam kerangka pemikiran secara teoritis (Zed, 2008). Melalui penelitian kualitatif ini, analisis terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan kultural diharapkan nantinya dapat menelaah rumusan permasalahan dengan cermat dan mendalam.

### **3.2 Desain Penelitian**

Kompleksitas objek dan subjek terkait terjadinya transformasi pertunjukan Sandur tidak memungkinkan dipandang atau dianalisa melalui satu sudut pandang keilmuan saja untuk menemukan tujuan penelitian berdasarkan rumusan permasalahan. Penelitian ini menggunakan bantuan disiplin ilmu lain, sebagaimana menurut Soedarsono (2001) bahwa di Indonesia penelitian tentang seni pertunjukan bisa dikatakan relatif masih baru, karena itu untuk keperluan penelitian memerlukan uluran tangan dari berbagai sudut pandang keilmuan (multidisipliner). Begitu juga dengan Sal Murgiyanto mengungkapkan bahwa kajian seni pertunjukan adalah disiplin baru yang memerlukan pendekatan interdisipliner; mempertemukan berbagai disiplin ilmu seperti teater, antropologi, tari, etnologi, psikologi, folklore, semiotic, sejarah linguistik, koreografi, dan kritik sastra. Lebih lanjut kajian seni pertunjukan tidak terbatas apa yang ditonton diatas panggung saja, tetapi yang

terjadi di luar panggung seperti sirkus, olah raga, permainan, karnaval. Ziarah, dan ritual (Bandem & Murgiyanto, 1996). Pengkajian seni pertunjukan tersebut mengkonsepsikan bahwa penelitian ini berangkat dari desain penelitian multidisiplin melalui beberapa teori sosiologi, kebudayaan dan antropologi yang digunakan sebagai tinjauan terkait sebab dan akibat terjadinya transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan yang tidak dapat terpisah dari perubahan nilai-nilai sosiokultural masyarakat pendukung Sandur.

### **3.3 Fokus Penelitian**

Fokus penelitian berfungsi sebagai pembatasan wilayah dan sasaran kelompok masyarakat yang menjadi subjek kajian, sehingga dapat mengumpulkan berbagai informasi (data) berlangsung efektif dan efisien. Penjelasan mengenai lokasi penelitian dan sasaran penelitian dijelaskan dalam uraian berikut:

#### **3.3.1 Sasaran Penelitian**

Sebagai penelitian berbasis seni dan budaya serta keterkaitannya dengan sosiologi dan antropologi, maka penelitian ini menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek utama, karena memiliki keterkaitan langsung dengan pertunjukan Sandur Bojonegoro. Lebih jelasnya penelitian ini memfokuskan sasaran subjek pada: (1) kelompok maupun seniman penggiat Sandur Bojonegoro, (2) masyarakat apresiator Sandur Bojonegoro, (3) Pihak instansi terkait kesenian

Bojonegoro, (4) Guru Seni dan Budaya di Bojonegoro, dan (5) siswa yang mempelajari kesenian Sandur di kelas seni budaya maupun ekstrakurikuler.

### **3.3.2 Tempat dan Waktu Penelitian**

Lokasi penelitian bertempat di Desa Ledok Kulon Bojonegoro, peneliti melakukan diskusi dengan kepala desa dan pihak seniman penggiat Sandur. Hasil diskusi memperoleh keputusan untuk membuat forum diskusi di rumah kepala desa pada 29 September 2021, Pukul 18.00. Diskusi tersebut mengundang dan dihadiri oleh berbagai pihak yang terkait dengan subjek penelitian dan peneliti menyusun wacana diskusi yang terkait dengan kebutuhan informasi data. Melalui diskusi peneliti mendapatkan informasi data terkait sebab dan akibat transformasi pertunjukan Sandur dan perubahan sistem sosio-kultural masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro sebagai daerah pusat produksi kesenian Sandur Bojonegoro. Lebih mendalam penelitian dilakukan pada 15 Desember 2021 dengan mengunjungi Sanggar dan rumah yang terkait dengan subjek penelitian, kunjungan tersebut bertujuan untuk menguatkan kembali data yang diperoleh dan mengulik kembali beberapa kekurangan data terkait kebutuhan penelitian.

### **3.4 Data dan Sumber Data**

#### **3.4.1 Data Primer**

Data primer dalam penelitian ini adalah data yang memiliki relevansi dengan fokus penelitian yang bersumber dari subjek penelitian. Data primer dalam penelitian ini berupa: (1) sejarah pertunjukan Sandur terkait nilai, fungsi dan bentuk, (2) Perubahan nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur dari masa-kemasa (kolonial-pasca reformasi), (3) penyebab perubahan pertunjukan Sandur, (4) Perubahan normativitas masyarakat pendukung Sandur, (5) dokumen foto maupun video, serta dokumen arsip literatur terkait pementasan Sandur yang dimiliki Sanggar, (6) respon masyarakat terkait nilai-nilai kultural yang terkandung dalam tontonan Sandur (7) respon guru dan siswa terkait nilai-nilai kultural yang diajarkan Sandur pada kurikulum pelajaran seni budaya. Berdasarkan identifikasi tersebut, maka sumber data primer dalam penelitian ini adalah Informasi yang didapatkan dari narasumber dan arsip dokumentasi berupa video, foto maupun catatan.

#### **3.4.2 Data Sekunder**

Selain data primer, penelitian ini juga menggunakan data sekunder untuk memberikan penguatan pada data primer. Data sekunder dalam penelitian ini berupa: (1) kajian literatur terkait sejarah Sandur, (2) kajian kesenian tradisi dan kesenian rakyat, (3) kajian sosiologi teater, (4) kajian

politik (geopolitik), (5) kajian antropologi (geobudaya dan akulturasi), (6) kajian sosiologi politik hegemoni, (6) Kajian terkait religi sinkretisme jawa dan islam, (7) kajian terkait pendidikan seni. Berdasarkan pemetaan kebutuhan data tersebut maka sumber data sekunder dalam penelitian ini dapat diidentifikasi melalui jurnal penelitian dan buku yang memuat terkait kajian-kajian tersebut.

### **3.5 Teknik Pengumpulan Data**

#### **3.5.1 Observasi**

Observasi adalah kegiatan mengamati suatu objek dengan cara merekam fenomena yang terjadi dan mempertimbangkan hubungan antar aspek fenomena tersebut. Pengamatan dapat dibagi menjadi dua kategori: pengamatan langsung dan pengamatan tidak langsung. Pengamatan langsung adalah kegiatan mengamati suatu objek secara langsung pada waktu dan tempat yang telah ditentukan, dan pengamatan tidak langsung adalah kegiatan mengamati melalui foto, video, atau catatan sebelumnya (Ratna, 2010). Maka observasi yang dilakukan dalam penelitian ini memiliki dua tahap yaitu observasi tidak langsung dilakukan melalui pengalaman peneliti yang beberapa kali terlibat secara langsung dalam penelitian terkait pertunjukan Sandur, sehingga peneliti telah memiliki gambaran terkait transformasi pertunjukan Sandur.

Sedangkan observasi secara langsung dilakukan pada saat melakukan pengamatan terhadap pertunjukan Sandur yang telah beberapa kali dilakukan oleh peneliti, peneliti juga telah mengamati perbedaan pementasan Sandur Bojonegoro yang dipentaskan oleh berbagai kelompok Sandur sejak tahun 1998 hingga tahun 2017. Pengamatan juga dilakukan dalam bentuk interaksi dengan masyarakat pendukung Sandur terkait aktivitas sosial dan spiritual di Desa Ledok Kulon Bojonegoro.

### **3.5.2 Wawancara**

Wawancara dilakukan oleh peneliti melalui dua tahap wawancara yaitu wawancara tidak terstruktur dan wawancara terstruktur. Wawancara tidak terstruktur dilakukan dengan seniman penggiat Sandur Bojonegoro melalui diskusi terkait permasalahan Sandur dan berbagai kemungkinan yang dapat diangkat dalam penelitian. Melalui diskusi tersebut (wawancara tidak terstruktur), peneliti mendapatkan wacana rumusan masalah terkait pertunjukan Sandur, yaitu mencakup transformasi yang dihubungkan dalam wacana pendidikan kultural. Sementara wawancara terstruktur digunakan untuk menggali informasi lebih mendalam terkait wacana tersebut, yaitu sebab dan akibat yang menyebabkan transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur, sehingga Sandur dapat dikonsepsikan sebagai media pendidikan kultural. Wawancara terstruktur dilakukan terhadap beberapa pihak yang memiliki informasi terkait rumusan masalah dalam penelitian. Bertujuan untuk menggali sebab dan akibat transformasi pertunjukan

Sandur baik dalam sebagai nilai, fungsi maupun bentuk, juga mengalami terkait nilai pendidikan kultural yang diabstraksikan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro.

### **3.5.3 Dokumentasi**

Teknik pengumpulan data dengan dokumentasi digunakan sebagai bukti untuk menunjang adanya kegiatan dalam penelitian. Kegiatan pendokumentasian yang dilakukan berupa meminta ketersediaan foto, video dan catatan kegiatan terkait pertunjukan Sandur yang dimiliki beberapa sanggar Sandur di Desa Ledok Kulon Bojonegoro. Dokumentasi juga berupa rekaman suara hasil wawancara dan catatan dari penjelasan informan subjek penelitian. Pendokumentasian wawancara berupa rekaman suara bertujuan untuk memperoleh data yang lebih rinci dan tidak terlewatkan, dan pencatatan dilakukan untuk memudahkan menganalisis data secara sistematis. Sementara dokumen berupa foto, video, catatan kegiatan dari pementasan Sandur dipergunakan untuk memudahkan proses pendeskripsian lebih jelas dan mendalam.

### **3.5.4 Tinjauan Literatur**

Tinjauan literatur digunakan sebagai bagian dari komponen teknik pengumpulan data. Pemahaman tentang tinjauan literatur adalah bagaimana seorang peneliti secara sistematis mencoba membaca semua literatur yang relevan terkait penelitian yang dilakukan. Tinjauan literatur dalam

penelitian ini digunakan untuk mencari sumber-sumber kajian yang dapat dijadikan sebagai tinjauan untuk mengarahkan pembahasan terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan. Tinjauan literatur yang dikumpulkan peneliti berupa jurnal dan buku yang memuat terkait kajian sosiologi teater, geopolitik, geobudaya, hegemoni, religi, akulturasi dan pendidikan dalam seni. Melalui tinjauan yang telah dikumpulkan tersebut peneliti melakukan kinerja membaca, menelaah dan mencatat berbagai literatur atau bahan bacaan, kemudian disaring dan dituangkan dalam kerangka berfikir secara teoritis (Zed, 2008).

### **3.6 Teknik Keabsahan Data**

Validitas data adalah untuk menguji keakuratan hasil penelitian dengan menerapkan prosedur tertentu. Tujuan memverifikasi validitas data adalah untuk meningkatkan kepercayaan dari temuan penelitian dengan mengklasifikasi data dengan fakta-fakta aktual di lapangan. Dalam studi kualitatif, validitas data sejalan dengan proses penelitian (Creswell, 2010). Terdapat dua macam validitas penelitian diantaranya validitas internal dan validitas eksternal. Validitas internal yang berkenaan dengan derajat akurasi desain penelitian dengan hasil yang dicapai. Sedangkan validitas eksternal berkenaan dengan derajat akurasi apakah hasil dari penelitian dapat diterapkan pada populasi di mana sampel itu diambil (Sugiyono, 2010). Validasi data secara interval yang dilakukan dalam penelitian ini adalah mengontrol ulang data yang ditemukan dilapangan agar sesuai dengan rumusan permasalahan yang akan dianalisis terkait bagaimana sebab perubahan sosio-

kultural masyarakat dan bagaimana perubahan masyarakat tersebut mempengaruhi kesenian Sandur, serta bagaimana transformasi pertunjukan Sandur merepresentasikan pendidikan kultural bagi masyarakat pendukung Sandur.

Selanjutnya validitas data kualitatif dilakukan dari awal akuisisi data dan memanjang dari reduksi data, tampilan data, gambar dan kesimpulan. Validitas data dalam penelitian ini dapat dicapai melalui pendekatan kualitatif dengan akuisisi data yang benar, yaitu proses triangulasi: (1) triangulasi sumber memeriksa data yang diekstraksi dari berbagai sumber untuk menguji keandalan data. Pengujian dalam penelitian ini dilakukan dengan membandingkan hasil wawancara dengan informan dan responden dengan observasi, dokumentasi, dan studi pustaka. Terutama data primer yang berhasil dikumpulkan melalui wawancara terkait rumusan masalah kemudian dikaitkan dengan data sekunder terkait kajian teori yang digunakan.

Data yang telah diekstraksi berdasarkan sumber-sumber tersebut kemudian dideskripsikan dan dikategorikan dalam pandangan yang sama atau berbeda. (2) Teknik triangulasi memverifikasi data dari sumber yang sama menggunakan teknik yang berbeda. Artinya dalam penelitian ini, data yang diperoleh dari wawancara akan diverifikasi dengan observasi, dokumentasi dan studi pustaka. Jika terdapat ketidaksesuaian dalam hasil data, peneliti melakukan diskusi lebih lanjut dengan sumber data untuk memastikan keakuratan fakta. Teknik triangulasi tersebut bertujuan untuk menguji data, apakah telah sesuai dengan situasi yang tepat. Dalam penelitian ini, pengecekan reliabilitas data menggunakan wawancara, observasi,

dokumen, dan tinjauan pustaka pada waktu atau situasi yang berbeda. Jika hasil tes berbeda, maka peneliti melakukan tes beberapa kali untuk menemukan data yang pasti dan tepat.

### **3.7 Analisis Data**

#### **3.7.1 Reduksi Data**

Reduksi data adalah suatu bentuk analisis yang menajamkan, mengklasifikasikan, membimbing, membuang, dan mengatur data yang tidak diinginkan sehingga dapat ditarik kesimpulan yang jelas dan divalidasi (Miles & Huberman, 2007). Reduksi data yang dilakukan dalam penelitian ini adalah memilah, mengorganisasikan dan memfokuskan data-data hasil wawancara dan dokumentasi terkait sebab transformasi nilai dan bentuk pertunjukan Sandur yang dapat dikaitkan pada fungsi Sandur sebagai media pendidikan kultural. Melalui reduksi data tersebut peneliti dapat menggunakan data primer dengan data sekunder, yaitu: (1) kajian literatur terkait sejarah Sandur, (2) kajian kesenian tradisi dan kesenian rakyat, (3) kajian sosiologi teater, (4) kajian politik (geopolitik), (5) kajian antropologi (geobudaya dan akulturasi), (6) kajian sosiologi politik hegemoni, (6) Kajian terkait religi sinkretisme jawa dan islam, (7) kajian terkait pendidikan seni. Kajian-kajian tersebut berguna untuk menentukan dan memfokuskan poin-poin yang akan dibahas dalam penelitian.

### **3.7.2 Penyajian Data**

Penyajian data adalah sekumpulan informasi organisasi yang memungkinkan peneliti untuk menarik kesimpulan tentang penelitian yang dilakukan. Penyajian data harus memberikan kesempatan untuk menemukan pola yang bermakna, menarik kesimpulan, dan memulai tindakan penanggulangan (Miles dan Huberman, 2007). Penyajian data dalam penelitian ini mengacu pada hasil data yang telah direduksi, sehingga menghasilkan sajian data secara terstruktur berdasarkan tujuan penelitian yaitu; (1) mengidentifikasi proses geo-politik dan budaya sebagai penyebab terjadinya akulturasi dalam perspektif hegemoni dan religi, (2) mengidentifikasi hegemoni dan religi yang mengakibatkan perubahan sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur, (3) mengidentifikasi perubahan sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur dalam mempengaruhi transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur, (4) mengidentifikasi transformasi pertunjukan Sandur dalam merepresentasikan pendidikan kultural bagi masyarakat pendukung Sandur.

### **3.7.3 Penarikan Kesimpulan**

Inferensi atau penarikan kesimpulan merupakan bagian dari aktivitas konfigurasi yang lengkap (Miles dan Huberman, 2007). Kesimpulan juga ditinjau selama penelitian. Kesimpulan ditarik ketika peneliti menyusun catatan, pola, proposisi, komposisi, arah kausal, dan berbagai klaim. Kesimpulan dalam penelitian ini mengacu pada mengkomposisikan hasil

dari penyajian data yang telah dirumuskan dalam pembahasan. Pembahasan tersebut akan ditarik pada kesimpulan sebagai verifikasi bahwa transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan kultural dipengaruhi oleh berbagai faktor penyebab yang mengakibatkan terjadinya transformasi.

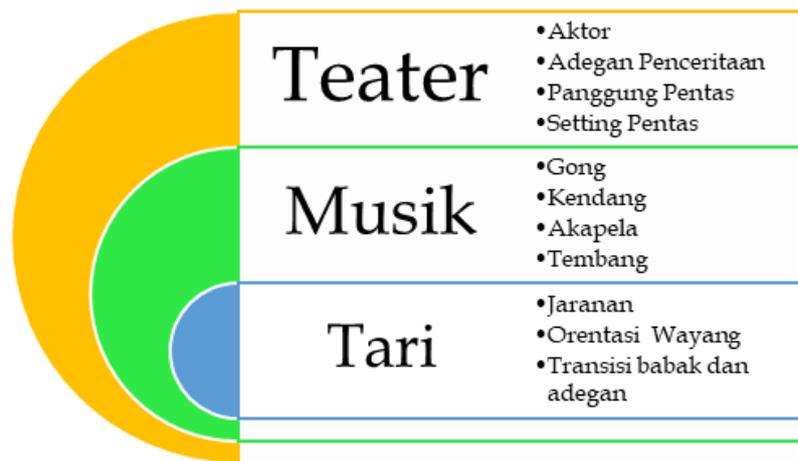
**BAB IV**  
**ESTETIKA PERTUNJUKAN SANDUR BOJONEGORO**  
**MEREPRESENTASIKAN SOSIOKULTURAL MASYARAKAT**  
**PENDUKUNG**

**4.1 Estetika Pertunjukan Sandur**

Penyajian pertunjukan Sandur adalah bidang yang kompleks dan kaya akan nuansa dan dimensi estetik yang perlu dipahami secara menyeluruh. Pengkajian yang mendalam dapat mengungkap keunikan dan kompleksitas pertunjukan Sandur yang merepresentasikan lanskap sosial dan budaya masyarakat pendukungnya. Berbagai elemen penting pertunjukan Sandur, termasuk gerakan tari, musik, dialog, kostum, properti panggung, dan dekorasi, saling berhubungan dan memberikan makna yang mendalam kepada penonton dan pelaku Sandur. Setiap gerakan tari, adegan teater dan irama musik memiliki pesan, simbol, dan ekspresi yang menggambarkan nilai-nilai sosial, religius, dan kehidupan sehari-hari yang dianut oleh pendukung dan pelaku Sandur.

Sandur dapat ditempatkan sebagai salah satu kesenian tradisional yang ditawarkan dalam bentuk teater dengan berbagai unsur pendukung, seperti seni tari dan musik. Pementasan Sandur sebagai teater tersaji dalam panggung arena dengan ketentuan *setting* pentas, menawarkan adegan penceritaan yang diperankan oleh aktor melalui aksi, ekspresi, pergerakan dan dialog. Sedangkan unsur pendukung musik digunakan sebagai iringan pentas, menampilkan instrumen Gong Bumbang, Kendang, Akapela dan Tembang. Sementara unsur pendukung tari digunakan

sebagai transisi bergantian setiap adegan, menampilkan Jaranan dan jogetan aktor sebagai selingan dialog (orentasi wayang).



**Gambar 4.1** Unsur Penyajian Sandur

Secara keseluruhan penyajian teater tradisi Sandur terdiri dari komposisi pentas, dekorasi panggung, kostum, rias dan pencahayaan. Tata teknik penyajian komposisi pentas Sandur terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian pertama sebagai pembuka, bagian kedua merupakan inti cerita, dan bagian ketiga merupakan babak penutup. Babak pertama menawarkan adegan *Panjak Ore* (penyanyi tembang), *Panjak Kendhang* (pemain kendang), *Panjak Gong* (pemain gong) terlibat dalam aksi penyajian musik dan tembang. Disusul masuknya adegan tari Jaranan mengisi kekosongan *Blabar Janur Kuning* ketika para aktor sedang berias. Kemudian seluruh seluruh aktor memasuki *Blabar Janur Kuning* dan diserahkan kepada *Germo* sebagai dalang dari pentas Sandur. *Germo* melakukan adegan *nggundhisi* menawarkan aksi bertutur menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi) berjumlah 44 turun ke bumi.

Bagian kedua menawarkan adegan inti, sandiwara cerita dalam pentas Sandur menawarkan dinamika kehidupan masyarakat agraris. Penceritaan dalam Sandur memiliki karakter tokoh yang menjadi unsur konvensionalnya, seperti karakter *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, *Cawik* menjalin interaksi dalam dialog. Bahasa yang digunakan mengacu pada bahasa Jawa *Ngoko* dengan dialek khas masyarakat mataraman. Babak ketiga menawarkan adegan *Kalongking*, yaitu aksi akrobatik yang dilakukan oleh *Tukang Ngalong* di atas seutas tali tambang yang dihubungkan diantara dua tiang bambu di atas panggung *Blabar Janur Kuning*. Selain itu pada bagian ketiga juga menghadirkan sajian adegan nyanyian beberapa tembang dan diakhiri dengan tembang “*Sampun Rampung*” sebagai penutup pertunjukan Sandur.

Komposisi penyajian teater tradisi Sandur dalam tiga bagian tersebut didukung melalui tata teknik pentas panggung yang disebut *Belabar Janur Kuning*, yaitu panggung area penuh, penonton dapat menyaksikan pentas dari berbagai sisi. Panggung disajikan di tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Jajan sebagai hiasan janur biasanya berupa kupat dan lepet keduanya merupakan symbol lingga yoni. Tata teknik penyajian pentas dalam panggung berbentuk bujur sangkar, menempatkan pemain musik pada posisi tengah, sementara disekelilingnya menjadi lintasan pergerakan aktor, sehingga dalam

adegan penceritaan seluruh pemain musik selain menyajikan iringan musik dan tembang, juga dapat merespon dialog para aktor, terlibat dalam aksi sorak, seruan maupun berceloteh.

Adapun pada empat sudut panggung bujur sangkar menjadi penempatan aktor yang diinisiasikan dalam penceritaan sebagai rumah karakter tokoh utama; *Pethak, Balong, Tangsil, Cawik*. Daya dukung penyajian Sandur juga mencakup tata busana dan rias yang dikenakan empat karakter tokoh utama tersebut, mengacu pada busana pewayangan dan tata rias *straight make-up* untuk mempertegas bagian wajah. Sedangkan dukungan pencahayaan pentas Sandur disebut *Mrutu Sewu*, berupa obor yang dipasang disetiap sudut tempat pertunjukan, serta tambahan lampu *Led* untuk menerangi keseluruhan arena panggung dan penonton.

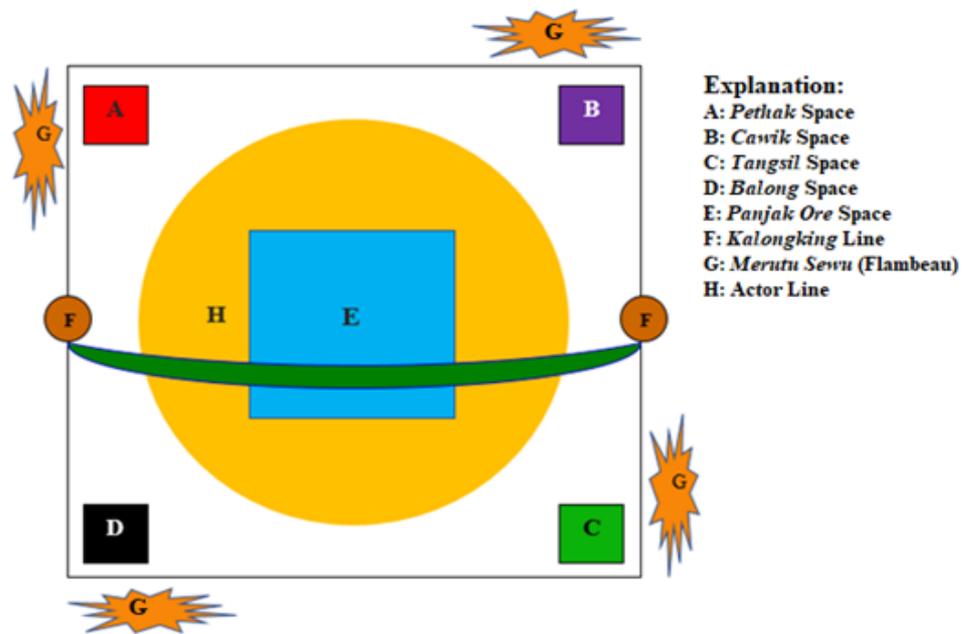
Melalui pengamatan cermat terhadap penyajian pertunjukan Sandur, terungkap bagaimana unsur-unsur estetika saling berhubungan dan berkontribusi dalam menciptakan pengalaman estetik yang berdampak pada perasaan dan persepsi penonton. Pemahaman mendalam tentang bentuk penyajian pertunjukan Sandur juga memungkinkan pengamatan terhadap perubahan dan perkembangannya seiring dengan zaman dan interaksi dengan lingkungan sosial yang berubah. Pemahaman lebih lanjut mengenai wujud penyajian pertunjukan Sandur dapat memperkaya pemahaman tentang keanekaragaman budaya dan seni di Indonesia serta menghargai nilai-nilai budaya yang merupakan bagian dari identitas suatu bangsa. Berikut perwujudan estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro:

#### 4.1.1 Waktu dan Tempat Penyajian

Pertunjukan Sandur Bojonegoro adalah sebuah kesenian tradisional yang memiliki ciri-ciri kesenian tradisional secara umum. Asal mula dan tahun kemunculannya tidak diketahui secara pasti. Pertunjukan Sandur berasal dari kecamatan Ngluyu di Bojonegoro, yang kini termasuk dalam kabupaten Nganjuk, Jawa Timur. Pertunjukan ini menyebar dari wilayah Nguluyu ke wilayah lain seperti Lamongan, Blora, dan Tuban (Imam, 28 September 2010). Pertunjukan Sandur mengandung muatan simbolisme, sebagaimana yang representasikan dalam waktu pertunjukan dari sore hingga pagi hari mengandeng makna perjalanan manusia dari lahir sampai mati.

Tempat pertunjukan Sandur berupa tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter yang disebut *Blabar Janur kuning*. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar, terdapat ketupat dan lontong ketan atau lepet yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Pada sudut pertemuan antara utara dan timur (arah timur laut) terdapat sesaji lengkap dengan dupa atau kemenyan. Semetara pada bagian tengah sisi kanan dan kiri arena pertunjukan tertancap batang bambu dengan ketinggian kurang lebih 10-12 meter, di antara bambu yang tertancap di sisi kanan dan kiri terpasang tali tambang yang menghubungkan kedua bambu, sehingga arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar seolah memiliki sudut tengah bagian atas

yang akan menjadi kerucut saat digunakan untuk atraksi adegan Kalongking.



**Gambar 4.2** Setting Pentas Sandur (Panggung Blabar Janur Kuning)

Penyajian tempat pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar dan bagian sudut tengah atas, berorientasi pada kaidah papat kiblat dan weton yaitu timur (*pasaran legi*), selatan (*pahing*), barat (*pon*) dan utara (*wage*) sedangkan yang menjadi pusat *limo pancer* adalah tengah (*kliwon*). Bentuk pentas empat persegi dengan meletakkan pemain di setiap sudutnya menggambarkan tentang sifat dasar manusia, yaitu unsur tanah, air, api, udara dan roh. Juga terkait dengan symbol elemen sifat dasar yang terdapat dalam diri manusia yaitu: Nuroyo (*mutmainah*), Sukarda (*aluamah*), Lodra (*Supiah*), Angkara (*amarah*). Unsur tersebut menghubungkan Sandur dengan konsep sedulur *papat limo pancer*. Sedangkan sesaji yang disediakan tergantung dari kesukaan *danyang* yang melindunginya desa tempat teater ini dipentaskan, ini bermaknakan bahwa manusia harus tetap menghormati, menghargai leluhurnya yang telah menjadi penyebab keberadaanya di dunia.

Adapun adegan Kalongking menggambarkan seekor Kalong yang naik melalui tali yang digantung di antara dua bambu tersebut dengan mata tertutup dan bergelantungan menempatkan kepala di bawah. Atraksi ini memiliki makna bahwa manusia harus berusaha memenuhi kewajiban dalam hidupnya selain melibatkan aspek keterampilan fisik, sebagaimana falsafah hidup orang jawa: *sirah dienggo sikil, sikil dienggo sirah* dalam usaha memenuhi tanggungjawabnya.



Gambar 4.3 Atraksi tokoh Kalongking ( dok.Pribadi)

Durasi pementasan teater Sandur tidak ditentukan secara baku, tetapi disesuaikan dengan kondisi dan kemampuan para pemainnya. Pementasan ini dapat berlangsung dalam waktu yang cukup panjang, dan mengisahkan berbagai cerita dengan tema perjalanan manusia mulai dari kelahiran, mencari pekerjaan, bertani, hingga menjalani kehidupan sosial orang Jawa.

Alat penerangan yang digunakan dalam pementasan Sandur adalah *Merutu Sewu* dan obor di setiap sudut tempat pertunjukkan. Cerita di dalam pertunjukan ini tidak harus merupakan satu rangkaian yang utuh dan bersifat improvisasi. Hal tersebut menggambarkan tentang perjalanan manusia yang beraneka ragam hidupnya, dan tidak seluruh perjalanan hidup itu dapat terselesaikan dengan baik. Di dalam arena pentas para tokoh berada dengan cara duduk lesehan yang berarti bahwa sebenarnya manusia itu tidak selalu yang terbaik, dan mendapatkan kesenangan juga kesedihan atas kehendak

Yang Maha Kusa. Manusia harus mempunyai kerendahan hati karena menyadari keterbatasannya. Waktu pementasan sehabis panen dimaksudkan bahwa pada saat itu Dewi Sri sebagai Dewi Padi masih menunggu tempat tersebut. Pementasan Sandur tidak dilakukan pada waktu waga dan legi, karena pada saat itu tidak berani *menyetrenkankan* perlengkapan pentas ke dalam makam juru kunci Ki Andongsari. Terkecuali di luar daerah desa Lendok Kulon yang mempunyai dayang berbeda.



Gambar 4.4. Penerangan pementasan Sandur ( dok.Pribadi)

Pentas Sandur awalnya diadakan di tengah sawah setelah masa panen berakhir. Namun, kemudian berkembang menjadi pertunjukan keliling dari satu daerah ke daerah lain. Pada tahun 1965, kekacauan politik mengganggu kepercayaan masyarakat terhadap pertunjukan ini, hingga pada tahun 1993, Sandur kembali muncul dengan format baru dengan menggunakan naskah, tidak seluruhnya bersandar ada improvisasi. Tempat

pertunjukkan berubah menjadi panggung dengan menggunakan peralatan modern seperti lampu, *make up*, dan *setting*, meskipun tetap mempertahankan bentuk panggung empat persegi panjang. Pementasan awal yang memiliki durasi yang panjang dianggap membosankan, sehingga durasinya disingkat menjadi sekitar dua hingga tiga jam per pertunjukan. Sedangkan hal-hal yang dianggap kurang esensial seperti tokoh, kostum, sesaji, dan Ritual *Setren* dihapus dari pertunjukan. Penghapusan dilakukan untuk menghindari pertentangan dengan kaum ulama yang keberadaannya mempunyai pengaruh besar dalam struktur masyarakat.

#### **4.1.2 Unsur Teater dalam Pertunjukan Sandur**

Pertunjukan Sandur Bojonegoro dengan tegas dapat diidentifikasi sebagai bagian dari teater rakyat yang menghunjam akar dalam budaya dan masyarakatnya. Alasan di balik pandangan ini dapat ditelusuri dari asal-usul kata "Sandur" yang menurut Pramujito merujuk pada "*Sandiwara ngedhur*" (Wawancara 27 Oktober 2010). Secara harfiah, "Sandur" menggambarkan tindakan "mengundang" atau "menyampaikan", sementara "Sandiwara" sendiri merupakan istilah yang mencirikan pertunjukan teater atau drama. Sandur dapat diartikan sebagai pertunjukan yang mengajak masyarakat untuk menyaksikan, mendengar, dan memahami cerita yang disampaikan. Karakteristik pertunjukan Sandur Bojonegoro pun sejalan dengan ciri khas teater rakyat. Pertunjukan ini melibatkan beragam unsur, mulai dari nyanyian, cerita, dialog, hingga unsur komedi. Dalam konteks ini,

pertunjukan Sandur Bojonegoro berfungsi sebagai sarana hiburan yang juga membawa pesan-pesan edukatif dan sosial kepada masyarakat.

Selain itu, pandangan masyarakat yang menjadi bagian aktif dari pertunjukan, memperkuat dimensi partisipatif yang kerap ada dalam teater rakyat. Dengan mengangkat cerita-cerita yang dekat dengan kehidupan sehari-hari, Sandur Bojonegoro menjadi cerminan dari budaya dan pengalaman masyarakat, menjadikannya sebagai wadah yang kuat untuk menyampaikan nilai-nilai serta pesan-pesan yang relevan dalam bingkai kreativitas dan ekspresi lokal. Meskipun mungkin telah mengalami perkembangan seiring berjalannya waktu, pertunjukan ini tetap mampu mempertahankan esensi teater rakyat yang mengakar dalam kebudayaan serta menjembatani kesenjangan antara masa lalu dan konteks modern.

Pertunjukan Sandur Bojonegoro memperlihatkan kekayaan materi cerita dan konflik yang merupakan ciri khas dari teater rakyat. Dalam setiap pertunjukannya, tema-tema yang relevan disajikan melalui cerita-cerita yang membangkitkan rasa ingin tahu serta refleksi dalam diri penonton. Di tengah penyajian yang sederhana, bahasa daerah (Jawa Mataraman) dianggap sebagai pijakan utama dalam menghubungkan pertunjukan dengan identitas budaya dan tradisi lokal, yang merupakan salah satu ciri penting dari teater rakyat. Materi cerita yang diusung dalam perkembangan pertunjukan Sandur Bojonegoro mengambil tidak hanya terbatas pada cerita masyarakat agraris, tetapi telah terinspirasi dari beragam sumber, seperti

cerita rakyat, legenda lokal, sejarah daerah, serta peristiwa-peristiwa penting dalam masyarakat. Melalui penggalian tema-tema seperti cinta, persahabatan, keadilan, dan perjuangan, pertunjukan Sandur mampu menghadirkan narasi yang mendalam dan memikat bagi penonton.

Konflik yang terbangun dalam cerita sering menjadi pendorong utama perkembangan alur dan karakter dalam pertunjukan. Konflik ini tidak hanya sekadar menciptakan ketegangan dalam cerita, tetapi juga menjadi jembatan untuk menghadirkan pesan-pesan moral dan sosial kepada penonton. Pentingnya penggunaan bahasa daerah, seperti Jawa Mataraman, dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro memberikan dimensi budaya yang kuat. Bahasa ini tidak hanya berfungsi sebagai sarana komunikasi, tetapi juga sebagai alat untuk menjaga keaslian budaya lokal. Penggunaan bahasa daerah menciptakan kedekatan emosional antara penonton dan pertunjukan, sekaligus menegaskan identitas budaya dalam ruang artistik. Dengan begitu, teater rakyat seperti Sandur Bojonegoro tidak hanya sekadar membawa hiburan, tetapi juga menjadi wahana untuk memperkuat rasa kebersamaan dan penghargaan terhadap warisan budaya setempat.

Secara keseluruhan, pertunjukan Sandur Bojonegoro menggabungkan kekayaan cerita dan konflik yang mendalam dengan penyajian yang sederhana dan penggunaan bahasa daerah sebagai ciri khas teater rakyat. Ini menciptakan pengalaman artistik yang meresap, menghibur, dan mendidik, serta menjadikan Sandur Bojonegoro sebagai

salah satu perwujudan estetika dari warisan budaya dan seni rakyat. Unsur pokok teater dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat dideskripsikan sebagai berikut:

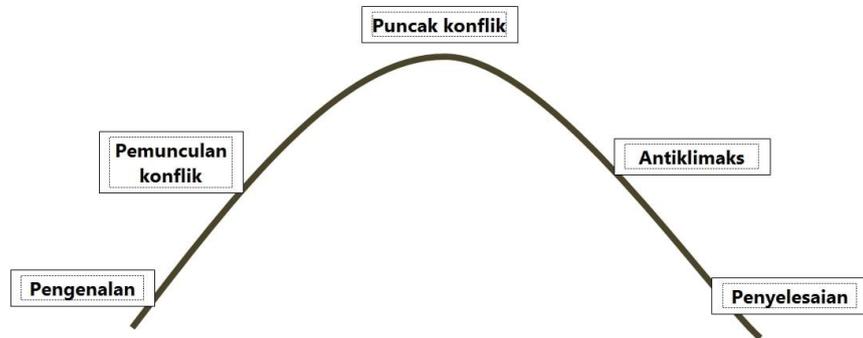
#### **4.1.2.1. Cerita**

Pementasan Sandur Bojonegoro memainkan peran penting sebagai cerminan realitas keseharian masyarakat agraris dari masa Hindia Belanda hingga era Orde Baru, serta mengembangkan kompleksitasnya pasca kemerdekaan. Pertunjukan ini mampu menghadirkan realitas kehidupan dalam berbagai aspek, termasuk sosial, politik, religi, ekonomi dalam konteks perjuangan hidup, keyakinan, konflik sosial dan keterhimpitan ekonomi. Pada masa Hindia Belanda hingga era Orde Baru, Sandur Bojonegoro mengambil inspirasi dari situasi masyarakat agraris yang menghadapi tantangan dan perubahan di bawah kebijakan kolonial dan pemerintahan baru.

Cerita seperti tokoh Balong mencerminkan perjuangan mencari pekerjaan dan tanah, menggambarkan kenyataan kehidupan masyarakat yang dihadapkan pada kondisi ekonomi yang sulit. Di sisi lain, cerita tentang sindir (sinden) yang mendapat tekanan dari masyarakat mencerminkan dinamika sosial dan pandangan masyarakat terhadap seni. Namun, pasca kemerdekaan, Sandur Bojonegoro tidak hanya terbatas pada cerita-cerita agraris semata.

Dalam perkembangannya, pertunjukan ini memperluas cakupannya dengan menggambarkan realitas yang lebih kompleks. Cerita-cerita tersebut tidak hanya berkutat pada perjuangan mencari nafkah atau tantangan ekonomi, tetapi juga menyentuh aspek-aspek sosial seperti perubahan budaya, pergeseran nilai, perkembangan politik, dan dinamika religius.

Alur penceritaan dalam Sandur Bojonegoro memiliki tangga dramatik secara umum, yang terdiri dari pengenalan, konflik dan klimaks. Cerita berlangsung dalam urutan waktu yang linear, memperkenalkan penonton pada karakter-karakter dan latar belakang cerita. Namun, dalam pengembangan cerita, unsur-unsur dramatik mulai muncul. Konflik awal muncul, memancing ketegangan dan membuat penonton penasaran. Perlahan-lahan, cerita bergerak maju dengan menghadirkan berbagai tantangan dan hambatan yang dihadapi oleh tokoh-tokoh cerita. Saat cerita mencapai titik puncak, sebuah klimaks dramatis tiba di tengah-tengah cerita sebagai momen ketegangan di mana konflik mencapai puncaknya.



Gambar 4.4 Struktur Dramatik Penceritaan Sandur

Setelah klimaks, cerita mulai mereda menuju tahap penyelesaian dan resolusi. Konflik dipecahkan, dan cerita mendekati akhir dengan ketenangan. Struktur dramatik penceritaan Sandur dalam alur maju, memberikan dinamika yang cepat untuk ditanggapi oleh penonton maksud terjadinya konflik, sehingga mampu menggugah emosi penonton, dan memberikan elemen dramatis yang diintegrasikan dengan unsur-unsur tari dan dialog yang mudah dimengerti oleh penonton.

Perkembangan kesenain Sandur Bojonegoro dari waktu ke waktu telah berhasil menghadirkan gambaran yang lebih holistik tentang kehidupan masyarakat pendukungnya. Sandur berusaha mengungkapkan kedalaman makna dan lapisan sosial yang mewakili dinamika masyarakat pendukungnya dari berbagai periode waktu. Seiring dengan perubahan zaman dan pergeseran sosial, Sandur tidak hanya mengamati, tetapi juga merefleksikan serta beradaptasi

dengan dinamika yang berkembang dalam masyarakat. Sebagai seni pertunjukan yang memiliki akar budaya yang kuat, Sandur mampu merespons perubahan dengan cerdas, tetap menghadirkan narasi yang relevan dan menggugah pemikiran penontonnya.

#### **4.1.2.2 Akting**

Segala cerita dalam pementasan Sandur dituangkan dalam bentuk teatrikal dengan merangkai akibat dan sebab dari perjalanan cerita yang dijalankan. Seluruh pemain memasuki arena dengan menampilkan tarian, dialog yang komunikatif, dan mudah dicerna oleh penonton. Dialog-dialog tersebut menghubungkan setiap bagian cerita dengan alur maju sesuai dengan urutan peristiwa yang mengikuti kronologi waktu secara berurutan, dari awal hingga akhir. Dalam alur maju, penonton dihadapkan pada perkembangan cerita yang mengikuti urutan waktu yang sebenarnya, tanpa melibatkan loncatan-loncatan waktu yang signifikan atau kembali ke masa lalu, sehingga penonton dapat dengan mudah mengikuti alur cerita dan pesan yang ingin disampaikan.

Akting dibagi menjadi dua macam yaitu acting dialog dan acting tubuh sebagai pembantu utama alat ekspresi. Dialog yang dilakukan mendayu dayu dan konstan dan lemah. Mirip pengucapan tokoh pewayangan alusan. Sedangkan akting tubuh kebanyakan dilakukan dengan menari untuk perpindahan tempat saja. Kecuali

tokoh Germo yang berfungsi sebagai dalang dalam permainan Sandur.



Gambar 4.5 Ekspresi Akting Sandur Anak-Anak ( Dok.Pribadi)

Aktor memainkan peran natural, menghadirkan karakter-karakter tokoh yang hidup dan autentik. Pementasan ini membawa penonton masuk ke dalam dunia cerita dengan cara yang sederhana, lucu dan satire. Penggabungan unsur teatrikal, tarian, dialog, dan perilaku yang realistis, menciptakan pengalaman pementasan yang mendalam bagi penonton. Para aktor dengan kemampuan dalam mengekspresikan karakter dan emosi melalui tarian dan dialog, membuat cerita menjadi lebih hidup dan memberikan daya tarik yang kuat kepada penonton. Melalui akting para aktor tersebut, Sandur mampu menyampaikan pesan-pesan moral dan sosial yang mudah dipahami penonton, dan memberikan hiburan yang menarik. Bentuk acting para pemain yang cenderung lemah gemulai dan mendayu mencirikan pendekatan wayang orang, ini dimungkinkan karena Bojonegoro merupakan daerah bekas wilayah Mataram.

#### 4.1.2.3 Pentas

Pementasan Sandur Bojonegoro memiliki fleksibilitas dalam lokasi penyelenggaraannya, dapat diadakan di tempat-tempat yang sifatnya terbuka dan luas seperti arena terbuka atau tanah lapang. Awalnya, pentas Sandur secara tradisional dilakukan di tengah sawah, dimana pertunjukan akan diadakan setelah masa panen berakhir. Pilihan lokasi ini memberikan nuansa yang alami dan autentik bagi pementasan, serta menciptakan suasana yang dekat dengan kehidupan masyarakat agraris.



Gambar 4.6 Pentas Sandur di Tanah Lapang (Dok.Pribadi)

Seiring dengan berjalannya waktu, Sandur Bojonegoro mengalami perkembangan dan transformasi. Pertunjukan ini berkembang menjadi pementasan keliling, yang dikenal dengan

istilah "barangan". Dalam format barangan, Sandur Bojonegoro melakukan tur dan tampil di berbagai daerah. Fleksibilitas dalam tempat pertunjukan memungkinkan pertunjukan ini dapat dinikmati oleh berbagai lapisan masyarakat dari berbagai wilayah. Pementasan keliling ini membawa pertunjukan Sandur ke berbagai komunitas dan daerah, memungkinkan lebih banyak orang untuk menikmati pertunjukan dan merasakan nilai budaya yang terkandung di dalamnya.



Gambar 4.7 Pentas Sandur di Pendopo (konsep barangan)

Secara keseluruhan, karakter tempat penyelenggaraan Sandur Bojonegoro yang fleksibel dan berkembang menjadi pementasan keliling mencerminkan adaptasi dan evolusi dari tradisi ini seiring berjalannya waktu. Dari arena terbuka di tengah sawah hingga tur keliling di berbagai daerah, Sandur tetap mempertahankan esensi

budaya dan nilai-nilai lokal sambil membuka diri terhadap beragam audiens dan konteks.

Kemajuan lebih lanjut membawa Sandur Bojonegoro mengalami transformasi dalam cara penyajiannya, memasuki panggung dengan format proscenium. Proscenium merupakan bentuk panggung yang memiliki pembatas antara panggung dan penonton, menciptakan ruang yang terfokus untuk penampilan para pemain. Perpindahan ini membawa perubahan signifikan dalam penyajian Sandur, memberikan dimensi profesional dan pengalaman teatral yang lebih terstruktur. Penggunaan panggung proscenium memberikan keuntungan dalam menghadirkan pementasan Sandur dengan kualitas yang lebih konsisten. Para penonton dapat melihat pertunjukan dengan lebih jelas dan tertata, sementara para pemain memiliki area yang lebih terfokus untuk beraksi. Hal ini membantu menghadirkan pertunjukan yang lebih profesional dalam segi visual dan teknis.



Gambar 4. 8 Pentas Sandur pada Panggung Proscenium

Namun, transformasi pementasan Sandur menuju tata pentas modern tidak mengurangi esensi dan nilai-nilai tradisional yang menjadi inti dari Sandur Bojonegoro. Meskipun dipentaskan dalam panggung proscenium yang lebih formal, pertunjukan ini tetap mempertahankan pesan dan makna yang autentik yang diwariskan dari generasi ke generasi. Transformasi ini menunjukkan adaptasi cerdas pertunjukan Sandur terhadap perubahan zaman dan permintaan penonton yang semakin bervariasi. Keselarasan antara penggunaan panggung formal dengan tradisi dan nilai budaya lokal yang kuat menciptakan pengalaman yang mendalam bagi penonton, sambil tetap menghormati akar budaya dari kesenian ini.

#### **4.1.2.4 Bahasa**

Karakteristik bahasa yang digunakan dalam sialog pentas Sandur Bojonegoro mengacu pada dialek bahasa Jawa Mataraman, sebuah bahasa yang dituturkan oleh masyarakat bekas wilayah karesidenan Madiun, Kediri dan Bojonegoro (Uhlenbeck, 1964). Istilah Mataraman merujuk pada wilayah sub-kultur Jawa Timur yang pernah dikuasai oleh kerajaan Mataram, sebagaimana yang telah dijelaskan bahwa nilai kultural Jawa Mataraman telah tersebar di berbagai wilayah Jawa Timur termasuk dalam segi dialek kebahasaan. Dialek Bahasa Jawa Mataraman tersebar luas dari

bagian barat Jawa Timur hingga kabupaten Kediri, termasuk Bojonegoro.

Bahasa yang digunakan dalam penceritaan Sandur Bojonegoro termasuk dalam wilayah Mataraman pesisir utara yang kental dan halus. Bahasa yang digunakan dalam dialog Sandur Bojonegoro memiliki keterkaitan yang kuat dengan konteks budaya, sejarah, dan identitas sosial masyarakat pendukungnya. Dialek Bahasa Jawa Mataraman, yang tersebar luas dari wilayah barat hingga timur Jawa Timur, membawa nilai-nilai kearifan budaya yang tercermin dalam cara berbahasa sehari-hari. Dalam pementasan Sandur Bojonegoro, dialek Bahasa Jawa Mataraman digunakan untuk menyampaikan dialog-dialog yang memainkan peran penting dalam narasi cerita. Penggunaan dialek ini memungkinkan para pemain dan penonton untuk merasakan kedekatan dengan nilai-nilai tradisional yang diwariskan dalam bahasa dan budaya setempat.

Struktur berbahasa yang menggambarkan tingkatan dalam interaksi sosial, seperti Jawa *Ngoko*, *Krama Madya*, dan Jawa *Krama Inggil*, mencerminkan sikap hormat, rasa sopan santun, dan penghargaan terhadap hierarki sosial yang terkandung dalam budaya Jawa Mataraman. Intraksi dialog yang terjadi antara tokoh lakon dalam Sandur tidak lepas dari penggunaan Jawa *Ngoko* (dialog *Pethak* dan *Balog*), *Krama Madya* (dialog *Pethak/ Balong* dan

Cawik), dan Jawa *Krama Inggil* digunakan pada orang yang dianggap lebih tua dan dihormati seperti interaksi *Pethak* terhadap tokoh *Tangsil*, serta dialog *Cawik* (sebagai tokoh perempuan) terhadap *Tangsil*, *Pethak* dan *Balog*.

Dalam konteks pementasan Sandur Bojonegoro, bahasa yang digunakan dalam dialog mengangkat esensi kearifan budaya setempat. Ini membantu menciptakan pengalaman yang lebih mendalam bagi penonton, karena dialog tidak hanya mengandung makna literal tetapi juga melibatkan nilai-nilai sosial dan budaya yang telah diakui dalam masyarakat. Dengan menggunakan dialek Bahasa Jawa Mataraman, Sandur Bojonegoro secara tidak langsung memelihara warisan budaya dan mengaktualisasikan identitas lokal masyarakatnya dalam setiap pertunjukan. Tatanan Bahasa yang digunakan merupakan gambaran strata sosial dalam penggunaan interaksi Masyarakat Jawa pada umumnya. Ini memberikan gambaran tat susilamasyarakat setempat sebagai pendukung utama Pertunjukan Sandur. Menilik penggunaan Bahasa yang digunakan dan dialog yang mendayu dayu merupakan ciri penggunaan dialog dan Bahasa pada pewayangan.

#### **4.1.2.5 Aktor**

Setiap peran dalam pertunjukan Sandur memiliki simbolisme yang mencerminkan kehidupan manusia. Beberapa peran mewakili

status sosial dalam masyarakat. Tokoh Balong mencerminkan status sosial masyarakat yang kurang tabah dalam menghadapi persoalan hidup. Sementara itu, tokoh Pethak mewakili kaum bawah yang lebih bersifat moderat dalam menerima kenyataan hidup. Kedua tokoh tersebut merupakan perwakilan dari masyarakat tingkat bawah yang berusaha memperbaiki tingkat kehidupan. Tokoh Tangsil, sebagai masyarakat golongan atas, menjadi petunjuk arah kerja yang harus dituju. Ia merupakan tuan tanah yang berpendidikan tinggi. Di sisi lain, tokoh Cawik dan Germa adalah tokoh bersahaja. Para pemain dalam teater ini secara keseluruhan mencerminkan situasi kehidupan sosial masyarakat Jawa pada umumnya, karena tokoh-tokoh tersebut merupakan representasi kehidupan sosial masyarakat setempat.

Dalam konteks pementasan Sandur, terlihat bahwa letak para pemainnya mencerminkan adanya akulturasi dan pengaruh dari tiga agama, yaitu Budha, Kejawaen, dan Hindu. Dalam agama Budha, terdapat peningkatan kesadaran menuju pencerahan atau Dhayani Budha, yang melibatkan para pemain dalam adegan atau peran-peran sebagai; (1) *Wairocana*, merupakan penerang yang terletak di tengah (*pancer*); (2) *Akshobaya*, merupakan sifat ketenangan (timur), teguh dalam pendirian; (3) *Ratna shambada*, merupakan symbol yang terdapat dalam sifat permata yang selalu memancarkan cahaya

(selatan); (4) *amithaba* yaitu cahaya yang memancarkan kedalam suatu sesuatu yang tidak terbatas (barat); (4) *amoghasidhi* mewakili sifat kerja keras dan sellau berhasil (utara) (Gazalba,1967:67). Sedangkan dalam kepercayaan kejawen, sifat-sifat tertentu yang terkait dengan unsur api, air, udara, dan tanah dipercaya ada dalam diri manusia Jawa. Sifat-sifat ini bersatu dan membentuk suatu kesatuan yang disebut sebagai roh. Lebih jelasnya, dapat diilustrasikan sebagai; (1) *Nuroyo (mutmainah)*-cahaya; (2) *Sukarda (aluamah)*-tenang-teguh; (3) *Lodrah (supiah)*-dilahirkan; (4) *Angkara (amarah)*-nafsu.

#### **4.1.3 Naskah Pertunjukan Sandur**

Sebuah karya seni mencerminkan totalitas kehidupan dalam bentuk yang integral dan sistemik. Seni ditempatkan dalam berbagai lembaga, seperti ilmu pengetahuan, agama, dan politik. Pandangan Marx menyatakan bahwa manusia harus memenuhi kebutuhan hidupnya terlebih dahulu sebelum bisa berpikir dan mencerminkan realitas dalam karya seni. Cara berpikir dan apa yang dipikirkannya sangat terkait dengan kondisi hidupnya (Hasmen,1980:70). Seni merefleksikan kehidupan manusia, baik dalam ekspresi maupun kontennya, karena sangat dipengaruhi oleh bagaimana manusia hidup.

Pada awalnya, ketika manusia mencari makan dengan berburu, seni cenderung meniru alam dan menggunakan kekuatan magis untuk mendapatkan hewan buruan. Namun, ketika manusia mulai hidup dengan bercocok tanam, muncul kesadaran akan kekuatan di luar dirinya, seperti roh-roh, dewa-dewa, dan alam ghaib atau mistis. Dalam kondisi ini, seni tidak lagi sekadar meniru alam, tetapi lebih berfokus pada mengungkapkan dan mengekspresikan kekuatan-kekuatan tersebut. Kesenian masyarakat Timur dan Barat memiliki kesamaan dalam nilai-nilai ritual dan mistis yang terkandung di dalamnya. Namun, perkembangan jaman telah mengubah dan menggeser struktur dan lembaga sosial yang berbeda seperti politik, ekonomi, dan budaya, yang semuanya berkaitan dengan norma-norma dan situasi pada masanya. Perkembangan ini juga mempengaruhi evolusi seni dalam menghadirkan dan mengekspresikan realitas sosial dan kultural.

Drama atau teater merupakan bentuk seni yang mengeksplorasi konflik manusia sebagai unsur pokoknya. Beberapa ahli seperti Moulton, Branders Meteus, Jhon E. Dietrich, dan Aristoteles memberikan pandangan bahwa drama adalah representasi kehidupan manusia yang disajikan dalam aksi, dialog, dan perbuatan. Drama adalah sebuah cerita yang menggambarkan konflik antara karakter manusia, dan dihadirkan melalui ekspresi di atas panggung. Dengan manusia sebagai sumber pokoknya, teater atau drama dapat mengikuti perjalanan peradaban manusia, sehingga seni ini tidak mengalami stagnasi dalam perkembangannya. Sebagai contoh,

Sandur sebagai bentuk teater rakyat menggambarkan kehidupan manusia melalui dialog, gerak, dan laku, dengan atau tanpa dekorasi panggung, serta didukung oleh musik, nyanyian, dan tarian. Sandur adalah sebuah produksi budaya yang mencerminkan kondisi masyarakat pada zamannya.

Perkembangan teater atau drama terus bergerak seiring perubahan zaman dan nilai-nilai kultural masyarakat. Dengan fokus pada konflik manusia, teater tetap relevan dalam menggambarkan dan menyampaikan cerita yang mencerminkan realitas kehidupan manusia, serta memberikan ruang bagi eksplorasi kreatif dan pembaruan dalam seni pertunjukkan. Awal mula pertunjukan Sandur didasarkan pada cerita turun temurun dan mitos yang berkembang di daerah tersebut. Cerita-cerita dan mitologi ini awalnya tidak tertulis, melainkan disampaikan secara lisan atau cerita tutur. Pertunjukan Sandur mengandung banyak aspek dan nilai dari difusi akulturasi secara adaptif. Hal ini disebabkan oleh posisi geografis Bojonegoro, yang berada di antara dua sub budaya yaitu Jawa Tengah dan Madura, sehingga kedua arus budaya ini mempengaruhi dan berbaaur dengan budaya setempat.

Budaya Jawa yang terbuka terhadap pengaruh budaya lain membuat terjadinya campuran antara budaya Madura, Jawa Tengah, dan budaya lokal di daerah Bojonegoro. Inilah yang menjadi ciri khas dari pertunjukan Sandur, yang mencerminkan perpaduan dari berbagai elemen budaya yang saling berinteraksi dan mempengaruhi satu sama lain. Pada tahun 1993,

pertunjukan Sandur mulai dituliskan dalam naskah untuk pertunjukan di Taman Mini Indonesia Indah di Jakarta. Dalam naskah tersebut, terdapat urutan keluar masuknya tokoh dan cerita yang mengikuti perkembangan dari waktu ke waktu. Dengan penulisan naskah ini, pertunjukan Sandur semakin terdokumentasi dan diakui sebagai bagian dari warisan budaya Indonesia yang kaya dan beragam. Pertunjukan Sandur tetap mengambil inspirasi dari cerita-cerita turun temurun dan mitologi yang berasal dari masyarakat setempat. Namun, dengan adanya naskah tertulis, pertunjukan ini juga mampu berkembang dan beradaptasi dengan tuntutan zaman dan kebutuhan pertunjukan yang lebih modern. Sebagai hasil dari difusi akulturasi, pertunjukan Sandur tetap hidup dan relevan, menggambarkan keunikan budaya daerah Bojonegoro yang memadukan berbagai pengaruh budaya menjadi sebuah pertunjukan yang khas dan menarik.

#### **4.1.4 Unsur Pengembangan Bentuk Pertunjukan Sendur**

Setiap kemajuan dalam bidang seni pertunjukan selalu membawa potensi terjadinya konflik atau pertentangan baru dalam keenian itu sendiri. Hal ini juga terjadi pada Sandur Bojonegoro, di mana pertentangan berkisar antara isi yang mengusung gagasan-gagasan maju dengan bentuk kesenian yang masih mengandalkan tradisi lama. Adanya gagasan-gagasan baru dalam isi cerita atau pesan yang ingin disampaikan oleh kesenian ini, tentu menuntut bentuk kesenian yang baru pula untuk menyampaikan ekspresi jiwa dari kehadiran kesenian tersebut.

Perkembangan pada pertunjukan Sandur dapat dilihat dari sejumlah aspek; (1) terdapat perubahan dalam isi cerita atau pesan yang ingin disampaikan. Pertunjukan Sandur mulai mengangkat tema-tema yang lebih relevan dengan zaman atau menghadirkan sudut pandang yang lebih kontemporer untuk menarik minat penonton; (2) Pertunjukan Sandur mencari cara baru untuk menyampaikan isi cerita secara visual dan artistik. Penggunaan teknologi modern, efek visual, atau metode pementasan yang inovatif dapat menjadi bagian dari perkembangannya; (3) perkembangan Pertunjukan Sandur mencerminkan integrasi antara budaya lokal dengan elemen-elemen global. Keselarasan antara identitas budaya lokal dengan pengaruh global memainkan peran penting dalam menghasilkan bentuk kesenian yang unik dan relevan; (4) Pertunjukan Sandur dapat mengalami perkembangan melalui kolaborasi disiplin bentuk estetika seni dari berbagai latar belakang budaya. Inklusivitas dalam mencakup beragam perspektif dapat memperkaya dan memperluas batas-batas seni pertunjukan; (5) Pertunjukan Sandur mengalami peningkatan dalam profesionalisme dan manajemen, termasuk peningkatan produksi, promosi, dan distribusi, untuk mencapai lebih banyak penonton dan mendukung kesinambungan kesenian.

Dalam upaya menghadapi pertentangan antara isi yang maju dan bentuk yang lama, seni pertunjukan daerah harus terbuka terhadap inovasi dan adaptasi. Perkembangan ini tidak hanya menghormati nilai-nilai tradisional dan akar budaya, tetapi juga memandang ke depan untuk

menciptakan konvensi baru yang relevan dan memadukan kaya akan warisan budaya dengan wajah kesenian yang segar dan menarik bagi generasi saat ini. Dengan cara ini, seni pertunjukan daerah dapat terus berkembang dan mempertahankan relevansinya dalam menghadapi perubahan zaman dan tuntutan penonton masa kini. Berikut bentuk-bentuk perkembangan pertunjukan Sandur yang terjadi:

#### **4.1.4.1 Tembang**

Tembang dalam pementasan Sandur memiliki berbagai fungsi penting. Salah satu fungsi utamanya adalah sebagai pengiring keluar masuknya peran dan pergantian adegan atau babak dalam pertunjukan. Selain itu, tembang juga berfungsi sebagai mantra pemanggil roh atau bidadari, menciptakan suasana magis dan mistis dalam pementasan. Fungsi lain dari tembang adalah sebagai narasi perjalanan tokoh peran, menggambarkan perjalanan dan perkembangan karakter tokoh dalam cerita. Namun, karena banyaknya fungsi yang dimiliki oleh tembang, beberapa kritikus menganggapnya menjadi membosankan karena kemonotonannya. Untuk mengatasi hal ini, intensitas penggunaan tembang dalam pementasan Sandur dikurangi, sambil tetap mempertahankannya sebagai salah satu unsur penting dalam kesenian ini. Dengan demikian, tembang masih dapat memberikan kontribusi artistik yang berarti tanpa mengalami kejenuhan pada penonton.

Perkembangan lebih lanjut dalam penggunaan tembang dalam Sandur terlihat dengan dinotasikannya tembang menggunakan dua laras yang berbeda, yaitu laras slendro dan laras pelog. Laras pelog merupakan gamelan yang terdiri dari tujuh buah nada dengan sruti yang berbeda. Jarak nadanya 1-1-1 1/2 – 1-1-1-/2. Urutan nadanya 1-2-3-4-5-6-7-1 (*ji-roh-lu-pat-mo-nem-pi-ji*). Sedangkan slendro suatu laras yang terdiri dari enam nada yang sruti sama dengan satu oktafnya yaitu 1-1-1-1 dan notasinya terdiri dari 1-2-3-5-6-1 (*ji-ro-lu-mo-nem-ji*). Notasi dan laras yang berbeda ini memberikan variasi dan kekayaan nuansa musikal dalam pementasan Sandur, menghadirkan pengalaman yang lebih beragam bagi penonton.

Instrumen-instrumen dalam permainan tembang tersebut dimainkan oleh *Panjak Ore*, yaitu kelompok pemain gamelan yang bertanggung jawab untuk menciptakan atmosfer musikal dalam pementasan. *Panjak Ore* dalam pementasan Sandur Bojonegoro memiliki peran yang mirip dengan teater sampakan dalam tradisi Jawa. Sampakan adalah kelompok pemain musik yang memainkan gamelan sebagai pengiring dalam pertunjukan wayang kulit, khususnya dalam tradisi wayang kulit Jawa. Pemusik dalam teater sampakan bertugas untuk menciptakan atmosfer musikal yang sesuai dengan adegan yang sedang dipentaskan, mengiringi dialog

antara tokoh wayang, serta memberikan nuansa emosional yang mendukung cerita yang disampaikan oleh dalang.



**Gambar 4. 9** Aksi Panjak Ore dalam Pentas Sandur (Dok.Pribadi)

Secara serupa, *Panjak Ore* dalam pementasan Sandur Bojonegoro memiliki peran yang serupa dengan teater sampakan. *Panjak Ore* adalah kelompok pemain tembang dan gamelan yang bertanggung jawab untuk menciptakan latar nyanyian dan musikal dalam pementasan Sandur. *Panjak Ore* mengiringi permainan tembang dan aksi para pemain, serta menciptakan nuansa musikal yang cocok dengan suasana adegan yang sedang dipentaskan. *Panjak Ore* dapat memainkan berbagai instrumen gamelan dengan berbagai variasi melodi dan irama, menghadirkan dimensi audio yang kaya dan mendalam dalam pertunjukan. Dalam pentas Sandur *Panjak Ore* memberikan kontribusi artistik yang signifikan, menghadirkan elemen musikal yang menggugah emosi penonton, serta membantu menciptakan pengalaman teatral yang lebih mendalam.

Pengembangan dan variasi dalam penggunaan tembang, teater Sandur terus mengalami penyegaran dan penyempurnaan, memperkuat daya tariknya sebagai bentuk seni pertunjukan yang unik dan kaya akan nilai budaya. Tembang tidak hanya menjadi pengiring, tetapi juga menjadi elemen penting yang menghidupkan suasana dan mendalamkan ekspresi jiwa kehadiran kesenian ini, membuat pementasan Sandur semakin menarik untuk ditonton.

#### **4.1.4.2 Tarian**

Tarian utama dalam pementasan Sandur Bojonegoro memiliki karakter yang sederhana dan tidak memiliki pola yang jelas. Selain itu juga terdapat Tari Jaranan sebagai pembuka pertunjukan Sandur Bojonegoro. Tarian-tarian tersebut digunakan sebagai sarana untuk keluar masuknya para pemain dalam pertunjukan. Di tempat pertunjukan yang luas dan terbuka, penggunaan tarian ini memudahkan perpindahan para pemain dari satu adegan ke adegan lainnya. Fungsi tarian tersebut juga memberikan aspek visual yang menarik bagi penonton. Namun, dengan kemajuan pertunjukan Sandur dan perpindahan menuju panggung proscenium, bentuk tarian dalam pementasan mengalami perubahan. Panggung proscenium memiliki ruang yang lebih terbatas daripada tempat pertunjukan sebelumnya. Sebagai hasilnya, penggunaan tarian untuk keluar masuknya para pemain menjadi kurang praktis karena keterbatasan ruang gerak di panggung.



Gambar 4.10 Tari Jaranan Sebagai Pembuka Pentas

Dalam konteks ini, tarian dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro memiliki fungsi yang berbeda-beda tergantung pada bagian pertunjukan. Sebagai contoh, tarian kuda lumping digunakan untuk mengisi kekosongan dalam adegan "*Blabar Janur Kuning*" ketika para aktor sedang berias. Tarian ini memberikan variasi visual yang menarik bagi penonton, sambil juga menjaga keberlangsungan pertunjukan tanpa ada kesenjangan kosong. Selain itu, terdapat pula tarian yang dilakukan oleh para pemain yang menggambarkan karakter dalam lakon, seperti tari para tokoh lakon, *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, dan *Cawik*. Tarian ini memiliki peran sebagai selingan untuk pergantian adegan atau babak dalam pertunjukan. Meskipun tarian-tarian ini mungkin tidak lagi digunakan sebagai sarana keluar masuk, mereka tetap memberikan nuansa visual yang khas dan memberikan warna serta keindahan dalam pementasan.



Gambar 4. 11 Tarian Tokoh Lakon Sandur

Perubahan peran dan fungsi tarian dalam Sandur Bojonegoro adalah hasil adaptasi pertunjukan ini terhadap perkembangan panggung dan format pementasan. Meskipun tarian tidak lagi menjadi fokus utama, tetap menjadi elemen penting yang memberikan kontribusi artistik dalam pengalaman pementasan secara keseluruhan.

#### **4.1.4.3 Akrobatik**

Akrobatik dalam Sandur merupakan peran yang dimainkan oleh tokoh Kalongking, adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah. Atraksi akrobatik dilakukan dengan mata tertutup memanjat tiang bambu sebelah timur dan menari dengan gerakan ala kalong yang kemudian

bergantungan mengaitkan kakinya pada seutas tali tambang dengan posisi kepala dibawah dan akan turun di tiang sebelah barat. Adegan atraksi Kalongking tersebut dimainkan sebagai babak penutup pentas Sandur.



Gambar 4.12 Atraksi Akrobatik Kalongking dalam Sandur

Dalam perkembangan Sandur Bojonegoro, pergeseran fokus terhadap keterbatasan waktu dan risiko teknik akrobatik telah menghasilkan perubahan dalam pementasan. Adegan Kalongking yang melibatkan gerakan akrobatik yang berbahaya kini hanya diperankan oleh para ahli terlatih, dan penampilan semacam ini menjadi semakin jarang. Akibatnya, adegan Kalongking yang mengandung elemen akrobatik mulai menghilang dari pementasan. Penghilangan atau penggantian adegan akrobatik ini memberikan fleksibilitas bagi pertunjukan Sandur, terutama ketika pertunjukan dilakukan sebagai fungsi *ngamen* atau di panggung proscenium yang memiliki keterbatasan ruang gerak dan durasi waktu yang lebih terbatas.

Perubahan ini memungkinkan pertunjukan Sandur untuk lebih mudah disesuaikan dengan format panggung modern yang lebih terstruktur. Seiring dengan perubahan ini, fokus pertunjukan berubah dari adegan akrobatik yang mungkin berisiko tinggi menjadi penekanan pada dialog, ekspresi karakter, dan elemen-elemen visual yang lebih aman dan efektif dalam lingkungan panggung yang lebih terbatas. Perkembangan ini menggambarkan adaptasi Sandur Bojonegoro terhadap tuntutan zaman dan perubahan format pementasan. Meskipun adegan Kalongking yang melibatkan akrobatik tidak lagi sering ditemui, fleksibilitas yang dihasilkan dari

perubahan ini memungkinkan pertunjukan Sandur untuk terus bertahan dan beradaptasi dengan kebutuhan panggung dan penonton saat ini.

Adapun dalam beberapa kesempatan tertentu, adegan akrobatik ini tetap digunakan karena memiliki kepentingan khusus dalam cerita atau memiliki nilai artistik yang tidak dapat diabaikan. Terutama pada pementasan di tempat-tempat tertentu yang memiliki tradisi dan kepercayaan mistis yang terkait dengan adegan tersebut. Dengan penyesuaian ini, pertunjukan Sandur tetap dapat memberikan pengalaman pertunjukan yang menarik dan memukau bagi penonton, sambil tetap menghormati dan memperkuat identitas budaya dan nilai-nilai lokal yang dihayati oleh masyarakat setempat. Fleksibilitas dalam mengadaptasi elemen-elemen pertunjukan, termasuk adegan akrobatik, memungkinkan seni pertunjukan ini tetap relevan dan menyajikan pengalaman artistik yang kaya dan beragam.

#### **4.1.4.4 Akting**

Pertunjukan Sandur pada awalnya hampir tidak memerlukan akting, melainkan lebih menekankan pada gaya *patetis*. Namun, dengan munculnya tema-tema cerita kekinian, pentingnya acting yang lebih realistis sesuai standar teater modern semakin berkembang. Pada awalnya, teater Sandur tidak menggunakan

naskah, tetapi mengandalkan cerita turun temurun yang disampaikan dari mulut ke mulut sesuai dengan adat dan tradisi setempat. Seiring perkembangan zaman, cerita Sandur mulai dituangkan ke dalam naskah tertulis. Cerita yang diungkapkan dalam teater Sandur tidak selalu berkisar pada masalah pertanian, melainkan cenderung lebih menekankan pada fungsi pendidikan dan keagamaan. Meskipun begitu, cerita-cerita tersebut tetap mencerminkan nilai-nilai dan kearifan lokal yang dihayati oleh masyarakat pendukungnya, karena kelahiran teater rakyat Sandur berasal dari masyarakat yang memegang kuat nilai-nilai dan norma kultural dan spiritual setempat.

Dalam perspektif sosiologi, seni pertunjukan Sandur dapat disebut sebagai teater rakyat karena lahir dan berkembang dari masyarakat desa. Kesenian ini mencerminkan identitas, kearifan, dan pola pikir masyarakat setempat. Karena kegiatan sehari-hari masyarakat tersebut terikat dengan adat dan agama (Gurvitch,1973:90). Teater rakyat Sandur menjadi bagian integral dari kehidupan masyarakat desa, yang memperkuat identitas dan kesatuan budaya. Dengan mengikuti perubahan dan adaptasi tema cerita yang lebih sesuai dengan zaman, serta penulisan naskah sebagai bentuk dokumentasi dan preservasi cerita, teater rakyat Sandur dapat terus berkembang dan tetap relevan dalam menyajikan

nilai-nilai kearifan lokal serta memperkaya ragam kesenian Indonesia.

Perkembangan seni pertunjukan merupakan hasil dari konsekuensi logis dari tuntutan zaman yang dipengaruhi oleh globalisasi. Dalam era yang lebih rasional dan materialistik, masyarakat cenderung lebih fokus pada kebutuhan materi yang dapat memenuhi kehidupan sehari-hari. Kesenian dianggap belum bisa memenuhi kebutuhan praktis mereka, sehingga perubahan struktur masyarakat dan berkurangnya interaksi sosial dapat mengurangi integritas budaya dan tradisi masyarakat.

Perkembangan seni pertunjukan juga dipengaruhi oleh proses emansipasi manusia, di mana manusia semakin mengembangkan kesadaran dan pemahaman tentang dirinya dan lingkungan sekitar. Kemajuan teknologi juga mempengaruhi pandangan manusia tentang hidup, sehingga cenderung mengejar efisiensi dan kepraktisan dalam berbagai aspek kehidupan. Hal ini menyebabkan masyarakat lebih menyukai hal-hal yang langsung mempengaruhi indra mereka, yang dapat memberikan kepuasan dan manfaat secara instan (Sedyawati,1981).

Meskipun demikian, perkembangan seni pertunjukan tidak bisa dihindari dan menjadi penting untuk menjaga kesenian tetap

relevan dan ada di tengah masyarakat yang berkembang. Proses ini menuntut kesenian untuk beradaptasi dengan perubahan zaman dan mempertahankan esensi dan nilai-nilai budaya yang diwariskan dari generasi sebelumnya. Sebagai salah satu bentuk ekspresi kreatif dan identitas budaya, seni pertunjukan memiliki peran penting dalam memperkaya keberagaman budaya dan memastikan warisan budaya dapat diwariskan kepada generasi mendatang. Pentingnya polesan atau adaptasi dalam kesenian rakyat menjadi kunci agar kesenian tersebut tetap relevan dan tidak ditinggalkan oleh masyarakat pendukungnya. Perubahan dan modernitas yang terjadi dalam kehidupan masyarakat, termasuk dalam bidang politik, budaya, dan ekonomi, seringkali membawa pengaruh ke arah kebudayaan Barat. Meskipun begitu, masyarakat juga cenderung mempertahankan elemen-elemen yang dianggap baik dan bernilai dalam kesenian tradisional mereka.

Proses ini dapat diidentifikasi sebagai akulturasi adaptif, di mana elemen-elemen baru dan asing yang masuk ke dalam budaya lokal disesuaikan dan diadaptasi agar sesuai dengan nilai-nilai dan identitas budaya setempat (Sedyawati,1981). Hal ini merupakan bentuk dari respons terhadap perubahan zaman dan kebutuhan masyarakat yang terus berkembang. Adaptasi kesenian rakyat dalam arus modernitas membantu menjaga kesenian tersebut tetap hidup

dan relevan dalam lingkungan yang terus berubah. Dengan cara ini, kesenian tradisional dapat terus dinikmati dan diwariskan kepada generasi selanjutnya. Pentingnya adaptasi ini tidak hanya berlaku pada kesenian rakyat, tetapi juga pada berbagai bentuk kesenian lainnya, termasuk kesenian daerah lainnya yang menghadapi tantangan serupa dalam menghadapi perubahan zaman. Sebagai bagian dari kekayaan budaya suatu bangsa, kesenian tradisional berperan penting dalam memperkuat identitas budaya dan membangun rasa kebanggaan atas warisan budaya yang dimiliki. Oleh karena itu, upaya untuk mempertahankan dan mengembangkan kesenian tradisional melalui adaptasi yang bijaksana dan responsif terhadap perubahan zaman sangatlah penting untuk melestarikan keberagaman budaya dan menghormati nilai-nilai warisan nenek moyang kita.

Unsur-unsur teater yang ada dan disempurnakan dengan menggunakan unsur-unsur teater modern tersebut menjadi sesuai dengan kehidupan masyarakat desa Ledok Kulon yang merupakan daerah madya. Ciri daerah madya tersebut antara lain; (1) hubungan keluarga semakin kuat, namun hubungan dengan tetangga cenderung menurun. Faktor yang mempengaruhi perubahan ini adalah faktor ekonomi; (2) meskipun adat istiadat masih dihormati, masyarakat juga terbuka terhadap pengaruh dari luar; (3) masyarakat

semakin rasional dalam berpikir dan kesadaran akan pentingnya pendidikan meningkat, meskipun masih ada kepercayaan pada hal-hal gaib atau mistis untuk menyelesaikan masalah yang sulit diatasi secara rasional; (4) tingkat pendidikan di daerah ini berkembang sampai tingkat menengah, tetapi jarang ada sekolah kejuruan; (5) angka buta huruf menurun, menunjukkan adanya perkembangan dalam pendidikan masyarakat; (6) hukum tertulis dan tidak tertulis berdampingan dalam masyarakat, menunjukkan perpaduan antara tradisi dan perkembangan hukum modern; (7) ekonomi daerah memberikan kesempatan yang luas untuk produksi pasar, yang mengakibatkan adanya perubahan dalam struktur sosial dan peran uang semakin penting dalam kehidupan masyarakat (Sedyawati,1981:31).

Perubahan-perubahan tersebut merupakan hasil dari interaksi masyarakat dengan zaman dan globalisasi yang melatarbelakangi. Masyarakat terus beradaptasi dengan perubahan tersebut, dengan mempertahankan nilai-nilai tradisional yang dianggap baik sambil membuka diri terhadap perubahan yang lebih rasional dan modern. Adanya perubahan ini juga berpengaruh pada kesenian rakyat, yang perlu diadaptasi agar tetap relevan dan tidak ditinggalkan oleh masyarakat pendukungnya. Ciri-ciri perkembangan tersebut adalah hal yang wajar bagi suatu daerah. Kemajuan pola pikir yang terjadi

dapat mengakibatkan perubahan dalam kesenian dan pola kehidupan masyarakat. Dampak dari kemajuan tersebut adalah kesenian tidak lagi menjadi hal utama, tetapi tetap dianggap sebagai sesuatu yang penting dan diperlukan dalam kehidupan masyarakat.

Perubahan, penambahan, dan pengurangan dalam kesenian adalah sebuah kegelisahan dalam mencari bentuk baru yang sesuai dengan perkembangan dan nilai-nilai masyarakat setempat. Tujuannya adalah agar kesenian tetap relevan dan dapat berada dalam harmoni dengan irama hidup serta nilai-nilai yang dianut oleh masyarakat daerah tersebut.

#### **4.1.4.5 Bahasa**

Seiring dengan perkembangan dan untuk memenuhi kebutuhan sosialisasi dengan khalayak yang lebih luas, bahasa Jawa Mataraman yang digunakan dalam dialog Sandur kadang-kadang disisipkan dalam bahasa Indonesia. Hal ini mencerminkan adanya pengaruh multi-kultur dalam kesenian ini, menggabungkan elemen budaya lokal dengan bahasa nasional. Penggunaan bahasa sehari-hari dengan cengkok khusus dan kombinasi antara bahasa Jawa Mataraman dan bahasa Indonesia, menciptakan suasana yang akrab dan mengakomodasi berbagai lapisan masyarakat sebagai penonton. Ini juga menggambarkan bagaimana pertunjukan Sandur terbuka terhadap perkembangan dan perubahan zaman, sambil tetap

mempertahankan akar budaya dan nilai-nilai tradisionalnya. Bahasa yang digunakan menjadi bagian integral dari ekspresi kesenian ini, membawa keunikan dan keaslian yang khas dalam setiap pementasannya.

#### **4.1.5 Struktur dan Tekstur Pertunjukan Teater Sandur**

Pertunjukan Sandur Bojonegoro, sebagai representasi teater rakyat, disusun dalam tiga babak yang menggambarkan perjalanan kehidupan manusia. Setiap babak merepresentasikan fase-fase yang dialami oleh para tokoh dalam cerita, yang diuraikan melalui adegan-adegan yang kaya akan nilai-nilai dan norma-norma budaya. Pertunjukan Sandur tidak hanya sekadar menyajikan hiburan semata, tetapi juga menjadi cerminan dari perjalanan hidup manusia yang penuh makna dan relevan bagi masyarakat pendukungnya. Sebagai bentuk teater rakyat, Sandur Bojonegoro mampu menginspirasi, merenungkan, dan mengajarkan makna tentang kehidupan dan kearifan lokal kepada penontonnya. Struktur dan tektur pementasan Sandur Bojonegoro diatur sedemikian rupa untuk menciptakan pengalaman yang lebih dalam dan bermakna bagi penonton.

Pementasan Sandur Bojonegoro memiliki struktur tiga bagian, masing-masing merepresentasikan fase perjalanan kehidupan. Dalam setiap babak, adegan-adegan yang dimainkan oleh para tokoh

menggambarkan situasi, konflik, dan perkembangan karakter yang terjadi seiring jalannya cerita. Adegan-adegan ini sarat dengan nilai-nilai lokal, etika, dan norma-norma sosial yang tercermin dalam dialog, tindakan, dan interaksi para tokoh. Tektur pementasan Sandur Bojonegoro mencakup penggunaan tembang, dialog, tarian, dan elemen-elemen visual lainnya untuk menghidupkan cerita. Setiap unsur ini bekerja bersama-sama untuk menciptakan suasana dan membawa penonton ke dalam dunia cerita. Melalui kombinasi elemen-elemen ini, Sandur Bojonegoro mampu menyampaikan pesan moral, kebijaksanaan budaya, serta menghadirkan pemahaman tentang nilai-nilai kemanusiaan dan kearifan lokal kepada masyarakatnya.

Realitas kehidupan masyarakat pendukung Sandur menjadi pondasi ide dan tema besar dalam tontonan Sandur yang terbagi menjadi 15 adegan dalam tiga babak, terdiri dari penyajian teater, tari dan musik. Babak pertama sebagai rangkaian pembuka pentas Sandur, babak kedua menjadi serangkaian adegan menyajikan inti cerita dan babak ketiga sebagai babak penutup. Berikut struktur dan tekstur pementasan teater Sandur yang dapat dibahas dalam pembagian adegan dalam setiap babak:

#### **4.1.5.1 Bagian Pembuka**

Pentas Sandur Bojonegoro dalam struktur konvensionalnya menghadirkan Babak pembuka yang diawali dengan **Adegan I-**

*Panjak Ore*, menyanyikan rangkaian tembang yang dipimpin oleh Germo sebagai dalang dari pentas Sandur. Temabang pembuka diawali dengan kalimat “*Bismillah*” menyajikan serangkaian persembahan rasa syukur yang didasari niat dengan menyebut nama penciptanya yang berarti memohon restu dan keberkahan kepada Sang Maha Ruh (Tuhan). Begitu juga dalam tembang *Aja Haru Biru* menyerukan himbauan kepada anak adam untuk tidak membuat kerusakan dan kekacauan karena sang pencipta mengawasi perbuatan manusia dan hendak manusia menyerukan kebaikan sesuai tuntunan dan petunjuk dari utusannya. Temabang *Bismillah*, *Aja Haru Biru* dan *Mendung Sepayung* juga menyematkan kalimat sakral sebagai zikir dalam ajaran agama Islam seperti “*Lahaula Wala Kuata Kersaning Allah*” yang bermakna kekuasaan dan kebesaran sang pencipta, bahwa semua urusan berjalan atas kehendaknya.



Gambar 4. 13 Adegan I-Panjak Ore Menyanyikan Tembang  
127

Sementara pada tembang Mendung Sepayung dimaksudkan sebagai permohonan terhadap sang kuasa agar tidak turun hujan pada malam tersebut, disusul tembang *Udeng Gadhung* sebagai nyanyian perayaan permainan Sandur sebagai media hiburan bagi pemain maupun penonton (Pelipuran). Setelah tembang-tembang tersebut dinyanyikan, dimulai **Adegan II**- penari jaranan mulai menyajikan tarian yang difungsikan sebagai pengiring pemain peran untuk menuju tempat rias yang biasanya dilakukan di rumah penanggap. Pemain peran tokoh *Cawik*, *Balong*, *Pethak*, dan *Tangsil* akan dijemput oleh penata rias yang diikuti penari jaranan keluar dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju tempat rias.



Gambar 4. 14 Adegan II-Tari Jaranan

Pada saat adegan II- tari jaranan mulai disajikan, serangkaian tembang dilantunkan yang dipercaya sebagai bentuk sesaji persembahan untuk bermediasi dengan energi roh (ndadi). Seperti

adegan tari jaranan (*Mbesa*) diiringi tembang *Kembang Le Li Le Lo Gempol*, kemudian jaranan mulai mengitari arena luar pentas (Mubeng Blabar) diiringi tembang *Kembang Johar* berfungsi sebagai membatasi desakan penonton dari arena pentas yang telah disakralkan. Selanjutnya disusul **Adegan III-** jaranan Jalok Ngombe didiringi tembang *Kambang Jambe* dan *Jalok Leren* beriringan dengan tembang *Kembang Duren*. Sementara pada proses pelepasan energi (penyadaran) para pemain jaranan menjadi nilai dari pertunjukan babak pembuka, sehingga menjadi bagian dari **Adegan IV** yang diiringi tembang *Kembang Jambu* yang memiliki makna Jaranan meminta tidur.

Tidak berhenti disitu berbagai serangkaian tembang terus dilantunkan untuk mengiringi prosesi rias para pemain yang juga memiliki kepercayaan atas sinergi alam materi dan dunia ruh. Seperti *Kembang Gambas* representasi para pemeran mulai dirias, tembang *Pitik Lancur* representasi pemakaian bedak, tembang *Kembang Kawis* representasi rias alis, tembang *Kembang Laos* representasi rias kumis, tembang *Pitik Lurik* merepresentasikan pemakaian kain jarik, tembang *Jaran Dhawuk* merepresentasikan pemakaian sabuk dan tembang *Kembang Semboja* representasi saat memakai Konca, serta tembang *Kembang Terong* merepresentasikan para pemain memakai Irah-irahan. Setelah tembang-tembang dilantunkan,

pemeran bersiap untuk kembali ke arena pertunjukan yang benjadi bagian dari **Adegan V**. Dalam adegan V tersebut penari jaranan meninggalkan *Blabar Janur Kuning* untuk menjemput para pemeran yang telah dirias memasuki arena panggung.

Selanjutnya pada **Adegan VI**- seluruh pemain peran memasuki arena pentas diiringi tembang *Kambang Otok* dengan kepala yang tertutup kain, dituntun oleh perias yang membawa obor sebagai penunjuk jalan memasuki arena. Kemudian obor tersebut diserahkan kepada Germo untuk mengelilingi *Blabar Janur Kuning* satu kali searah jarum jam hingga sampai di sisi utara menghadap ke timur. Disusul **Adegan VII**- Germo mulai *Nggundhisi* atau mendalang yang menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi) berjumlah 44 turun ke bumi. Beberapa diantaranya dipercaya memiliki keterlibatan dalam membentuk karakter tokoh dalam Sandur, menjadi semacam jelmaan atau merasuki tubuh pemain peran Sandur.



Gambar 4. 15 Adegan VII- Germo Nggundhisi

Diantaranya adalah sosok jelmaan dewi bernama *Wilutomo* merasuk tubuh *Pethak*, *Drustonolo* merasuk ke tubuh tokoh *Balong*, *Gagar Mayang* merasuk ke tubuh *Tangsil*, *Suprobo* merasuk ke tubuh tokoh *Cawik* dan sosok jelmaan *Irim-irim* merasuk pada *Germa*, *Panjak Ore* dan *Kalongking*. Karakter dewi-dewi yang dipercaya menjelma dalam tubuh pemain peran tersebut memiliki keterkaitan dengan tokoh dalam wiracarita Ramayana dan Mahabarata yang sering dipentaskan dalam kisah pewayangan.

Adegan *Nggundhisi* pemanggil roh suci para dewi tersebut dilakukan Germo dengan cara menghadap ke barat daya, setiap narasi yang diceritakan akan disambut dengan jawaban “*Nggih*” oleh para Panjak Hore sebagai vokalis tembang. Diantara tokoh Dewi diantaranya juga ada tokoh Bidadari, ini menggambarkan perpaduan dua agama yang berbeda menyatu dalam ritme permainan. Tokoh Dewi hanya ada pada keyakinan agama Hindu, sedangkan bidadari merupakan tokoh ideal yang ada pada agama Islam. Setelah adegan *Nggundhisi*, dimulai **Adegan VIII**- Germo mulai membuka penutup kepala pemain peran diiringi tembang *Kembang Jagung*, merepresentasikan ruh suci para dewi dan bidadari yang menjelma dalam diri pemain peran mulai menampilkan wajahnya. Germo kemudian menuntun dan menempatkan pemain peran di setiap pojok, tokoh *Tangsil* berada di tenggara, *Balong* berada di barat daya, *Pethak* berada di barat laut, dan tokoh *Cawik* berada di timur laut. Dengan keberadaan pemain peran di posisinya masing-masing tembang *Bismillah Golek Gawe* mulai dilantunkan sebagai pertanda dimulainya babamenyajikan sandiwara cerita dengan tema besar pertanian, menggarap sawah, ternak dan interaksi sosial.



Gambar 4. 16 Adegan VIII- Tudung Dibuka

Adapun perkembangan Sandur Bojonegor dalam pertunjukannya yang lebih singkat dimulai dengan para pemusik yang menempati posisinya masing-masing dan berjajar, *Panjak Ore* duduk di depannya. Musik pembuka dimulai dengan menghadirkan tembang *Ikir Gantu* (pl. Br) :

*“Ikir gantu manyan madi ngundang dewo*

*Lahne dewo widodari tumuruning arcapada*

*Le la lo le la lo la lo lo le horsa*

*Lehne dewo widodari tumuruning arcapada”*

Kipasi kemenyan madu memanggil dewa

Dan turunlah dewa serta bidadari ke bumi

Le la lo le la lo la lo lo lo le horsa

Dan turunlah dewa bidadari di dunia

Tembang ini selain berfungsi sebagai syair pemanggil para bidadari juga sarana yang memberitahukan kepada masyarakat penonton bahwa pementasan sudah dimulai. Selanjutnya tokoh Germo masuk dari sebelah kiri panggung diikuti pelaku lain yang ditutupi kain sehingga tidak kelihatan, urutan masuk *pemeran* antara lain *Balong, Pethak, Tangsil, Cawik*, dan yang terakhir *Unthul*. Germo berjalan ke arah panggung, sedangkan yang lainnya berdiri di sebelah kanan panggung. Sedangkan yang lainnya berdiri di sebelah kanan panggung, ini bermakna bahwa tokoh *Germo* sebagai dalang dianggap memiliki pengetahuan terkait nilai baik dan buruk di atas dunia, sehingga mengetahui kapan saat bidadari hadir di tempat itu dan dari arah yang dituju melambangkan bahwa pementasan memiliki tujuan untuk menyebarkan kebaikan. Selanjutnya mulai dilantunkan *tembang Kembang Otok (Pl.Br)* yang syairnya sebagai berikut :

*“Kembang otok melok-melok neng ngisor tembok  
Padha mekrok pathing plerok widodari sampun kethok  
Le la lole la lo la lo lo le horsa  
Lo la le lo la le lo lo le la le horsa yak’e  
Padha ketok pating plerok widodari sampun ketok”*

Bunga otok terlihat jelas di bawah tembok  
Bermekaran menyambut kedatangan bidadari  
Le la lole la lo la lo lo le horsa

Lo la le lo la le lo lo le la le horsa yak'e

Gembira menyambut kedatangan bidadari

Tembang tersebut menunjukkan bahwa para bidadari yang melindungi daerah tersebut sudah nampak, maka segera diadakan penyambutan. Kemudian setelah *tembang* selesai, tokoh *Germo nggundisi* atau memberikan narasi tentang perjalanan bidadari yang sedang menuju ke daerah tersebut yang di-*senggaki nggih* oleh para *panjak hore*. Dalam narasi tersebut terdapat nilai sosial yaitu tidak membedakan atau memandang strata social yang ada kecuali nilai persaudaraan dan kekeluargaan. Narasi tersebut berbunyi seperti berikut :

*Sedherek sedaya ageng alit, jaler estri mboten*

*Ingang kulo wastani, sedaya inggih kulo wastani*

*Kulo naming sedermo duto wacana*

Saudara sekalian, besar kecil, laki-laki perempuan

Tidak ada yang saya bedakan, semua sama saja,

tidak ada yang saya istimewa. Saya hanya sebagai pembawa acara

Narasi tersebut memiliki ajaran kepada masyarakat tentang agama, terdapat dua ajaran agama yaitu agama Hindu dan Islam, selain unsur mistis didalamnya. Hal ini terlihat dari narasi sebagai berikut :

*“Sedherek sedaya sampun wonten inggang nggadahi salah bela tampa. Ingang kenging benduning Gusti Allah.*

*Ingang mendhet merang sebelah, ngobong menyan madu  
ingang agengipun sak mustoko liman. Nopo ingkang dipun  
wastani mustoko liman? Mustoko endas, liman gajah. Dados  
menyan sak sirah gajah”*

Saudara sekalian jangan sampai memiliki dendam yang bersalah akan dihukum Tuhan Allah, yang usil akan dihukum malaikat Jibril. Dari kekuatan dan kesaktian Germo yang membakar kemenyan madu, yang sebesar kepala gajah.

Tembang tersebut memberikan pengajaran bahwa sebagai orang yang berbudi tidak boleh menyimpan dendam, karena baik dan buruk akan memiliki balasan kelak. Baik dari unsur Tuhan yang dikatakan ;sebagai Gusti Allah ataupun kekuatan lain atau kepala gajah yang melambangkan agama Hindu dengan kekuatan Ganesha disamping para leluhur yang dipanggil oleh tokoh *Germo* tersebut. Narasi ini selanjutnya berisi tentang perjalanan bidadari dan dewi yang berjumlah 44 yang bisa melewati tanah, udara, air dan hadir di tempat itu dengan gejala alam dari sugesti narasi tersebut. Setelah sampai pada tempat pertunjukkan para bidadari masuk kedalam peran masing-masing yang diuraikan oleh germo sebagai berikut :

*“Dewi supraba ngaler ngetan nyusup dating guwo  
garbaning Cawik. Gagar Mayang Ngidul ngetan nyusup  
dumateng guwo gerbaning Tangsil. Durstanala ngidul  
ngilen nyusup dating guwo gerbaning Balong. Wilutama  
ngaler ngilen nyusup dateng guwo gerbaning Pethak. Irim-  
irim nyusup dateng guwo gerbaning Germo, Panjak Hore,  
Panjak Kendang sedoyo. Kakang lurah noyogo, ingkang*

*ngatos-atos wonten tandrak saking Bledrek naminipun Siti Gemek Sudarminah, nedi arem-areman sekar gandung inngkang rowe-rowe”*

Dewi Supraba menuju utara-selatan menyusup dalam diri Cawik, Gagar Mayang menuju selatan timur menyusup dalam diri Tangsil. Durtanala menuju ke arah selatan barat menyusup kedalam diri Balong. Wlutama menuju arah utara barat menyusup dalam diri Pethak. Irim-iriman menyusup dalam diri Germa, Panjak Hore, Panjak Kendhang semua. Pemimpin koor berhati-hatilah, aka nada gangguan dari Bledrek namanya Siti Gemek Sudarminah.

Narasi yang diungkapkan oleh tokoh germa menunjukkan system agama dan kepercayaan masyarakat setempat yaitu agama Hindu, agama Islam dan Kejawan sekaligus. Sudut yang ditempati oleh para peran menunjukkan *kiblat papat limo pancer* sebagai unsur pokok dalam kesenian kraton. Masyarakat percaya bahwa setiap arah mata angin pasti ada sesuatu yang menguasainya di luar kekuatan mereka. Setelah memberikan narasi Germa masuk kembali dalam kerudung dan berjalan berurutan dengan tokoh lain mengelilingi *blabar janur kuning* dari kiri kanan searah jarum jama, dan satu per satu para tokoh menempati posisi yang telah disebutkan dalam narasi.

Perjalanan itu dituntut oleh seorang perias diluar kudung yang berjalan di depan dengan membawa obor, ini dimaksudkan bahwa sebagai manusia yang percaya adanya Tuhan hendaknya manusia mencari jalan yang terang. Untuk itu ketika manusia belum

bias berpikir ia dituntut dan ia harus berbakti pada orang yang mecarikan jalan kebaikan bagi kelahirannya. Oleh karena itu biasanya seorang perias adalah berjenis kelamin perempuan, sebagai ibu yang *ndandani*, *ngukir jiwa rogo*, dan sumber sarana keberadaan manusia di atas dunia. Untuk itu dalam babak pembukaan ini menceritakan tentang proses kelahiran manusia yang mengandung arti bahwa apa yang merintis dalam diri si peran merupakan sangkan paraning dumadi yang tidak dating dengan sendirinya.

#### 4.1.5.2 Bagian Kedua

Setelah para peran menempatkan diri pada posisi masing-masing di setiap pojok arena pentas, **Adegan IX** dimulai dengan mengisahkan perjalanan tokoh *Balong* dan *Pethak* mencari pekerjaan. Sebagai orang dewasa, harus mampu bertanggung jawab terhadap kebutuhan dan kehidupannya sendiri. Keduanya mencoba mencari pekerjaan di tempat *Germo*, namun tidak diterima, dan akhirnya diberi arahan untuk mencari tempat lain yaitu *Tangsil*, orang kaya yang berwawasan luas. Adegan mencari pekerjaan ini menjadi awal dari kompleksitas konflik dalam babak pertama. Para pemain mulai mengambil inisiatif untuk mencapai tujuan tertentu. Namun, kompleksitas semakin meningkat ketika *Balong* dan *Pethak* tiba di tempat *Tangsil*. Setibanya *Balong* dan *Pethak* di rumah *Tangsil* menjadi bagian dari **Adegan X**- menceritakan persyaratan

yang harus dipenuhi untuk mendapatkan pekerjaan, salah satunya adalah harus menyertakan amplop. Mendengar persyaratan ini, *Pethak* menangis dan suasana kesedihan tergambar dengan diiringi tembang "*lara-lara*".

Ketika *Tangsil* mendengar tangis *Pethak*, ia menjadi terharu dan memberikan penawaran berupa tanah yang bisa digarap, sesuai dengan keahlian dan kondisi alam Bojonegoro yang agraris. Selanjutnya disusul **Adegan XI**- mengisahkan tentang proses kehidupan bertani secara sosial dan cara penggarapan tanah yang disesuaikan dengan kondisi kehidupan bertani orang Jawa. Adegan ini merupakan bagian dari terjadinya konflik yang ditandai dengan muncul serangan hama yang mengancam tanaman mereka. *Pethak* dan *Balong* kemudian meminta bantuan kepada *Tangsil* sebagai bagian dari **Adegan XII**- *Tangsil* yang dianggap sebagai orang tua dan berpengalaman. *Pethak* dan *Balong* melakukan "*ndanyangi*," yaitu menunggu dan meminta pertolongan kepada kekuatan di luar kekuatan manusia, seperti danyang yang diyakini melindungi desa tersebut, dan memohon berkah dari Tuhan. Adegan ini menjadi klimaks karena di sinilah nasib tokoh-tokoh utama ditentukan. Peristiwa pembasmian hama oleh *Tangsil* menjadi konflik yang menentukan perkembangan cerita tokoh sentral.



**Gambar 4. 17** Adegan XII- *Ndanyangi*

Penentuan nasib dan perjalanan kisah hidup para tokoh ini menjadi fokus utama. Mereka harus menghadapi cobaan dan tantangan ini, karena sebagai manusia dewasa, harus mampu menentukan nasibnya sendiri di masa depan. Nasib mereka bergantung pada usaha dan upaya mereka sendiri, dengan memohon bantuan *Tangsil* dan memohon berkat dari Yang Maha Kuasa agar hama tersebut dapat diatasi. Setelah hama berhasil diatasi melalui usaha dan berkat Tuhan, serta bantuan para leluhur yang melindungi daerah tersebut, para peran menjadi lebih rajin bekerja sebagai bagian dari **Adegan XIII**. Dengan kerja keras dan doa, mereka berhasil mendapatkan hasil yang melimpah. Pada adegan ini, terjadi fase resolusi, di mana semua konflik yang ada dalam cerita berhasil dipecahkan atau diselesaikan. Hasil yang melimpah tersebut tidak

hanya digunakan untuk memenuhi kebutuhan pribadi mereka, tetapi juga untuk berbuat kebaikan kepada sesama. Para peran menyumbang, memberi sodakoh, dan melakukan amal sebagai ungkapan rasa syukur mereka atas segala berkah yang telah diperoleh.

Selanjutnya masuk pada **Adegan XIV**- setelah Pethak dan Balong mampu memenuhi kebutuhan individu dan sosialnya, saatnya memikirkan kewajiban hidup yang selanjutnya: yaitu menikah. Menikah dianggap sebagai salah satu ibadah yang harus ditunaikan jika sudah siap secara lahir dan batin. Adegan pernikahan hanya disinggung sebentar dalam adegan ini, menunjukkan bahwa pernikahan merupakan bagian penting dari perjalanan kehidupan yang akan mereka hadapi.

Berikut paparan dialog dan tembang yang dinyanyikan dalam setiap adegan tersebut, yang dimulai dengan lantunan Tembang “*Bismillah Golek Gawe*” (sl. My), bahwa suatu tujuan itu harus meminta berkah dan kehendak yang maha kuasa:

*“Bismillah niat uingsun golek gawe  
Perlune nggo nyukupi kebutuhane  
Ayo budhal nyambut gawe go mugo ono hasile”*

Bismillah niatku mencari kerja  
Untuk mencukupi segala kebutuhan hidup

Mari berangkat kerja semoga dapat hasil

Di tempat Tangsil mereka berdua berdialog, dalam dialog tersebut mengangkat situasi aktual yang menimpa keduanya, dialog yang terjadi adalah sebagai berikut:

*Tangsil: Lha kowe trutusan mrene arep ngopo ?*

*Pethak: Kowe sing ngomong kang, aku wedi karo wonge tur ketho'e galak kang*

*Balong: Wong ngomong wae kok ora wani, saiki kan jamane keterbukaan tho ?*

*Pethak " Ngerti Kang, ning tinimbang di recall kang...*

*Tangsil: Keperluanmu datang kemari mau apa ?*

*Pethak: Kamu yang bicara mas, saya takut sama orangnya kelihatannya galak*

*Balong: Bicara saja tidak berani, sekarang jamanya keterbukaan kan ?*

*Pethak: Saya tahu, tapi daripada di recall mas!*

Dialog dalam adegan tersebut juga diterangkan masalah birokrasi yang secara actual dengan menggunakan dialog sindiran.

*Tangsil : Lha opo kowe yow is nggowo syarate ?*

*Pethak : Napa mawon syarate wak ?*

*Tangsil : Yo akeh...*

*Balong : Disebut mawok wak...*

*Tangsil : jazah sekolah utowo kursus*

*Balong : Nggih...*

*Tangsil : KTP*

*Pethak : Nggih wak...*

*Tangsil : SKKB karo surat dokter...*

*Tangsil : terus .... (sambil berpikir)*

*Pethak : Napa wak...?*

*Tangsil : Amplop....*

*Pethak : Apa aja syaratnya pak?*

*Tangsil : Ya banyak...*

*Balong : Sebutkan saja pak...*

*Tangsil : Ijazah sekolah atau kursus*

*Balong : ya*

*Tangsil : KTP*

*Pethak : Ya pak...*

*Tangsil : SKKB dan surat keterangan dari doctor...*

*Tangsil : Terus... (sambil berpikir)*

*Pethak : Apa pak...?*

*Tangsil : Amplop...*

Mendengar hal itu *Pethak* menangis, dan *Balong* menghiburnya dengan diiringi tembang Lara-lara (sl.6):

*Lara-lara sakehing lara ra koyo wong ngawulo*

*Ngenger germo ra ditampa, ngenger tansil ora kasil*

*Senggak : Melas temen sambate ngarwara*

*Kaya ngene rasane wong ora duwe*

*Mrana-mrene golek gawe, ora ono wong mbutuhake*

*Senggak : Lonthang-lanthing Pethak nangis wae*

Orang yang paling menderita adalah orang yang hanya ikut. Ikut Germo tidak diterima, ikut Tangsil tidak ada hasil

Senggak: Sungguh kasihan keluhannya. Begini malang nasib orang tidak punya. Kesana kemari mencari pekerjaan, tidak ada yang membutuhkan

Senggak : kesana kemari Pethak menangis

Syair tersebut juga memberikan gambaran tentang betapa sulitnya mencari pekerjaan jika tanpa ada modal keterampilan dalam diri sendiri. Dan betapa anaknya menjadi orang yang hanya ikut, seharusnya ia bias berusaha sendiri atau menciptakan lapangan pekerjaan sendiri bagi dirinya kagar manusia mempunyai harga diri.



Gambar 4. 18 Adegan XII- Dialog para tokoh

Mendengar tangisan tersebut Tangsil menjadi terharu, lalu menganjurkan untuk membuka tanah sebagai lahan pertanian sesuai dengan keahlian keduanya. Tangsil, Pethak dan Balong kemudian

berangkat mencari tanah garapan yang lebih luas, perjalanan mereka diiringi dengan tembang Golek Tanah (sl.My).

*Bismillah ayopodo golek tanah*

*Becuke transmigrasi, e yen kepingin mukti*

*Senggak: Kono kene padha wae sing penting nyambut gawe.*

Bismillah mari mencari tanah.

Lebih baik transmigrasi, jika ingin berhasil

Senggak: Dimanapun sama saja yang penting dapat kerjaan.

Setelah mendapatkan tanah garapan, cerita selanjutnya berkisar tentang penerangan masalah pertanian, peternakan dan hidup bermasyarakat. Ini dapat dilihat dari tembang dan syair seperti berikut:

*Pocal-pacul (SI.6)*

*Pocal-pacul jo waton cekel pocalmacul lemah pen podho ora wungkul*

Pocal-pacul

Mencangkul jangan asal mencangkul

Mencangkul tanah agar gembur

*Sekar Lempang (SI.6)*

*Sing sengkut nyambut gawe, tur becik kelakoane*

*Sopan santun, sing rukun karo tanggane*

*Eling-eling, elingono penggaweane, yo mas*

*Tur eling kewajibane, yo dik*

*Pethak, Balog arep nyambut gawe*

Sekar Lempang

Yang rajin bekerja, dan berkelakuan baik

Sopan santun, hidup rukun dengan tetangga

Ingat-ingat, ingatlah pembangunan

Dan ingat kewajiban, ya dik

*Icir-icir (PI.6)*

*Icir-icir, gumantung sing diicir*

*Icir pari yo wohe pari*

*Icir kacang yo ngunduh wohing kacang*

.....

Icir-icir

Menanam tergantung apa yang ditanam

Menanam padi, ya panen padi

Menanam kacang, ya panen kacang

*Tulak omo (PI.6)*

*Lebur tanpo dadi sing nganggu, sapa wae*

*Njaba njero padha dene*

*Yen wani lebur dadi siji, sing nganggu*

*Wareg tikus padha pupus*

Tulak ama

Pasti akan hancur siapapun yang mengganggu

Dari dalam maupun dari luar

Kalau begini pasti akan hancur, hama wareg dan

Tikus pasti akan habis

Tembang tersebut menggambarkan usaha mereka berdua dalam menggarap tanah, dan juga ajaran untuk hidup bermasyarakat

dengan baik. Agar segala yang menjadi tujuan awal bisa tercapai , disamping memenuhi kepentingannya mereka juga mengingat hak dan tanggungjawab mereka terhadap lingkungan masyarakatnya. Tanah garapan yang digambarkan terserang hama di atas , kemudian mereka memanggil Tangsil untuk mengusir hama tersebut dengan cara di danyang. Mereka meminta tolong kepada Tangsil karena ia dianggap lebih tua, dan lebih bisa berhubungan dengan Tuhan kaitannya dengan doa dan roh atau sesuatu yang mengakibatkan tanah tersebut terserang hama. Kemudian Tangsil membaca mantra sebagai berikut; diikuti oleh para peran yang ada dengan hikmat.

*Bismillahirrohman nirahim, niat insun ndayang*

*Etan bawa, lor bawa, kulon bawa, kidul bawa*

*Tengah bener ta bawa*

*Iki Balong lan Pethak bukak oro-oro ombo*

*Ditanduri sakehig polowijo*

*Dipangan wong sak ngalam ndunyo*

*Gendruwo ora nggodo*

*Setan ora doyan*

*Demit ora ngganggu*

*Bis kolas-kalimatane wak Tangsil kang mendelis*

Bismillahirrohmanirohim, saya berniat menunggu

Timur berwibawa, utara berwibawa, barat berwibawa,  
selatan

Berwibawa

Tengah juga berwibawa

Ini Pethak dan Balog membuka tanah rawa luas

Untuk ditanami bermacam palawija

Dimakan orang sedunia

Jin tidak memakan

Setan juga tidak makan.....

Kemudian para waranggono mengiringgi degan *tembang* macapat yang syairnya seperti berikut:

*Duh Gusti kang murbeing dumadi*

*Khanti nyambut Asmanira*

*Sedaya ingsun wiwiti*

*Sebab tanpa nira ingsun nyingkirien*

*Jin, setan, peri prayangan, gendruwo, thek-thekan, ilu-ilu, banaspati,*

*Lan sedoyo kang angrubeda mring lelampahingsun*

*Mrih widodo rahayu li ring sambikolo.*

Ya Tuhan Yang Maha Kuasa

Dengan menyebut nama-Mu

Semua akan saya mulai

Tanpa-Mu hamba tiada artinya

Atas kuasa-Mu hamba berniat menyingkirkan,

*Jin, setan, peri, gendruwo, thek-thekan, ilu-ilu, banaspati,* dan semua yang mengganggu jalanku.

Semua akan saya lakukan agar semuanya selamat dari segala godaan.

Setelah mantera dan *tembang* itu selesai dilagukan para peran Pnjak Hore melakukan dzikir dan semua mengamininya. Adegan selanjutnya menceritakan keberhasilan yang diperoleh dari hasil bertani yang dilakukan dengan tekun, sabar dan tawakal. Mereka menyadari bahwa keberhasilan itu disebabkan karena ridho yang kuasa, dan kerjasama yang baik diantara mereka. Hasil yang melimpah tidak akan habis mereka berdua, maka dalam cerita ini juga memberikan ajaran tentang silaturahmi, zakat, dan sodakoh. Setelah dapat memenuhi kebutuhan mereka maka kewajiban untuk itu menjadi sebuah kesadaran, ini digambarkan dalam dialog ketiga tokoh tersebut. Namun semua itu harus melalui perencanaan yang matang tentang hari kemarin dan hari yang akan datang, artinya hari tentang kehidupan dan besok jika sampai alam kematian dimana harta dan benda yang sekarang diperoleh tidak akan dibawa mati. Ajaran untuk mempunyai kesadaran rela untuk mempunyai kerendahan hati tersebut tertuang dalam alur cerita ini dalam satu dialog seperti berikut:

*Tangsil: Alhamdulillah terus hasile arep tok enggo opo?*

*Pethak: Mekaten wak, amargi menowo dipuntedha piyambak langkeng. Nggih mangkeh sanesipun kangge nyambang fakir miskin mesakake niku wak.*

*Tagsil: Nak isih turah?*

*Balong: Kangge mbantu mbangun masjid lan dalam ingkang kebanjiran wak.*

*Tangsil: Kangge nyumbang panti asuhan, panti jompo, lan yatim-piatu wak.*

*Tangsil: Nak iku ugo isih torah ?*

*Balong: Nggo opo yo cung ?*

*Pethak: Nggo nanggap tayub....?*

*Balong: Aku setuju....*

*Tangsil: Aku yo cuocok cung*

*Tangsil: Alhamdulillah terus hasilnya mau diapakan ?*

*Pethak : Begini Pak, hasil yang didapat melimpah, bahkan kalau dimakan sendiri banyak sisa, Maka akan saya sumbangkan kepada fakir miskin, kasihan sekali mereka Pak...*

*Tagsil : Jika masih lebih?*

*Balong: Untuk membantu pembangunan masjid dan jalan yang kebanjiran pak.*

*Tangsil: Untuk membantu yatim piatu, panti jompo dan panti asuhan Pak.*

*Tangsil: Jika itupun masih sisa?*

*Balong: Untuk apa ya Thak?*

*Pethak: Untuk Tayuban, bagaimana kang?setuju....?*

*Balong: Akur....*

*Tangsil: Aku setuju sekali*

Dari dialog tersebut juga bermaknakan bahwa kesenangan dan kesusahan harus dapat dirasakan bersama-sama. Atau

penyadaran terhadap fungsi hidup manusia yang bersifat fardikal-horizional. Agar dapat dicapai suatu keseimbangan dunia dan akhirat.

#### 4.1.5.3 Bagian Ketiga

Bagian terakhir merupakan bagian penutup cerita, di mana nasib akhir para peran akan diungkapkan. Tokoh Pethak dan Balong, yang telah berhasil mencapai tujuan hidup mereka, menjadi fokus utama konklusi dalam cerita ini. Babak Penutup terdiri dari **Adegan XV**- seringkali disajikan adegan pamitan yang mungkin diisi dengan adegan selingan oleh tokoh Kalongking dan Jaranan. Babak ini diakhiri dengan tembang "*Sampun Rampung*", menandakan bahwa cerita telah selesai. Alur cerita dalam Sandur mengikuti alur maju, di mana kisah perjalanan hidup tokoh Pethak dan Balong menjadi pusat perhatian. Alur tersebut merupakan rangkaian peristiwa yang saling berhubungan, sehingga satu peristiwa menjadi sebab atau penyebab terjadinya peristiwa berikutnya. Kelahiran tokoh Balong dan Pethak adalah tanggung jawab sosial, sebagai perwujudan dari Kalifatullah di atas dunia. Seluruh jalinan cerita akhir merupakan hasil dari persoalan awal dalam cerita ini. Keterkaitan tersebut menciptakan hubungan sebab-akibat dalam perjalanan tokoh-tokoh ini.



Gambar 4.18 Adegan XV- Akrobatik Kalongking

Plot atau alur dalam pertunjukan Sandur merupakan ekspresi penceritaan yang dibuat oleh sutradara. Secara garis besar cerita dalam teater Sandur menggambarkan perjuangan manusia dalam memenuhi kebutuhan hidupnya, baik dalam aspek individu maupun sosial. Di dalam cerita terdapat simbol-simbol tersembunyi yang mencerminkan norma-norma dalam masyarakat sebagai latar belakang ide cerita. Penulis ingin menyampaikan pesan bahwa keberhasilan hidup manusia ditentukan oleh usaha dan ketaqwaan dalam menghadapi segala persoalan hidup. Plot atau alur di teater Sandur menjadi ruh atau inti dari cerita dramatik (Saini, 1991:232). Plot ini menjadi sarana untuk menyampaikan pemikiran penulis.

Agar cerita menjadi menarik, harus mengandung unsur-unsur tangga dramatik. Unsur ini hadir dalam adegan di setiap babak teater Sandur. Contohnya, unsur Suspensi muncul dalam adegan Germo Nggundisi dan Tangsil Ndanyangi, yang mengandung unsur magis. Germo memberikan narasi tentang perjalanan bidadari dan leluhur, yang diyakini mengiringi pertunjukan.

Selain itu, unsur dramatik lainnya seperti surprise terdapat dalam perjalanan tokoh Pethak dan Balong mencari pekerjaan. Awalnya mereka ditolak di tempat Germo, kemudian diterima dengan menggarap sawah yang merupakan rawa-rawa. Ironi dramatik juga hadir dalam cerita, seperti saat Pethak menangis mendengar persyaratan bekerja yang memerlukan amplop, dan kemudian sawah mereka diserang hama. Ironi ini disajikan dengan halus tanpa mengganggu unsur lain yang telah dibangun sebelumnya. Keseluruhan cerita ini menggambarkan bagaimana usaha dan keteguhan hati manusia membawa mereka menuju keberhasilan dalam menghadapi berbagai peristiwa hidupnya. Alur cerita ini menjadi landasan untuk menyampaikan pesan dan makna dalam teater Sandur. Dengan demikian, keseluruhan cerita Sandur menggambarkan perjalanan hidup tokoh Pethak dan Balong dalam menghadapi berbagai konflik dan tantangan, serta bagaimana mereka berhasil mencapai tujuan hidup mereka. Alur cerita yang

maju memberikan kesan berkesinambungan dan konsisten dalam mengisahkan perjalanan hidup tokoh-tokoh tersebut.

Pengadeganan dalam teater Sandur didasarkan pada tingkat sosialisasi masyarakat sebagai individu. Setiap adegan penceritaan mewakili kebudayaan yang terbentuk dari interaksi kebudayaan individu dalam kelompok (Alisyahbana, 1986:19). Di dalamnya mencakup tingkat solidaritas, kerjasama, dan nilai-nilai perilaku sesuai norma yang berlaku. Pertunjukan Sandur yang mengangkat cerita tentang masyarakat Jawa mengekspresikan "*Espirit de Corps*" yaitu semangat kebersamaan masyarakat dalam mempertahankan kelompoknya. Proses ini diulang dalam setiap pertunjukan. Melalui cerita ini, norma dan aturan yang berlaku dalam Sandur menjadi simbol dan tata tertib yang menggambarkan kehidupan masyarakat Jawa. Keadaan dan peran tokoh dalam cerita menjadi kekuatan untuk mencapai tujuan.

Dalam adegan penceritaan Sandur, manusia dianggap berkembang, dan memiliki kewajiban untuk berkembang sesuai watak sebagai orang Jawa. Tanggung jawab terhadap diri sendiri, masyarakat, dan Tuhan merupakan tuntutan hidup yang dianggap penting bagi orang Jawa. Integrasi yang terbentuk oleh individu dalam kelompok mampu mengikat anggotanya dengan nilai-nilai dan norma-norma yang memberikan tujuan dan pedoman dalam

bermasyarakat. Baik sebagai kelompok sosial maupun sub kelompok seperti kelompok pertunjukan Sandur, individu di dalamnya menerima tujuan kebudayaan melalui alat-alat yang diakui secara resmi (Alisahbana, 1986:130). Pandangan melalui fase cerita tentang kehidupan manusia ini menekankan pentingnya kesatuan dan solidaritas yang berlaku dalam kehidupan masyarakat. Dalam keseluruhan cerita, Sandur menggambarkan bagaimana masyarakat Jawa menghayati nilai-nilai kebudayaan dan menjaga semangat kebersamaan dalam perjalanan hidup mereka.

Pertunjukan Sandur memiliki kaitan erat dengan nilai-nilai agamis dan spiritual. Dalam ceritanya, terdapat simbol-simbol yang menggambarkan hubungan individu atau kelompok Sandur sebagai bagian dari keseluruhan yang ghaib dan kekuasaan diluar kekuatan manusia. Sandur mencerminkan pemahaman tentang keberadaan kekuatan transenden yang mempengaruhi kehidupan manusia. Sebagai sebuah kebudayaan yang diturunkan dari generasi sebelumnya, Sandur mengandung pemindahan pengalaman, pengetahuan, dan keterampilan dari angkatan tua kepada generasi muda. Namun, generasi muda memiliki kebebasan untuk menambahkan dan membangun atas pengalaman yang telah diterima dari generasi sebelumnya. Hal ini mencerminkan bagaimana tradisi

Sandur terus berkembang dan mengalami transformasi seiring berjalannya waktu.

Pengadeganan dalam cerita Sandur memainkan peran penting dalam menyajikan cerita dengan sistem yang teratur dan konsisten. Pengadeganan tersebut juga menunjukkan kemiripan dengan teater tradisional lainnya, seperti wayang. Wayang juga memiliki struktur pengadegan yang teratur dan cerita yang berdasarkan kitab suci Hindu, *Natyaweda* (Ikranegara, 2003:13). Namun, ketika Islam masuk ke wilayah Jawa, wayang mengalami desakralisasi dan menjadi media dakwah dengan dipengaruhi oleh agama Islam. Kaitan ini juga melatarbelakangi Sandur dalam konteks sejarah dan simbolnya. Sandur secara unik menggabungkan nilai-nilai budaya lokal dengan pengaruh agama dan sejarah setempat. Melalui simbol-simbol dan ceritanya, Sandur mengungkapkan pemahaman mendalam tentang hubungan manusia dengan alam, agama, dan kekuatan-kekuatan ghaib yang mengatur kehidupan manusia.

Adegan dalam Sandur, termasuk isi dalam setiap penceritaan adalah sebuah ungkapan dari pengalaman hidup dan keagamaan dalam arti umum. Dalam kata lain, penerapan pergaulan sosial dan kewajiban manusia dalam hidupnya. Pengalaman keagamaan dan keimanan tidak hanya didapat melalui pengakuan atas agama dan pengalaman dalam kehidupan sehari-hari saja (Gurvitch, 1973:78).

Ini menandakan bahwa keagamaan tidak terbatas pada aspek formal seperti kepercayaan dan ritual, tetapi juga mencakup interaksi sosial dan penerapan norma-norma yang berlaku di masyarakat. Sosialisasi, komunikasi, dan perjalanan manusia merupakan interaksi yang membantu integrasi dirinya dengan norma-norma dan hukum yang berlaku di masyarakat.

Dalam konteks Sandur, isinya mencerminkan berbagai aspek kehidupan manusia, termasuk nilai-nilai agamis, tata nilai sosial, dan kewajiban dalam berbagai situasi kehidupan. Dalam pertunjukan Sandur, para penonton dapat mengamati dan mengalami pelbagai cerita dan pengalaman yang mencakup aspek kehidupan manusia secara keseluruhan. Hal ini dapat menjadi sarana untuk menggali pemahaman lebih dalam tentang nilai-nilai kemanusiaan, keagamaan, serta interaksi sosial yang terjadi dalam masyarakat. Selain itu, Sandur juga menjadi wadah untuk menyampaikan pesan moral dan pendidikan kepada penonton tentang bagaimana menghadapi berbagai tantangan dan krisis dalam hidup.

Pada **Adegan XV** babak tiga terdapat tembang yang berdialek Jawa Timur Mataraman, yaitu pada saat nanggap Tayub.

*Gandul Geyang (SI. My)*

*Ganduk Geyang rek arek ora ngomong*

*Ganduk Geyang rek arek ora ngomong*

*Ati judge, mripat dhomblong wiruh ledhek moblong-moblong*

Gandul Geyong

Anak-anak tidak mau memberitahu

Anak-anak tidak mau memberitahu

Sedang suntuk, melihat ledhek menor-menor

Selain *nanggap* tayub mereka juga *nanggap* atraksi yang dilakukan oleh peran *Kalongking*, yang naik bamboo dan atraksi dengan tali dan turun kembali dengan merambat melalui bamboo tersebut. Ini menggambarkan daya usaha orang tua yaitu *sirah* dienggo *sikil*, *sikil* dienggo *sirah*. Pada setiap adegan jaranan bisa masuk sewaktu-waktu dan ketika jaranan masuk seluruh adegan dihentikan sementara. Adegan berikutnya diiringi dengan tembang Sampun Rampung (PI.Br).

*Sampun rampung*

*Suwuk sempur, wurun tutur, lumintu tansah lumuntur*

*Nadyan campur bawur, racikane para leluhur*

*Bilih wonten lepat aturpangapunten kang lumuntur*

Sudah selesai

Asal bicara, ikut bicara, kesalahan pasti ada

Meskipun bercampur, warisan para leluhur

Bila ada kesalahan mohon maaf.

Pada adengan ini berintikan pamitan dan permintaan maaf dari para pemain Sandur. Pada akhir adengan ini mereka menekankan tujuan Sandur yang menuju persaudaraan , berlandaskan nilai-nilai yang diwariskan oleh para leluhurnya. Apapun bentuknya mereka tetap bangga terhadap kesenian ini. Pada perkembangan berikutnya seluruh tembang diberi notasi jawa baik pelog maupun selendro. Cerita masih berkisar tentang tema yang sama sebagai bentuk warisan leluhur, dan rasa syukur terhadap Tuhan yang maha esa yang ditekankan pada agama tertentu. Hal ini dilakukan karena menjelang tahun 1993 terjadi pertentangan dari kaum ulama yang mengharapkan terdapat keterhubungan antara seni sebagai media dakwah. Karena misi agama yang dibawa terdapat beberapa kutipan ayat-ayat yang dimasukkan dalam tembang maupun dialog. Awal pementasan kemudian ditambah dengan salam pembuka *Assalamualikum*, unsur mistik dan kejawen menjadi permasalahan tersendiri dalam seni pertunjukan ini.



Gambar 4. 19 Adegan XV- Tembang Penutup

Perbedaan pandangan antara ulama dan para *patronage* kesenian ini akhirnya membuahkan hasil dengan misi keagamaan, penerangan dan pendidikan penyuluhan terhadap masyarakat setempat. Sebagai daerah madya yang tengah berkembang, hal ini tentunya menjadi suatu kewajaran. Dengan harapan keseimbangan intelektual dan kesehatan rohani yang mengajarkan rohani tentang moralitas dan nilai tradisional yang berisikan tentang falsafah hidup orang Jawa. Nilai itu diharapkan bisa mengimbangi pola kehidupan modern yang dirasakan kurang begitu sesuai dengan pola hidup masyarakat setempat. Sehingga tembang dan misi yang diangkat selalu bernuansakan ritual keagamaan dan kepercayaan. Hal itu

dianggap merupakan muatan lokal, baik secara adat, norma, budaya dan irama hidup masyarakat setempat. Usul dan saran kaum ulama dapat diterima dengan baik, unsur-unsur ritual yang dianggap sebagai ciri kesenian ini tetap, namun isi dan misi disesuaikan. Dan konsultasi dengan ulama tetap dilakukan, karena kadang peran salah ucap misal *bismillah* menjadi *semelah*. Sebagai tokoh yang berbau mistik seperti Kalongking digunakan seperlunya dalam arti bila waktu dan tempat memungkinkan. Tokoh Germono tetap ada, dengan fungsi yang sama, namun tokoh ini menjadi bagian dari tokoh peran. Balog sebagai tokoh antagonis. Tangsil protagonist, dan Pethak tritagonis, kadang-kadang ada tokoh fiksi dalam pertunjukan ini, hal itu disesuaikan dengan kebutuhan dan kaidah drama modern.

Dari uraian di atas seni pertunjukan Sandur yang memuat banyak cerita melalui tembang, dialog maupun narasi mencerminkan latar belakang kesenian ini, dengan mengandung nilai tradisi sebagai ungkapan tata nilai dan norma yang berlaku sebagai sesuatu yang harus tetap ada. Dengan kemunculan kembali Sandur ini bersamaan selesainya pembangunan masjid baru, pemain dan pendukung Sandur semakin tekun beribadah. Seperti keterangan bapak sukadi ini:

*“Aku tetap senang main Sandur, agamaku yo islam, sing jenenge wong Islam kudu sholat. Lha yen aku wayahe*

*ngibadah yo langsung sholat kok. .kareben tetep eling-eling ndonya lan besuke”*

"Saya senang terlibat dalam permainan Sandur, agama saya Islam, yang namanya orang yang mengaku beragama Islam ya harus mengerjakan sholat. Jika waktu untuk beribadah tiba saya juga menjalankan sholat"

Perubahan yang terjadi seiring perbaikan muatan isi yang terjadi naskah Sandur beserta syair-syairnya. Ini berarti bahwa Sandur memberikan imbas untuk perlawanan dari arus negatif modernitas. Kemajuan-kemajuan itu juga didukung oleh kaum ulama meski ada beberapa aspek yang harus dipertimbangkan lagi. Mereka mendukung adanya Sandur, namun ada sisi yang harus diperhatikan lebih lanjut, yaitu tentang pengucapan dan pembenaran ayat seandainya membawanya dalam pementasan. Seperti hasil wawancara dengan bapak Norkhosim pada tanggal 28 September 2009 di desa Ledok Kulon sebagai berikut:

"Saya setuju dengan nkemajuan Sandur di desa ini, saya mendukung, tetapi mbok iya o yang berbau syirik dan mengundang setan itu dihilangkan atau diganti. Dan kalau mau membawa ayat suci, konsultasi dulu dengan sama yang tahu, agar tidak terjadi salah ucap sebab bahasa Arab itu bila salah ucap artinya bisa menjadi lain lho".

Dalam perkembangan selanjutnya, kesenian Sandur tetap mempertahankan struktur syair dan dialog yang ada dalam 15 adegan. Namun, isi dari setiap adegannya diperbaiki dan diperbarui. Tokoh-tokoh seperti Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil tetap dipertahankan karena dianggap sebagai ciri khas dalam Sandur.

Namun, unsur tari dikurangi, dan tokoh seperti Kalongking dan jaranan, yang dianggap memiliki unsur mistik, juga dikurangi. Isi naskah ditambahi dengan pesan-pesan pemerintah sebagai bentuk patronase, di mana Departemen Penerangan dan Kantor Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten Bojonegoro turut berperan dalam memberikan dukungan. Banyak pembenahan dilakukan pada syair dan dialog untuk tujuan sosialisasi dan menghadirkan pesan-pesan yang relevan. Dengan kesenian ini mulai didinaskahkan, artinya juga harus melalui pemahaman sastra tulis dan dramaturgi. Dengan begitu, perancangan awal lakon, isi, dan misi yang akan dibawa dalam cerita dapat lebih terarah dan terstruktur. Hal ini menandakan bahwa kesenian ini telah mulai bertransformasi dari sastra tutur ke sastra tulis.

Melalui pembaruan dan pengembangan ini, Sandur menjadi lebih adaptif terhadap perubahan zaman dan kebutuhan masyarakat. Saat ini, kesenian ini tak hanya mampu mempertahankan nilai-nilai tradisional dan kultural, tetapi juga menjadi sarana sosialisasi, edukasi, dan menyampaikan pesan-pesan pemerintah yang relevan dengan konteks sosial dan budaya saat ini. Semakin lama, agama dan kesenian Sandur di desa Ledok Kulon semakin bersenyawa, karena terjadi integrasi dan saling mempengaruhi. Agama dan kesenian memiliki hubungan yang erat karena keduanya memiliki unsur

ritual, emosional, kepercayaan, dan rasionalisasi (Kuntowijoyo, 1987:54). Pertunjukan kesenian sering berfungsi sebagai drama ritual yang digunakan untuk memperkuat kepercayaan dan merayakan kehidupan dalam konteks keagamaan.

Dalam masyarakat desa Ledok Kulon, Sandur telah menjadi bagian dari ungkapan ritual keagamaan dan sarana untuk bersosialisasi dalam komunitas setempat. Kesenian ini tidak hanya sekadar hiburan semata, tetapi juga memiliki peran penting dalam mempertahankan tradisi dan kepercayaan masyarakat, serta memformulasikan nilai-nilai agama dalam kehidupan sehari-hari. Dengan demikian, Sandur menjadi lebih dari sekadar kesenian biasa, melainkan menjadi sarana spiritual dan kultural bagi masyarakat setempat. Melalui pertunjukannya, masyarakat dapat merayakan kepercayaan, menghormati tradisi, dan menguatkan ikatan sosial dalam lingkungan desa. Agama dan Sandur menjadi dua elemen yang saling melengkapi dan menguatkan dalam mengartikulasikan kepercayaan dan nilai-nilai spiritual dalam kehidupan sehari-hari.

#### **4.1.5.4 Konstruksi Teater Sandur**

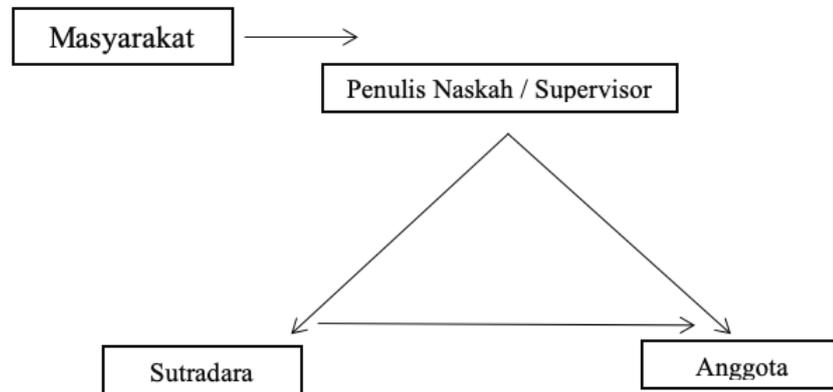
Kehidupan organisasi dalam berkesenian Sandur mencerminkan kehidupan masyarakat Ledok Kulon. Sebaliknya, kehidupan masyarakat yang bersifat kolektif menjadi dasar sistem

penyutradaraan dalam kelompok ini. Dalam menggarap naskah Sandur, sutradara berperan sebagai kreator, dengan penulis naskah sebagai supervisor. Sutradara juga berfungsi sebagai koordinator dalam setiap latihan, tetapi tidak bersikap otoriter terhadap saran dan kritik yang diberikan dalam sesi evaluasi setelah latihan. Perkembangan sosial dan kemasyarakatan tidak mempengaruhi sistem penyutradaraan dalam kelompok Sandur ini. Sutradara bertindak sebagai mediator untuk mengungkapkan naskah dalam misi yang diemban oleh kelompok tersebut. Tidak jarang seorang penulis naskah juga menjadi sutradara sekaligus pemain dalam pertunjukan Sandur. Contohnya, Germo berfungsi sebagai dalang dan dukun untuk mengobati para pemain yang masuk dalam trans. Namun, dengan perkembangan waktu, peran Germo berubah menjadi salah satu tokoh dalam cerita, yang berfungsi untuk menjembatani peristiwa-peristiwa dalam alur cerita.

Dalam perkembangannya, ilmu teater modern mulai diperkenalkan dan digunakan, mengubah fungsi dan peran sutradara dalam pertunjukan Sandur. Meskipun ada perubahan, tetapi esensi dan karakteristik pertunjukan Sandur tetap dijaga dan menjadi cermin kehidupan masyarakat Ledok Kulon. Penggabungan unsur tradisional dengan elemen modern menjadi bagian dari perkembangan kesenian ini. Dalam kelompok Sandur, siapa pun

dapat menjadi sutradara karena proses penggarapannya dilakukan secara kolaboratif. Sutradara di sini bukanlah interpretator, karena kerangka cerita dan dasar cerita telah menjadi hukum baku atau patokan yang tetap. Meskipun tema yang diangkat bersifat aktual, cerita pada dasarnya tetap merupakan unsur utama dalam Sandur. Sebagai sutradara, tugasnya adalah menjadi inspirator dalam menciptakan kreasi dan membentuk tangga dramatik. Ia memberikan isi pada tujuan sosial dan keindahan dalam kesenian, serta mengajak seluruh grup bekerjasama dengan baik (Cohen, 1998:43).

Pendekatan ini adalah definisi yang sesuai untuk sistem penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur, yang didasarkan pada kehidupan sosial yang bersifat kolektif dan berdasarkan pada aspek kekeluargaan. Meskipun era transformasi dan perkembangan zaman telah berpengaruh di daerah ini, pembagian tugas yang jelas dalam kelompok Sandur tidak mengubah asas tradisional yang diatur oleh norma masyarakat dan organisasi kesenian setempat. Proses penyutradaraan Sandur dapat dilihat dalam skema di bawah ini.



**Gambar 4. 20** Struktur Kontruksi Pertunjukan Sandur

Penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur dilakukan secara bersama-sama atau kolektif, tetapi bukan berarti kesenian ini mengadopsi model teater sutradara. Kebersamaan ini lebih ditujukan untuk mengembangkan ide dasar yang ada dalam naskah dan merealisasikannya di atas panggung. Sutradara dalam pertunjukan Sandur memiliki kedudukan yang sama dengan para pemain lainnya. Mereka memiliki hak dan kewajiban yang sama, meskipun sutradara memiliki peran khusus dalam mengatur dan menjalankan proses kreatif tersebut. Dalam pertunjukan Sandur, penulis naskah sering berfungsi sebagai jembatan antara Sandur yang lama dan Sandur yang baru. Sutradara dalam hal ini berperan sebagai interpretator dan koordinator dalam latihan, sementara proses penggarapan kreatif dilakukan secara bersama-sama oleh seluruh anggota kelompok. Sutradara juga berfungsi sebagai emansipator dan patronase dalam penggarapan pertunjukan Sandur, di mana ada pembagian tugas

berdasarkan struktur kerja, namun bukan berdasarkan keahlian kerja (Sevtsova, 1989, 23-24).

Pertunjukan Sandur merupakan cermin bersama dari individu-individu yang terlibat di dalamnya dan mencerminkan nilai-nilai yang berlaku dalam masyarakat. Proses kreatif dalam kesenian ini melibatkan penyutradaraan sebagai koordinator artistik yang bertanggung jawab untuk membuat jadwal atau schedule latihan untuk mencapai target tertentu. Pengalaman Pramujito dalam penggambaran pertunjukan Sandur di daerah Surabaya-Jakarta dan Surakarta memberikan banyak pengenalan dan pendalaman tentang manajemen seni pertunjukan. Dalam kelompok ini, penulis naskah sering kali juga berperan sebagai sutradara dan pemain. Beberapa teori penyutradaraan modern sedikit banyak telah diterapkan dalam kelompok tersebut diantaranya adalah tahapan proses sebagai penawaran gagasan cerita kepada seluruh kelompok yang terlibat. Gagasan tersebut kemudian ditulis dalam bentuk naskah dan dipelajari bersama dalam diskusi, seperti bentuk gaya, tema, dan penyesuaian naskah dengan kelompok Sandur dibahas.

Tahap kedua adalah reading dalam latihan, di mana dilakukan pembenahan terhadap naskah. Pembenahan ini meliputi karakter, situasi, setting, dan latar belakang tema. Segala hal yang tidak sesuai dengan ide dasar dan tema cerita dibuang. Setelah itu, dilakukan

tahap casting, di mana dilakukan penentuan pemain berdasarkan karakter dan watak dasarnya. Sutradara memberikan panduan kepada para pemain untuk menjiwai peran dan memahami cerita yang akan dipentaskan. Tahap selanjutnya adalah rutinitas latihan, di mana dilakukan pembagian kerja, baik dalam produksi maupun aspek artistik. Setiap gagasan baru dievaluasi pada setiap akhir latihan, dan anggota kelompok dikondisikan untuk selalu hadir di setiap latihan. Sutradara berfungsi sebagai pengamat dalam latihan yang fleksibel, menjadi dasar dari kelompok Sandur.

Proses tersebut masih terbagi lagi menjadi beberapa tahap. Tahap pertama adalah membaca naskah untuk dipelajari sesuai dengan peran masing-masing, dengan sutradara memberikan ide dasar interpretasi terhadap naskah. Peran dalam Sandur biasanya prototipe, yaitu pendekatan peran sesuai dengan karakter dan bentuk aktor. Tahap berikutnya mencakup penentuan jadwal latihan yang bersifat fleksibel, eksplorasi bloking, dan pencarian kerangka permainan. Tahap selanjutnya adalah pendalaman dan penggarapan detail secara keseluruhan, diikuti oleh latihan menggunakan bakal area pertunjukan. Semua tahap ini merupakan bagian dari proses kreatif dalam mengembangkan pertunjukan Sandur.

#### **4.1.5.5 Kontruksi Pemeranan Teater Sandur**

Pemeranan dalam pertunjukan Sandur, terbilang tidak begitu penting karena tidak ada gaya pemeranan yang spesifik atau kaku. Sistem yang digunakan dalam kesenian ini merupakan campuran dari beberapa teknik yang diperkenalkan oleh tokoh-tokoh teater terkenal seperti Bolelavski, Konstantin Stanilavski, dan Brecht. Pemain dalam Sandur menyadari peran yang "*diperagakannya*" dan terdapat unsur alinasi atau pengasingan terhadap karakter yang sesungguhnya, seperti yang tampak pada tokoh Kalongking. Pendekatan ini mengingatkan pada gaya pemeranan "Brechtian" yang diperkenalkan oleh Brecht, di mana pemain tidak sepenuhnya teridentifikasi dengan karakter yang dimainkan, melainkan mengadopsi sikap mengamati dan menyadari bahwa mereka berada dalam dunia teater.

Seluruh pemain dalam Sandur menggunakan teori "saya sebagai" sebagai pendekatan pemeranan. Dengan demikian, kombinasi dua teori pemeranan tersebut menghasilkan sebuah visualisasi yang menggabungkan unsur-unsur modern dalam pertunjukan Sandur. Pendekatan ini memberikan kebebasan bagi para pemain untuk mengeksplorasi peran dan menyampaikan cerita dengan cara yang komunikatif kepada penonton. Hal ini memungkinkan pertunjukan Sandur untuk tetap relevan dan menarik

perhatian penikmatnya. Proses penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur memang mengadopsi sistem teater modern, namun dengan beberapa perbedaan dan nuansa tradisional yang masih melekat. Meskipun sistem modern digunakan, aturan dan penempatan sutradara tidak bersifat absolut, dan ada inspirasi dari sistem kepemimpinan tradisional dalam masyarakat. Hal ini tercermin dari sifat kegotong-royongan dan kekeluargaan yang terjadi dalam proses kreatif pertunjukan Sandur.

Di daerah Bojonegoro, teater merupakan bentuk seni yang relatif baru jika dibandingkan dengan cabang seni lainnya seperti seni rupa. Pertunjukan Sandur bukanlah kesenian yang berorientasi pada profit atau keuntungan, sehingga unsur manajemen tradisional masih terjaga dalam pengelolaannya. Selain itu, latar belakang sosial anggotanya yang didasarkan pada kolektivitas dan kegotong-royongan juga turut mempengaruhi cara pengelolaan dan penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur. Secara keseluruhan, pertunjukan Sandur menggabungkan elemen-elemen tradisional dan modern dalam sistem penyutradaraannya. Hal ini mencerminkan semangat kebersamaan dan kolaborasi dalam mengembangkan dan melestarikan kesenian ini di daerah Bojonegoro.

Dalam pertunjukan Sandur, tokoh-tokoh yang diperankan cenderung datar, artinya tidak ada peran pokok atau peran utama

yang secara khusus menonjol. Hanya tokoh Pethak dan Balong yang mengalami perkembangan karakter yang lebih mendalam. Hal ini karena seluruh pemain biasanya merupakan anggota kelompok teater di luar kelompok Sandur, sehingga latihan tidak melibatkan latihan dasar seperti yang biasanya ada dalam kelompok teater profesional. Latihan dalam pertunjukan Sandur lebih fokus pada pemanasan dan eksplorasi. Latihan ini bertujuan untuk membangun watak para pemain, membentuk tangga dramatik (progresi emosi dan konflik dalam cerita), dan mengasah teknik muncul (penampilan di panggung).

Meskipun latihan lebih terfokus pada aspek-aspek tersebut, tetapi pemain tetap melakukan eksplorasi karakter dan menyusun bagaimana karakter-karakter tersebut akan berinteraksi dalam cerita. Dengan fokus pada pembangunan watak dan tangga dramatik, para pemain diarahkan untuk dapat menyampaikan cerita dengan baik dan komunikatif kepada penonton. Meskipun tidak ada peran utama yang menonjol, tetapi setiap pemain memiliki peran yang penting dalam menghidupkan cerita dan berkontribusi dalam keberhasilan pertunjukan keseluruhan. Dalam pertunjukan Sandur, teknik konsentrasi berfokus pada pemusatan pikiran dan pembentukan situasi latihan. Seluruh pemain tidak hanya mengandalkan naskah semata, meskipun naskah merupakan hal pokok dalam pertunjukan.

Mereka memiliki kebebasan untuk menambah atau mengurangi sesuai dengan garis besar cerita dan plot yang telah ditetapkan. Hal yang mereka mainkan dan perankan adalah kehidupan sehari-hari dalam masyarakat, bahkan aspek dari diri mereka sendiri. Para pemain mengidentifikasi karakter yang diperankan dengan masyarakat sekitar, sehingga improvisasi menjadi hal yang biasa dalam pentas.

Meskipun improvisasi diperbolehkan, naskah tetap menjadi pedoman pokok dan garis pembatas dalam rangka menciptakan sebuah cerita yang utuh. Para pemain diarahkan untuk melakukan *Emotional Identification* dengan masyarakat, yaitu menghayati peran yang diperankan seolah-olah karakter tersebut adalah bagian dari diri mereka. Dalam teori Brechtian yang digunakan dalam pertunjukan Sandur, tujuannya adalah memberikan kesadaran kepada penonton tentang hak dan kewajiban dalam masyarakat. Teori ini bersumber dari pandangan Marx dengan teori Marxismenya dan memiliki konsep berperan "saya sebagai" atau "saya berperan sebagai" yang mengajak penonton untuk menyaksikan peristiwa dan ikut berperan secara emosional (Gurvitch. 1973:78). Sistem ini menciptakan pergerakan sosial dan mengilustrasikan realitas yang mengarah pada transformasi sosial.

Dalam pertunjukan Sandur, penerapan teater Brechtian merupakan bentuk penyadaran baik bagi penonton maupun para pemainnya sebagai anggota masyarakat. Pemain dituntut untuk bermain dengan baik namun tetap menyadari bahwa mereka hanya berperan dalam sebuah pertunjukan. Tidak ada latihan khusus untuk peran-peran dalam Sandur, karena apa yang diperankan pada dasarnya adalah diri mereka sendiri sebagai identifikasi dengan masyarakat. Latihan dasar hanya berfungsi sebagai penunjang, seperti pemanasan untuk memasuki suasana latihan dan pengingat atas hasil latihan sebelumnya. Observasi dalam proses kelompok ini tidak diterapkan secara mutlak, karena tema besar dalam cerita berasal dari daerah agraris. Hal ini melibatkan persoalan pertanian, hubungan sosial, dan kekeluargaan sebagai pola hidup kelompok tersebut.

Para pemain mengambil inspirasi dari pengalaman hidup mereka sendiri serta kondisi sosial masyarakat sekitar yang menjadi lahan observasi langsung. Jadi apa yang diperankan dan apa yang dimainkan merupakan pengintian pengalaman hidup (Gurvitch 1973 : 129). Cerita yang disajikan merupakan pemahaman nilai dan norma yang diwariskan secara turun-temurun, dan ide serta pemahaman tersebut mempengaruhi sistem pemeranan. Tokoh, karakter, dan perjalanannya mencerminkan cerita turun temurun, dengan

menyisipkan kejadian sosial yang aktual. Kehidupan komunal dan organisasi dalam kehidupan sosial menjadi sumber inspirasi bagi para pemain dalam Sandur. Keseluruhan cerita mengandung pemahaman nilai-nilai dan norma yang diwariskan secara turun-temurun, serta memperlihatkan pengalaman hidup mereka.

#### **4.1.5.6 *Make Up* dan Kostum**

Penataan bidang make up dalam teater Sandur memang merupakan hal yang penting. Namun, hingga saat ini, aspek make up dalam kesenian ini belum begitu diperhatikan secara mendalam, terutama dalam menggarap muatan karakter tokoh. Make up lebih banyak digunakan hanya sebagai penegasan garis wajah yang telah ada pada diri tokoh, bukan untuk menciptakan gambaran karakter tokoh peran secara menyeluruh. Seperti halnya dalam kesenian rakyat pada umumnya, make up dalam pertunjukan Sandur digarap secara sederhana. Penekanan pada pertunjukan ini lebih pada esensi kesenian rakyat itu sendiri, yaitu kebersamaan, nilai-nilai budaya, dan penyampaian cerita. Make up digunakan dengan tujuan yang lebih praktis, memastikan penonton dapat mengidentifikasi tokoh-tokoh dalam pertunjukan. Meskipun make up belum menjadi fokus utama dalam pertunjukan Sandur, tetapi hal ini sejalan dengan cita-cita kesenian rakyat yang selalu mengedepankan kesederhanaan dan keaslian dari proses pertunjukannya. Sifat sederhana ini tetap

menjadi ciri khas dan daya tarik tersendiri dari teater Sandur yang masih terus dipertahankan hingga sekarang.

Adapun yang menjadi penguatan artistik karakter lakon hanya ditempatkan pada pembentukan kostum. Kostum dalam teater Sandur berfungsi untuk menunjang karakter dan peran yang dimainkan oleh para pemain. Setiap kostum mengandung nilai-nilai budaya dan tradisi yang relevan dengan cerita yang disampaikan. Kostum tersebut bisa menjadi ciri khas dari masing-masing tokoh dan menggambarkan identitas atau status sosial mereka dalam cerita. Meskipun menggunakan kostum yang sederhana, hal itu justru menambah daya autentik dan keaslian pertunjukan teater Sandur. Karakter dan nuansa dari cerita lebih mudah dipahami oleh penonton karena terwujud dalam kesederhanaan kostum. Selain itu, kesederhanaan kostum juga mencerminkan nilai-nilai kebersamaan dan keselarasan yang menjadi inti dari kesenian rakyat ini.



Gambar 4. 21 Tata Busana dan Rias Tokoh Cawik, Pethak, Balong dan Tangsil(Sumber: Fachtya, 2019: 10)

Kostum yang dikenakan setiap tokoh lakon merepresentasikan karakter dan kelas sosialnya, diantaranya adalah; (1) kostum yang dikenakan oleh tokoh Pethak berupa Kuluk, sumping, surjan yang berwarna putih dan kain kebaya. Pethak sendiri bearti *pethak* yaitu putih. Tokoh ini mewakili strata masyarakat kelas bawah, pekerja keras, ulet, lugu dan keras dalam pendirian; (2) Tokoh Balong menggunakan kuluk, elar, celana cinde. Tokoh ini merupakan gambaran masyarakat bawah. Ia berkarakter lemah, bodoh, dan mudah putus asa. Balong biasanya berkostum hitam-hitam. Balong berasal dari *ubal-ubalning uwong*, yaitu usaha manusia dalam mencapai sesuatu; (3) Tokoh Tangsil biasanya menggunakan topi, bisa topi PJKA ataupun topi yang bernuansakan jaman penjajahan milik belanda. Tokoh ini berjas, berdasi celana panjang dan berkain sapit urang. Tangsil bearti *methangthangke sikil*, yaitu orang yang sudah mapan, kaya, dewasa, arif dan lemah lembut. Tokoh Tangsil merupakan representasi kelas borjuasi. Refrensi Masyarakat tentang orang yang berkuasa dan mempunyai lahan serta kekuasaan yang lebih dari anggota Masyarakat lainnya. Meskipun berwawasan luas tokoh ini termasuk tokoh yang bodoh; (4) Tokoh Cawik menggunakan kostum tari serimpi. Ia merupakan tokoh tambahan dalam adegan hiburan.

Sealin itu, Germo sebagai dalang dalam pementasan Sandur menggunakan kostum iket kadal menek, celana komprang hitam, baju hitam, dan kain jarik. Tokoh ini berkarakter tua, bijaksana, dan merupakan identifikasi pemimpin untuk tempat bertanya. Germo merupakan identifikasi pangeran Limo atau rukun Islam. Tokoh-tokoh yang lain dalam kesenian ini berkostum bebas, tidak terlalu diperhatikan, biasanya kostum yang dikenakan oleh pemain lain kostum rakyat petani, baik itu tokoh kalongking, panjak.

#### **4.1.5.7 Setting Dekorasi**

Setting dekorasi dalam sebuah pertunjukan teater adalah pemandangan atau latar belakang tempat berlangsungnya lakon atau cerita. Dalam teater modern, set dekorasi biasanya digunakan untuk menggambarkan latar belakang peristiwa yang terjadi dalam pertunjukan tersebut. Pada awalnya, teater Sandur tidak menggunakan set dekorasi. Pertunjukan tersebut diadakan di alam terbuka, sehingga alam sekitar menjadi latar belakang langsung untuk pertunjukan itu. Namun, seiring perkembangan, ketika teater Sandur mulai dipentaskan di panggung prosenium atau arena tapal kuda, set dekorasi mulai diperhatikan. Set dekorasi dalam teater Sandur bersifat fleksibel, yang artinya satu atau dua set dekorasi dapat berfungsi untuk berbagai adegan, baik itu interior maupun

eksterior. Penentuan set dekorasi disesuaikan dengan kepentingan adegan yang akan dimainkan.

Dekorasi dalam teater Sandur menggambarkan kesan tempat kejadian dengan menggunakan sistem konstruksi "*plastic pieces*" yang menciptakan efek tiga dimensi. Bentuk sistem ini dapat diklasifikasikan sebagai "*painted scenery*" atau setting lukis. Meskipun menggunakan set dekorasi, hal tersebut tidak merubah fungsi atau makna tempat pertunjukan. Tempat pertunjukan biasanya tetap berada di area persegi panjang, dan posisi tokoh peran tetap dipertahankan. Penghadiran set dekorasi dalam pertunjukan teater Sandur secara esensial tidak mempengaruhi simbol dalam cerita yang disajikan. Perkembangan set dekorasi dalam teater Sandur lebih berfokus pada aspek artistik dan sosialisasi dalam kesenian daripada mengubah makna simbol dalam cerita.

#### **4.2 Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur**

Konsep pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari realitas sosiokultural sebagai sumber ide penciptaan yang dapat disebut sebagai representasi dari realitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Realitas sosiokultural yang dikonstruksikan dalam pertunjukan Sandur berangkat dari kenyataan yang terjadi di kehidupan masyarakat pendukungnya melalui berbagai simbol estetika yang menyimpan berbagai tafsiran makna. Aristoteles menyebut

simbol estetika sebagai mimesis yang bersifat *the Manner* atau Metode (Aristoteles, 1961). Konstruksi simbol estetika dalam pertunjukan Sandur merupakan sebuah cara atau metode dari masyarakat pendukung Sandur untuk merepresentasikan kondisi sosiokultural masyarakat yang bersifat perlambangan dari realitas kehidupan yang dialami (empirisme). Simbol estetika tersebut merupakan bentuk representasi pikiran dan tindakan masyarakat pendukung Sandur sebagai agen produksi kesenian tradisi Sandur.

Produksi Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan suatu etos kebudayaan masyarakat Bojonegoro sebagai kesatuan identitas, karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilaku masyarakatnya. Etos kebudayaan tersebut berasal dari lingkungan baik fisik maupun sosial, serta pengaruh dari karakteristik individu anggota masyarakat pendukung. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah memiliki sistem sosial yang tidak lagi hidup semata-mata dalam semesta fisik, tetapi hidup melalui semesta simbolik yang salah satunya direpresentasikan melalui pertunjukan Sandur sebagai bagian dari semesta kehidupannya. Sistem sosiokultural dalam pertunjukan Sandur dapat diketahui melalui jaringan makna yang terikat dengan sistem simbol pembentukan, mulai dari bahasa, dialog, penceritaan, akting, *setting* pentas dan berbagai elemen pendukung seperti tari dan musik yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi realitas kehidupan masyarakat pendukungnya.

#### **4.2.1 Identitas Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro**

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat diidentifikasi (identitas) berdasarkan kesejarahan, geografi dan demografi masyarakat Desa Ledok Kulon sebagai pusat produksi pertunjukan Sandur Bojonegoro. Lahirnya Desa Ledok Kulon Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari sosok leluhur Desa yaitu Ki Andong Sari sebagai salah satu tokoh bangsawan yang membelot pada kerajaan Mataram, karena saat itu pemerintah kerajaan melakukan kompromi dengan pemerintah kolonial Belanda yang dianggapnya tidak pro rakyat, sehingga Ki Andong sari melakukan perlawanan terhadap Mataram dan Belanda. Agus Sigro Budiono selaku Sekretaris Kelompok Kerja (Pokja) Kebudayaan Bojonegoro membenarkan bahwa Ki Andong Sari telah melakukan perlawanan terhadap pemerintahan Mataram dan Belanda. Menurutnya Ki Andong Sari sebagai sosok bangsawan kerajaan Mataram yang bernama Arya Menahun dengan gelar Adipati Ngraseh sangat menentang kebijakan pemerintahan Mataram yang dipimpin Sultan Amangkurat IV saat melakukan diplomasi persekongkolan dengan pemerintah Kolonial Belanda yang kebijakannya telah melukai dan merugikan rakyat (ledokkulon.web.id, 2023).

Adipati Ngraseh (Ki Andong Sari) diceritakan pernah bertempur melawan Adipati Cakraningrat yang didukung Belanda. Pasca pertempuran dalam perlawanan kepada Adipati Cakraningrat, Adipati Ngraseh kemudian diburu oleh pasukan gabungan Pro Belanda, sehingga Adipati Ngraseh

menyamar menjadi bagian dari rakyat jelata dan merubah nama menjadi Ki Andong Sari yang berprofesi sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam, serta perlahan-lahan menggalangkan gerakan perlawanan masyarakat terhadap Kerajaan Mataram dan Belanda. Sosok Ki Andong Sari dikenal oleh masyarakat Bojonegoro sebagai sosok pejuang yang memiliki kedekatan dengan rakyat dan melakukan babat alas untuk membuka pemukiman Ledok Kulon. Kisah kepahlawanan Ki Andong Sari sebagai leluhur masyarakat Ledok Kulon diyakini sebagai sosok yang memiliki kesaktian baik dalam ilmu bela diri maupun spiritual.

Salah satu ilmu spiritual Ki Andong sari yang diyakini masyarakat adalah mengendalikan air melalui pusaka berupa tongkat dari pohon Kelor yang digunakan untuk mengelabui patroli pasukan Mataram dan Belanda di perairan sungai Bengawan Solo. Melalui tongkat tersebut Ki Andong Sari dapat mengendalikan laju dan arah perahu dari kejaran pasukan Mataram maupun Belanda, selain itu Ki Andong Sari juga memiliki berbagai pusaka yang dianggap masyarakat Ledok Kulon memiliki kesaktian, seperti Pusaka *Kotang Ontokusumo* yang dikenal memiliki daya ilmu kebal. Kesaktian Ki Andong Sari telah dikisahkan turun temurun dari berbagai generasi, hingga saat ini makam Ki Andong Sari di Desa Ledok Kulon Bojonegoro menjadi salah satu tempat yang sakral. Makam tersebut tidak hanya dijadikan sebagai persemayaman jasad Ki Andong Sari tetapi juga menyimpan berbagai pusaka yang tetap terjaga dan dikeramatkan karena merupakan saksi kesaktiannya,

serta simbol dari sisa-sisa perlawanan terhadap kesewenangan pemerintahan Mataram yang bersekongkol dengan pemerintah Belanda.

Penghormatan terhadap Ki Andong Sari sebagai leluhur desa dilakukan oleh masyarakat Ledok Kulon dalam berbagai prosesi tradisi ritual dan upacara seperti kurap yang dilakukan setiap Selasa Kliwon di Bulan Suro dengan mengarak replika 12 Pusaka peninggalan Ki Andong Sari. Pengarakan 12 pusaka tersebut dalam tradisi kirab masyarakat Ledok Kulon dilakukan dengan mengambil rute perjalanan Ki Andong Sari dalam menyebarkan Agama Islam di Bojonegoro. Selain kirab, prosesi ritual *Setren* menjelang pementasan Sandur konvensional juga menjadi suatu bentuk penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, mengayomi dan melindungi. Ritual *Setren* dilakukan dengan cara menginapkan berbagai atribut yang digunakan dalam Pentas Sandur di Mekan Ki Andong Sari, sehingga secara konvensional pasca ritual *Setren* dilaksanakan, masyarakat pendukung Sandur percaya bahwa pagelaran Sandur telah mendapatkan dukungan, perlindungan dan keberkahan melalui energi spiritual leluhur yang telah dimediasi melalui properti yang akan digunakan dalam pentas.

Sedangkan secara geografis Desa Ledok Kulon dibatasi langsung oleh sungai Bengawan Solo pada bagian barat, utara dan timur, sementara pada

bagian selatan berbatasan langsung dengan pusat kota Bojonegoro. Berdasarkan geografi tersebut, karakteristik Desa Ledok Kulon melekat dengan daerah yang terhimpit dengan lahan perkotaan, mengalami berbagai perkembangan yang tidak hanya dalam segi pembangunan saja tetapi telah mempengaruhi perkembangan sosio kultural yang mengarah pada gaya hidup modern. Perkembangan yang terjadi menyebabkan penyusutan lahan pertanian sebagai pusat mata pencarian masyarakat yang awalnya sebagai petani beralih menjadi lebih heterogen; bisnis dan perdagangan. Saat ini, Desa Ledok Kulon selain dikenal sebagai daerah asal kesenian tradisi Sandur, juga dikenal sebagai daerah penghasil tahu, batu bata dan pertambangan pasir dari sungai bengawan Solo. Sedangkan secara demografi Desa Ledok Kulon Bojonegoro termasuk sebagai pemukiman yang padat dengan jumlah kependudukan mencapai 8298 Penduduk terdiri yang terdiri dari 2389 KK (ledokkulon.web.id, 2023).

Berdasarkan letak geografis Desa Ledok Kulon yang dikelilingi Sungai Bengawan Solo pada awalnya (pra-transformasi) memiliki karakteristik masyarakat agraris yang memanfaatkan Sungai bengawan Solo sebagai sistem pertanian pada era Mataram dan Hindia Belanda yang lambat laun berubah menjadi masyarakat modern seiring perkembangan zaman akibat gencarnya pembangunan kota yang dilakukan pasca kemerdekaan dan reformasi. Perubahan karakter dari masyarakat agraris menjadi masyarakat modern juga tidak lepas dari pertumbuhan demografi masyarakat Ledok

Kulon Bojonegoro yang semakin padat. Sebagaimana daerah pedesaan pada umumnya yang berhimpitan dengan wilayah perkotaan tidak lepas dari konflik penggusuran lahan dan tempat tinggal atas nama pembangunan. Perubahan lahan pertanian menjadi pemukiman, menyebabkan pergeseran mata pencaharian dan gaya hidup masyarakatnya yang lebih pragmatis dan ekonomis (non agraris). Adapun karakteristik yang mendasari masyarakat Desa Ledok Kulon tidak dapat dilepaskan dari kesejarahan yaitu nilai kultural dan spiritualitas masyarakat Jawa Mataraman.

#### **4.2.2 Karakter Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro**

Jawa Mataraman merupakan bagian dari subkultur kebudayaan yang berada di wilayah Jawa Timur, menurut Sutarto (2007) secara kultural wilayah Jawa Timur terbagi dalam 10 Wilayah kebudayaan, yaitu kebudayaan Jawa Mataraman, Jawa Panaragan, Arek, Samin (Sedulur Sikep), Tengger, Osing (Using), Pandalungan (sering juga disebut Mendalungan), Madura Pulau, Madura Bawean, dan Madura Kangean. Berdasarkan subkultur tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro merupakan bagian dari masyarakat Jawa Mataraman, sebagaimana nilai kesejarahan Desa Ledok Kulon Bojonegoro yang dibawa oleh Ki Andong Sari sebagai bangsawan pembelot kerajaan Mataram karena memiliki perbedaan pandangan politik. Pelarian Ki Andong Sari hingga sampai pada kawasan Ledok Kulon tidak lepas dari misi dakwah yang mengajarkan normativitas ajaran-ajaran Islam Jawa khas Mataraman.

Menurut Siahaan (2007) kultur masyarakat Jawa Mataraman ditandai dengan orang Jawa Timur yang memiliki dialek bahasa Jawa Tengah, tersebar di berbagai wilayah bagian barat Jawa Timur, seperti Pacitan, Magetan, Madiun, Bojonegoro, Tuban, Nganjuk, Kediri, Blitar, Tulungagung, Trenggalek dan Ponorogo. Karakter sosiokultural Jawa Mataraman lebih santun, sabar, paternalistik, dan aristokrat dibanding subkultur Jawa Timur lainnya, karena pengaruh dari sosiokultural Yogyakarta. Kultur masyarakat Jawa Mataraman di Jawa Timur memiliki ciri khas dan keistimewaan tersendiri, karena memiliki hubungan historis maupun sosiologis dengan kultur Jawa Yogyakarta dalam lingkup sisa-sisa kekuasaan Kerajaan Mataram pasca perjanjian Gianti. Sosiokultural Jawa Mataraman yang berpusat di Yogyakarta dalam perkembangannya telah memberikan pengaruh yang cukup signifikan bagi budaya lokal di Jawa Timur, termasuk di daerah Bojonegoro.

Pengaruh tersebut menurut Saryono (2021) adalah sofistikasi dan intelektualitas sebagai puncak kebudayaan Jawa baik berupa pusaka budaya duniawi (*tangible heritage*) maupun pusaka budaya tak bendawi (*intangible heritage*); tata negara, tata sosial politik, dan tata sosial budaya maupun berupa bidang kesenian dan pengetahuan; basis nilai dan norma (mental) kebudayaan Jawa maupun basis sosial dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Keistimewaan terkait kultur Jawa Mataraman pernah ditinjau oleh G.

Moedjanto (1987) bahwa pada masa lalu budaya Mataraman sanggup mengembangkan tata krama sosial budaya yang bertumpu pada ungguh-ungguhing bahasa, yang pada masa Demak belum terbentuk. Umar Kayam (1981) juga pernah menyebutkan bahwa kultur Jawa mataraman telah berhasil mengembangkan ideologi keselarasan dan kebersamaan yang sanggup menjaga keutuhan kehidupan sosial masyarakat Jawa.

Secara komprehensif Koentjaraningrat (1983) dan Clifford Geertz (1992) menemukan bahwa kultur Jawa Mataraman terbukti telah mampu mengembangkan pengetahuan spiritual, filosofis, etis, dan estetis yang demikian canggih sehingga berbagai pihak mengemukakan adanya spiritualitas, falsafah, etika, dan estetika Jawa Mataraman. Pembuktian terkait kecanggihan adanya spiritualitas, falsafah, etika, dan estetika salah satunya diabstraksikan melalui kesenian tradisi Sandur yang tidak lepas dari berbagai unsur spiritual, filosofis, normativitas dan estetika. Berdasarkan sofistikasi dan intelektualitas kebudayaan Jawa Mataraman tersebut, sistem sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman dapat dibagi dalam beberapa unsur yaitu sistem bahasa, pengetahuan, religi, mata pencaharian, ekonomi, organisasi masyarakat, sistem teknologi dan kesenian (Koentjaraningrat, 1983).

#### **4.1.2.1 Karakteristik Kebahasaan**

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara kebahasaan merupakan penutur dialek Bahasa Jawa Mataraman, sebuah bahasa yang dituturkan oleh masyarakat bekas wilayah karesidenan Madiun, Kediri

dan Bojonegoro (Uhlenbeck, 1964). Istilah Mataraman merujuk pada wilayah sub-kultur Jawa Timur yang pernah dikuasai oleh kerajaan Mataram, sebagaimana yang telah dijelaskan bahwa nilai kultural Jawa Mataraman telah tersebar di berbagai wilayah Jawa Timur termasuk dalam segi dialek kebahasaan. Dialek Bahasa Jawa Mataraman tersebar luas dari bagian barat Jawa Timur hingga kabupaten Kediri, termasuk Bojonegoro. Persebaran dialek kebahasaan tidak lepas dari pengaruh kuat kebudayaan Kerajaan Mataram dari masa Hindu-Budha sampai era kesultanan Mataram Islam yang terpusat di Yogyakarta dan Surakarta. Secara spesifik penutur Bahasa Jawa Mataraman di Jawa Timur dapat dibagi berdasarkan wilayah, yaitu mataraman barat, mataraman timur serta mataraman pesisir utara dan selatan.

Wilayah subkultur Jawa Mataraman Barat (Karesidenan Madiun) memiliki dialek Bahasa Jawa Mataraman yang lebih kental; bahasa yang lebih halus dibanding wilayah Mataraman Timur (Karesidenan Kediri), karena wilayah barat memiliki kedekatan dengan Jawa Tengah. Sementara wilayah Mataraman Timur lebih dekat dengan subkultur Arek penutur dialek Jawa ngoko kasar, sehingga dialek bahasa yang digunakan telah tercampur antara penutur Arek dan Mataraman. Adapun wilayah Mataraman pesisir utara sebagian besar masih menggunakan dialek Jawa Mataraman yang kental dan halus, seperti Kabupaten Bojonegoro dan Tuban bagian selatan (perbatasan Bojonegoro) dan barat (perbatasan Jawa Tengah). Perbedaan dialek bahasa Jawa Mataraman dengan Jawa

Timuran (Arek) secara umum dapat dikenali berdasarkan intonasi yang kerap memberi tekanan pada suku kata pertama (Paryono, 2014), dan perbedaan bunyi, misalnya kata “moleh” (dialek arek) menjadi “*mulih*” (dialek mataraman) (Ningsih & Purwita, 2013).

Lebih mendalam Bahasa Jawa Mataraman sangat kental dengan nilai kearifan yang terkait dengan struktur tingkatan berbahasa dalam interaksi keseharian sebagai bentuk kesantunan tutur yang dibuat berdasarkan konteks derajat lawan bicara (Suryadi & Riris, 2018). Struktur tersebut disesuaikan dengan usia, status, posisi, hubungan, kendala sosial dan jenis kelamin yang membentuk tingkatan berbahasa, yaitu jawa *Ngoko* (kepada orang yang lebih muda), *Krama Madya* (teman sebaya), dan jawa *Krama Inggil* (orang yang lebih tua). Struktur berbahasa tersebut menunjukkan suatu hirarkis hubungan sosial antara pembicara dan pendengar dalam persyaratan status dan keakraban sebagai kearifan perilaku sosial, rasa hormat, dan kepekaan terhadap orang lain (Efendi & Endriati, 2020). Kearifan bahasa Jawa Mataraman menunjukkan identitas masyarakatnya yang menjunjung tinggi nilai sopan-santun, moralitas dan konteks penghormatan dan kepekaan struktur sosial.

#### **4.1.2.2 Karakteristik Spiritual dan Pengetahuan**

Spiritual masyarakat pendukung Sandur identik dengan kebudayaan kerajaan Mataram yang memiliki ciri khas dan keunikan

dalam perkembangan Islam di Jawa. Kemunculan Islam di Jawa tidak dapat dilepaskan dari serangkaian ketegangan yang terjadi antara ajaran Islam dan kejawaan yang berakar dari tradisi Hindu-Buddha pada akhir abad ke-19. Ketegangan tersebut terjadi dalam proses dialogis sosial-keagamaan antara budaya Jawa dan ajaran Islam yang kemudian melahirkan normativitas spiritual dan kultural (sinkretisme) baru yaitu Islam Jawa. Islam Jawa dapat dikonsepsikan sebagai ekspresi iman, doktrin, ritual dan lain-lain yang dipraktikkan masyarakat sesuai dengan tradisi lokal atau tempat dan waktu seiring dengan perkembangan dan penyebarannya (Geertz, 1964). Kehadiran Islam Jawa tersebut yang kemudian dapat disebut sebagai bentuk akomodasi, integrasi, menyerap dan dialog dengan akar-akar dan budaya non-Islam, terutama animisme dan hinduisme.

Secara historis Islam Jawa Mataraman berasal dari perkembangan Islam selama era Kesultanan Mataram. Karakter yang membedakan Islam Mataraman terletak pada model bagaimana agama, budaya dan politik dapat terintegrasi tanpa adanya dominasi atau marginalisasi (Chalik, 2019). Integrasi tersebut mendeskripsikan tipologi abangan, santri dan priyayi sebagaimana menurut Geertz (1964), tipologi abangan dan santri mengacu kepada afiliasi dan komitmen keagamaan, sementara priyayi merupakan kategorisasi sosial dan politik. Abangan menjadi istilah bagi masyarakat yang tidak

secara taat menjalankan komitmennya terhadap aturan keagamaan. Sedangkan santri merupakan istilah sebutan bagi masyarakat yang memiliki komitmen keagamaan dan ketaatannya menjalankan serangkaian aturan agama Islam. Adapun priyayi merupakan sebutan bagi sebagian masyarakat yang secara sosial maupun ekonomi dianggap memiliki derajat dan stratifikasi lebih tinggi dibandingkan dengan kebanyakan masyarakat di Jawa.

Ajaran Islam Jawa Mataraman mengakar kuat dalam tradisi Santri yang terpusat pada pondok pesantren sebagai basis pendidikan ajaran Islam yang pada dasarnya bermadzhab politik Sunni ciri ajaran "*Ahlussunnah Wal Jama'ah*". Secara spesifik Islam Jawa Mataraman yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada paham mistisisme Jawa yang mengakar pada ajaran Sufi sebagai integrasi kosmologi Hindu-Buddha dan Makrifat dalam ajaran Islam. Konsep ajaran mistik Jawa memang tidak lepas dari ketegangan penafsiran syariat ajaran Islam dalam konteks mazhab ajaran Islam, akan tetapi tidak dapat dipungkiri bahwa Islam Jawa Mataraman yang mengandung unsur mistik dan sufistik telah terintegrasi dengan interaksi sosial, politik dalam kehidupan masyarakat Jawa Mataraman, termasuk di wilayah Ledok Kulon Bojonegoro. Integrasi tersebut tidak lepas dari pandangan bahwa Islamisasi di Jawa yang dilakukan oleh sunan Kalijaga adalah bentuk sinkretisme ajaran

Hindu-Buddha dan ajaran Islam (Geertz, 1964). Melalui ajaran tersebut terbentuk suatu pengetahuan filosofis; pandangan dan lelakuhidup berlandaskan nilai kearifan Jawa dan sufisme Islam, sebuah relasi vertikal dan relasi horizontal yang mengedepankan kekeluargaan, gotong royong dan kesalihan.

#### **4.1.2.3 Karakteristik Mata Pencaharian dan Ekonomi**

Karakteristik mata pencaharian dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pada awalnya (pra-transformasi) terintegrasi dengan nilai kesejarahan sosial ekonomi daerah bekas kekuasaan kerajaan Mataram dan letak geografis daerah Ledok Kulon Bojonegoro. Secara geografis Desa Ledok Kulon dikelilingi oleh bentangan Sungai Bengawan Solo, keberadaan sungai tersebut tentunya mempunyai peranan penting dalam sirkulasi mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro, terutama pada masa Kerajaan Mataram. Keberadaan Sungai bengawan Solo tidak hanya difungsikan oleh masyarakatnya sebagai keperluan irigasi, tetapi juga bermanfaat bagi sirkulasi mata pencaharian dan ekonomi seperti pertanian, pelayaran dan perdagangan. Sebagaimana dalam sejarahnya Sungai Bengawan Solo memiliki banyaknya pelabuhan sebagai pusat komoditi hasil pertanian yang diangkut melalui sungai menuju pusat perdagangan. Sejarah mencatat bahwa sungai-sungai besar yang ada di Jawa Timur seperti

Brantas dan Bengawan Solo berperan sebagai bagian dari kekuatan politik, karena jika suatu kerajaan dapat menguasai aliran sungai dari hulu sampai muara maka suatu kerajaan secara geopolitik akan tumbuh menjadi bangsa agraris dan maritim yang paling ideal (Daldjoeni, 1984).

Berdasarkan letak geografis Desa Ledok Kulon sebagai kawasan yang dikelilingi Sungai Bengawan Solo dan kesejarahannya sebagai wilayah kekuasaan Kerajaan Mataram, maka mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro pra-transformasi tidak lepas dari sektor pertanian dan perdagangan. Pembacaan sektor pertanian masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro terintegrasi dengan sejarah kekuasaan Mataram Kuno-Kesultanan Mataram hingga era Hindia Belanda yang sangat bergantung pada sektor pertanian, bahkan merupakan tulang punggung bagi kehidupan masyarakatnya pada saat itu. Pada era Mataram Kuno misalnya terdapat prasasti *Canggal* yang memberikan ilustrasi bahwa pulau Jawa merupakan pulau penghasil beras, dalam prasasti tersebut dijelaskan bagaimana kegiatan pertanian (*huler dan hulu wras*) serta peralatan pertanian (sistem irigasi) yang digunakan masyarakat Mataram (Oemar, 1994). Sementara pada masa Kesultanan Mataram dan Hindia Belanda, pertanian juga menjadi persoalan ekonomi yang urgen, sebagaimana terdapat reforma agraria melalui sistem *Apanage*,

yaitu kewajiban pembayaran upeti kepada penguasa oleh para pejabat lokal, berbentuk hasil-hasil pertanian yang telah dikumpulkan (Wiryani, 2018).

Pembacaan sektor perdagangan masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro juga dipengaruhi oleh faktor geografi dan sejarah Kerajaan Mataram. Secara geografis Sungai Bengawan Solo telah memainkan peranan penting dalam sektor perdagangan domestik yang bertumpu pada pelayaran sungai (Sunny, 2013). Sementara perdagangan di daerah aliran Sungai Bengawan Solo pada era Kerajaan Mataram didominasi oleh komoditas hasil pertanian seperti beras, kelapa, gula kelapa, bawang, jagung, buah-buahan, yang berasal dari *hinterland* (wilayah sekitar) anak sungai seperti madiun, Ngawi dan Bojonegoro (Nastiti, 2003). Lebih lanjut perkembangan mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Desa ledok Kulon Bojonegoro saat ini, tidak lagi mengutamakan sektor pertanian, tetapi lebih mengutamakan sektor produksi barang dan perdagangan. Perkembangan tersebut dipengaruhi oleh kultur modern perkotaan, sehingga sirkulasi mata pencaharian dan ekonomi yang terjadi menyesuaikan dengan kebutuhan masyarakat kota, seperti produksi batu bata dan tahu. Sehingga mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Ledok Kulon tidak lagi terpusat pada Sungai Bengawan Solo tetapi terpusat dapat wilayah Kota Bojonegoro.

#### **4.1.2.4 Karakter Organisasi Kemasyarakatan**

Organisasi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari karakter sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman, seperti terbentuknya berbagai organisasi untuk merealisasikan perkembangan pengetahuan spiritual, filosofis, etis, dan estetis. Organisasi kemasyarakatan yang terbentuk merupakan bagian dari kesadaran masyarakat atas pentingnya tata sosial politik dan budaya maupun berupa bidang kesenian dan pengetahuan; basis nilai dan norma (mental) kebudayaan Jawa maupun basis sosial dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Organisasi kemasyarakatan dalam konteks sosial politik terbentuk berdasarkan struktur kolektif yang mengikuti tatanan politik kekuasaan dari beberapa era, mulai dari Kerajaan Majapahit, Demak, Pajang, Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan Indonesia. Terbukti dengan adanya beberapa candi di beberapa kecamatan di daerah Bojonegoro. Salah satunya adalah di kecamatan Padangan yang ditemukan situs candi di kedalaman 2 meter dan lebar 5 meter dari struktur bangunan yang menggunakan batu batamenunjukkan bahwa itu peninggalan jaman Majapahit. Kedua adalah situs di kecamatan Margo Mulyo atau tepatnya di desa Ngelo ada terdapat punden dan batu nisan yang masih terawat selain terdapat candi yang masih terawat dengan struktur bangunan

Kerajaan Demak. Sistem organisasi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami transformasi dari masa ke-masa menyesuaikan dengan sistem politik yang berkuasa. Sementara organisasi dalam konteks sosial budaya terbentuk berdasarkan sistem organisasi religi, pendidikan dan seni melalui dari jamaah langgar/masjid dan pesantren yang mengatur norma peribadatan dan moralitas, serta berbagai sanggar kesenian sebagai sarana pendidikan dan pelestarian nilai-nilai kearifan lokal (spiritual, falsafah dan estetika).

#### **4.3 Representasi Sosiokultural dalam Pertunjukan Sandur Bojonegoro**

Sistem simbol dalam pertunjukan Sandur yang terintegrasi dengan realitas sosiokultural terkait pada suatu pembentukan seni tradisi yang tercipta bukan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif masyarakat dalam penciptaan Sandur menjadi bagian integral dari struktur kesenian tradisional yang terdiri dari pengorganisasian, penataan dan hubungan suatu kolektif untuk menuju suatu tujuan yang sama (Djelantik, 1999). Struktur dalam pertunjukan tradisi Sandur terdiri dari berbagai elemen yang saling berkaitan antara kondisi sosiokultural dengan organisasi masyarakat yang sama-sama memiliki kesadaran untuk mendaulkan suatu etos kebudayaan yang dimiliki dalam bentuk simbol estetis. Peristiwa-peristiwa yang diabstraksikan dalam simbol pertunjukan Sandur

merupakan sebuah refleksi dari dunia realitas yang dibuat sebagai bentuk interaksi dan komunikasi masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro.

Pertunjukan Sandur sebagai karya estetis tidak lepas dari refleksi sosiokultural; identitas dan karakter dari masyarakat pendukung Sandur yang berkaitan dengan sistem kebahasaan, religi dan pengetahuan, mata pencaharian dan ekonomi, serta organisasi sosialnya. Keterciptaan pertunjukan tradisi Sandur berdasarkan sistem sosiokultural tersebut merupakan wujud estetis yang bersifat emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang terakumulasi dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran masyarakat pendukungnya. Akumulasi identitas dan karakter sosiokultural tersebut mendiskusikan bahwa pertunjukan Sandur merupakan; (1) suatu seni pertunjukan yang tidak dapat dinikmati dan dipahami secara utuh jika terlepas dari lingkungan sosiokultural yang menciptakannya; (2) gagasan dalam pertunjukan Sandur berkaitan erat dengan konstruksi nilai, fungsi dan bentuk penciptaan secara anonim berdasarkan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya; (3) ketahanan pertunjukan tradisi Sandur sampai hari ini, tidak lepas dari sistem normativitas masyarakat pendukungnya yang diajarkan dan diwariskan dari lintas generasi; (4) pendekatan pertunjukan tradisi Sandur dapat dilakukan dengan memandang faktor bentuk pertunjukan (material) dan faktor sosiokultural yang bersifat kolektif (nilai dan fungsi).

Awal kemunculan Sandur yang disinyalir sebagai permainan anak-anak tidak diketahui secara pasti struktur permainannya, dimungkinkan tekstur bentuknya berupa ekspresi kegembiraan anak-anak pada masa panen tiba yang diiringi dengan

tabuh gendang atau bunyi dari *Nggebyok/ Ngebluk* untuk memisahkan bulir padi dari tangkainya menggunakan alat pemukul tradisional. Lain halnya dengan Sandur yang berfungsi sebagai ritual dan hiburan memiliki struktur bentuk konvensional, sebagaimana kesenian tradisi pada umumnya yang sederhana dan sakral (Soedarsono, 2001). Struktur pertunjukan terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian pembuka, penceritaan dan penutup. Sebelum pementasan diadakan ritual *Setren* menempatkan properti pentas pada *Cungkup/* makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (dhanyang) Desa Ledok Kulon (Pramujito, Wawancara 2 September 2010).

Bagian pembuka terdiri dari nyanyian tembang pembuka dan berhias, tembang yang dinyanyikan pada saat berhias memiliki pakem sesuai makna dari unsur rias, kemudian dilanjutkan dengan adegan tari Jaranan (Bagian 1) dan *Nggundhisi* oleh Germono yang menceritakan turunya 44 ruh suci (dewi dan bidadari) turun ke bumi sebagai konvensi pembuka cerita. Bagian penceritaan menghadirkan pertunjukan drama yang secara konvensional memiliki empat karakter tokoh utama yaitu *Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil*, tokoh tersebut terlibat dalam dialog yang menceritakan masyarakat agraris. Interaksi dramatik dari setiap tokoh berselingan dengan instrumen musik dan nyanyian tembang yang dimainkan oleh *Panjak Ore* serta tari jaranan (bagian II). Babak penutup menghadirkan atraksi Kalongking (*Ndadi*), dipercaya sebagai jelmaan ruh kalong (Kelelawar) dalam tubuh pemeran, menyajikan adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah.

Penyajian pertunjukan Sandur juga tidak lepas dari *Setting* pentas dalam panggung arena *Blabar Janur Kuning*, meliputi ritual, artistik properti, kostum dan rias. *Setting* pementasan dalam Sandur sangat kental dengan nuansa sosiokultural Jawa; kaidah *sedulur papat kiblata limo pancer* dan konsep *weton*. Pentas Sandur sebagai ritual memiliki durasi enam sampai tujuh jam, dimulai pada pukul 10 malam dan berakhir menjelang subuh (1950-1960 an), ritual pentas diadakan pada Kamis *Pahing* dan larangan untuk Jumat Legi yang dipercaya masyarakat Ledok Kulon sebagai hari celaka. Penyajian pertunjukan tradisi Sandur yang terintegrasi dengan identitas dan karakter sosiokultural masyarakat pendukungnya dapat dikonsepsikan menjadi; (1) Sosiokultural dalam pengadeganan Sandur terintegrasi dengan kearifan bahasa, spiritual dan pengetahuan, serta kearifan sosial dan ekonomi, (2) sosiokultural dalam *Setting* pentas terintegrasi dengan kearifan spiritual dan pengetahuan.

#### **4.3.1 Sosiokultural dalam Pengadeganan Sandur**

Sandur Bojonegoro merupakan salah satu kesenian tradisional yang ditawarkan dalam bentuk seni pertunjukan dengan berbagai unsur seperti teater, tari dan musik. Pertunjukan Sandur memiliki komposisi yang terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian pertama sebagai bagian pembuka, bagian kedua merupakan inti cerita, dan bagian ketiga merupakan babak penutup. Bagian pembuka menawarkan adegan *Panjak Ore* (penyanyi tembang), *Panjak Kendhang* (pemain kendang), *Panjak Gong* (pemain gong) terlibat dalam aksi penyajian musik dan tembang. Disusul masuknya adegan tari

Jaranan (*ndadi*) mengisi kekosongan *Blabar Janur Kuning* ketika para aktor sedang berias. Kemudian seluruh seluruh aktor memasuki *Blabar Janur Kuning* dan diserahkan kepada *Germo* sebagai dalang dari pentas Sandur. *Germo* melakukan adegan *nggundhisi* menawarkan aksi bertutur menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi dan bidadari ) berjumlah 44 turun ke bumi.

Bagian kedua menawarkan adegan inti, sandiwara cerita dalam pentas Sandur menawarkan dinamika kehidupan masyarakat agraris. Penceritaan dalam Sandur memiliki karakter tokoh yang menjadi unsur konvensionalnya, seperti karakter *Pethak, Balong, Tangsil, Cawik* menjalin interaksi dalam aksi dialog. Penceritaan terbagi menjadi beberapa adegan yang dalam pergantian adegan di isi oleh nyanyian tembang dan Tari Jaranan. Bagian ketiga sebagai penutup menawarkan adegan *Kalongking*, yaitu aksi akrobatik yang dilakukan oleh *Tukang Ngalong* di atas seutas tali tambang yang dihubungkan diantara dua tiang bambu di atas panggung *Blabar Janur Kuning*. Pementasan Sandur terbentuk atas berbagai unsur teater yang tersaji dalam panggung arena *Blabar Janur Kuning*, menawarkan unsur cerita yang diperankan oleh aktor dengan menyajikan aksi, ekspresi dan pergerakan melalui dialog.

Berbagai unsur pengadeganan Sandur tersebut merupakan hasil konstruksi simbol estetika, sebuah metode masyarakat pendukung Sandur untuk merepresentasikan kondisi sosiokultural yang dialaminya. Pengadeganan dalam Sandur tidak lepas dari pikiran dan tindakan

masyarakatnya sebagai agen produksi, karena itu sistem sosiokultural dalam pertunjukan Sandur melekat dengan jaringan makna dalam sistem simbol pembentukan estetika. Berbagai simbol estetika dalam pengadeganan Sandur dikonstruksikan melalui bahasa, dialog, penceritaan, nyanyian dan musik yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi realitas sosiokultural masyarakat pendukungnya. Berikut integrasi pengadeganan Sandur Bojonegoro dengan realitas sosiokultural masyarakat pendukungnya:

#### **4.3.1.1 Kearifan Bahasa dalam Pengadegan Sandur**

Bahasa yang digunakan dalam pementasan Sandur Bojonegoro merupakan refleksi dari bahasa interaksi keseharian masyarakat Desa Ledok Kulon Bojonegoro. Bahasa yang digunakan mengacu pada dialek Jawa Mataraman yang identik dengan penuturan *Jawa Ngoko* yang intonasi pengucapannya lebih halus dibanding dialek *Ngoko Jawa Arek* (bahasa dalam pertunjukan ludruk). Penggunaan bahasa Jawa Mataraman dalam penyajian Sandur tidak lepas dari unsur kesejarahan, pengaruh kuat kebudayaan Kerajaan Mataram dari masa Hindu-Budha sampai era kesultanan Mataram Islam, karena wilayah Ledok Kulon Bojonegoro merupakan bekas wilayah kekuasaan Kerajaan Mataram. Dialek Jawa Mataraman juga dianggap sebagai bahasa jawa baku sebagaimana dialek jawa kraton Yogyakarta dan

Surakarta yang memiliki ciri khas tersendiri dibandingkan bahasa Jawa timuran lainnya.

Ciri khas tersebut terletak pada perbedaan fonem vokal, yaitu fonem (i) kerap digunakan sebagai huruf vokal suku kata terakhir, misalnya *Suw(i)* (lama), namun dialek Jawa Arek memiliki vokal (e) *Suw(e)*, dan fonem (e) kerap digunakan sebagai huruf vokal awal dan pertengahan suku kata misalnya *Enek* (ada), sementara ngoko Jawa Arek memiliki vokal (o) *Onok*. Ciri khas dialek Bahasa Jawa Mataraman tersebut digunakan dalam beberapa penyajian Sandur, diantaranya adalah syair tembang yang identik dengan dialek Jawa Mataraman berbahasa *Jawa Ngoko* yang digunakan sesuai dengan konteks kesamaan derajat sosial antara pemain dan penonton Sandur, dan terdapat petikan kalimat tembang yang menggunakan Bahasa Arab; memasukkan unsur kalimat Tauhid dan zikir karena pengaruh ajaran Islam.

Dialek Jawa Mataraman juga digunakan dalam adegan *Nggundhisi* oleh Germono menawarkan aksi bertutur (mendalang) menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi/bidadari) berjumlah 44 turun ke bumi dengan *Bahasa Jawa Kromo Inggil* sesuai dengan konteks penghormatan kepada ruh suci yang diceritakan tersebut. Begitu juga dengan adegan penceritaan tidak lepas dari penggunaan Dialek Jawa Mataraman melalui interaksi dialog karakter *Pethak*,

*Balong, Tangsil, Cawik*. Bahasa interaksi antara tokoh *Pethak* dan *Balong* menggunakan *Bahasa Jawa Ngoko* sesuai dengan konteks cerita yang menunjukkan kesamaan derajat sosial; hubungan pertemanan antar karakter tokoh tersebut. Sementara terdapat beberapa kalimat menggunakan Bahasa Jawa *Kromo* dalam konteks penghormatan kepada karakter perempuan *Cawik* dan karakter *Tangsil* sebagai tokoh yang lebih tua (sosok orang tua). Dilihat dari struktur lakon pada pengadegan dan penggunaan dialek dan idialek yang adamakabisa dikatakan bahwa orientasi kesenian ini adalah kesenian wayang yang ada di Jogjakarta. Ditambah dengan penggunaan patet yang digunakan pengadegan patet 5, patet 6, patet 9 merupakan pembagian adegan pada kesenian wayang, namun pada kesenian Sandur masih ditambah dengan panjak Ore sebagai senggakan atau iringan acapella.

#### 4.3.1.2 Kearifan Spiritual dan Pengetahuan dalam Pengadegan Sandur

Pengadeganan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak lepas dari karakter spiritualitas dan pengetahuan yang dianut masyarakat pendukungnya. Spiritualitas dan pengetahuan yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada ajaran Islam Jawa Mataraman; mengandung unsur mistik dan kearifan Jawa yang berpadu dengan tradisi tasawuf dan sufistik Islam. Ajaran spiritual Islam Jawa membentuk sistem pengetahuan filosofis sebagai cara berpikir dan tingkah laku berdasarkan relasi vertikal keterhubungan manusia dengan Tuhan (kesalahan) dan relasi horisontal antara sesama manusia, yang dalam ajaran Islam disebut “*Habluminallah wa Hablumminannas*”. Nilai-nilai spiritual dan pengetahuan tersebut direpresentasikan melalui beberapa unsur pengadeganan Sandur sebagai pondasi ide dan tema besar yang terdiri dari penyajian teater, tari dan musik dalam tiga bagian.

Bagian pembuka diawali dengan adegan *Panjak Ore*, menyanyikan rangkaian tembang yang dipimpin oleh Germono sebagai dalang dari pentas Sandur. Tembang pembuka diawali dengan kalimat “*Bismillah*” menyajikan serangkaian persembahan rasa syukur yang didasari niat dengan menyebut nama penciptanya yang berarti memohon restu dan keberkahan kepada Sang Maha Ruh (Tuhan). Begitu juga dalam tembang *Aja Haru Biru* menyerukan himbauan

kepada anak Adam untuk tidak membuat kerusakan dan kekacauan, karena sang pencipta mengawasi perbuatan manusia dan hendaknya manusia menyerukan kebaikan sesuai tuntunan dan petunjuk dari utusannya. Tembang *Bismillah*, *Aja Haru Biru* dan *Mendung Sepayung* juga menyematkan kalimat sakral sebagai zikir dalam ajaran agama Islam seperti “*Lahaula Wala Kuata Kersaning Allah*” yang bermakna kekuasaan dan kebesaran sang pencipta, bahwa semua urusan berjalan atas kehendaknya.

Sementara pada tembang *Mendung Sepayung* dimaksudkan sebagai permohonan terhadap sang kuasa agar tidak turun hujan pada malam tersebut, disusul tembang *Udeng Gadhung* sebagai nyanyian perayaan permainan Sandur sebagai media hiburan bagi pemain maupun penonton (Penglipur). Setelah tembang-tembang tersebut dinyanyikan, penari jaranan mulai menyajikan tarian yang difungsikan sebagai pengiring pemain peran untuk menuju tempat rias. Pemain peran tokoh *Cawik*, *Balong*, *Pethak*, dan *Tangsil* akan dijemput oleh penata rias yang diikuti penari jaranan keluar dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju tempat rias diiringi tembang “*Sorak Hore Budal Paras*”. Pada saat adegan tari jaranan mulai disajikan, serangkaian tembang dilantunkan yang dipercaya sebagai bentuk mediasi dengan energi roh (*ndadi*). Seperti adegan tari jaranan (*Mbesa*) diiringi tembang *Kembang Le Li Le Lo Gempol*, kemudian

jaranan mulai mengitari arena luar pentas (*Mubeng Blabar*) diiringi tembang *Kembang Johar* berfungsi sebagai membatasi desakan penonton dari arena pentas yang telah disakralkan. Selanjutnya disusul adegan jaranan *Njaluk Ngombe* didiringi tembang *Kembang Jambe* dan adegan *Jalok Leren* beriringan dengan tembang *Kembang Duren*. Sementara pada proses pelepasan energi (penyadaran) para pemain jaranan diiringi tembang *Kembang Jambu* yang memiliki makna Jaranan meminta tidur.

Tidak berhenti disitu berbagai serangkaian tembang terus dilantunkan untuk mengiringi prosesi rias para pemain yang juga memiliki kepercayaan atas sinergi alam materi dan dunia ruh. Seperti *Kembang Gambas* representasi para pemeran mulai dirias, tembang *Pitik Lancur* representasi pemakaian bedak, tembang *Kembang Kawis* representasi rias alis, tembang *Kembang Laos* representasi rias kumis, tembang *Pitik Lurik* merepresentasikan pemakaian kain jarik, tembang *Jaran Dawuk* merepresentasikan pemakaian sabuk dan tembang *Kembang Semboja* representasi saat memakai Konca, serta tembang *Kembang Terong* merepresentasikan para pemain memakai Irah-irahan. Setelah tembang-tembang dilantunkan, pemeran bersiap untuk kembali ke arena pertunjukan. Kemudian pemeran jaranan meninggalkan *Blabar Janur Kuning* untuk menjemput para pemeran yang telah dirias.

Seluruh pemain peran memasuki arena pentas diiringi tembang *Kambang Otok* dengan kepala yang tertutup kain, dituntun oleh perias yang membawa obor sebagai penunjuk jalan memasuki arena. Kemudian obor tersebut diserahkan kepada Germo untuk mengelilingi *Blabar Janur Kuning* satu kali searah jarum jam hingga sampai di sisi utara menghadap ke timur yang menggambarkan proses penciptaan dan kelahiran manusia. Adegan berikutnya Germo mulai *Nggundhisi* atau mendalang yang menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi/bidadari) berjumlah 44 turun ke bumi. Beberapa diantaranya dipercaya memiliki keterlibatan dalam membentuk karakter tokoh dalam Sandur, menjadi jelmaan atau merasuki tubuh pemain peran Sandur. Diantaranya adalah sosok jelmaan dewi bernama Wilutomo merasuki tubuh *Pethak*, Drestonolo merasuk ke tubuh tokoh *Balong*, Gagar Mayang merasuk ke tubuh *Tangsil*, Suprobo merasuk ke tubuh tokoh *Cawik* dan sosok jelmaan Irim-irim merasuk pada *Germo*, *Panjak Ore*, *Panjak Kendhang*, *Panjak Gong*, *Kalongking*, *Tukang Njaran*, dan sebagainya. Karakter dewi-dewi yang dipercaya menjelma dalam tubuh pemain peran tersebut memiliki keterkaitan dengan tokoh dalam wiracarita Ramayana dan Mahabarata yang kerap dipentaskan dalam kisah pewayangan.

Adegan *Nggundhisi* pemanggil roh suci para dewi tersebut dilakukan Germo dengan cara menghadap ke barat daya, setiap narasi

yang diceritakan akan disambut dengan jawaban “*Nggih*” oleh para *Panjak Hore* sebagai vokalis tembang. Setelah adegan *Nggundhisi*, Germo mulai membuka penutup kepala pemain peran diiringi tembang *Kembang Jagung*, merepresentasikan ruh suci para dewi yang menjelma dalam diri pemain peran mulai menampilkan wajahnya. Germo kemudian menuntun dan menempatkan pemain peran di setiap sudut *Blabar Janur Kuning*. Tokoh *Tangsil* berada di tenggara, *Balong* berada di barat daya, *Pethak* berada di barat laut, dan tokoh *Cawik* berada di timur laut. Kemudian tembang *Bismillah Golek Gawe* mulai dilantunkan sebagai pertanda dimulainya adegan inti menyajikan sandiwara cerita dengan tema besar pertanian, menggarap sawah, ternak dan interaksi sosial masyarakat agraris. Tembang yang dilantunkan pada awal penceritaan membawa kesaksian masyarakat bahwa segala bentuk pekerjaan merupakan bentuk dari anugerah dan kehendak dari sang pencipta, menjadi kewajiban bagi manusia untuk menyebut nama sang pencipta sebelum melakukan segala aktifitas sebagai rasa syukur atas nikmat yang telah diberikannya.

Pada setiap adegan penceritaan diselingi dengan sajian Jaranan diiringi tembang *Salur Pandan* sebagai mantra untuk memanggil roh yang mendiami empat arah mata angin. Adegan Jaranan (*ndadi*) melakukan tarian dan atraksi merepresentasikan normativitas pengendalian nafsu manusia berdasarkan kaidah *Mutmainah* atas

*Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu *Supiyah* sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta, serta nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki tanpa adanya pengendalian dari sifat *Mutmainah*. Selanjutnya cerita akan ditutup dengan tembang *Sampun Rampung* dengan seluruh pemain menghadap timur. Tembang tersebut merepresentasikan normativitas sosial masyarakat untuk menciptakan kedamaian atas nama sesama makhluk ciptaan sebagai saudara yang perlu saling mengingatkan dalam kebaikan, serta manusia hendaknya menghormati leluhurnya sebagai pendahulunya yang telah mengawali dan membuka kehidupan, hingga sampai pada kehidupan yang dirasakan hari ini.

Setelah adegan penceritaan selesai, adegan penutup menyajikan atraksi Kalongking (*Ndadi*), dipercaya sebagai jelmaan ruh *kalong* (Kelelawar) dalam tubuh pemeran, menyajikan adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah. Atraksi akrobatik dilakukan dengan mata tertutup memanjat tiang bambu sebelah timur dan menari dengan gerakan ala kalong yang kemudian bergantung mengaitkan kakinya pada seutas tali tambang dengan posisi kepala dibawah dan akan turun di tiang sebelah barat. Seluruh adegan yang ditampilkan melalui Kalongking merepresentasikan bahwa setiap diri manusia adalah pusat (*Pancer*)

kehidupan yang terhubung pada dimensi pancar vertikal dan pencer horizontal.

Secara keseluruhan serangkaian pengadeganan dalam pertunjukan Sandur menghadirkan normativitas, bagaimana manusia mampu mengaktualisasikan dirinya dengan menghendaki otoritas di luar dirinya (*Beyond*) kehendak atas altruisme dan spiritualitas (Evans & Evans, 2008). Maslow menyebut kemampuan tersebut sebagai transendensi, suatu kesadaran holistik manusia tingkat tinggi, dalam berperilaku dan berelasi. Kesadaran tersebut telah melekat sebagai tujuan, bagi diri sendiri, orang-orang lain, sesama manusia, spesies lain, alam dan kosmos (Maslow, 1978). Se jauh aktualisasi spiritualitas dalam adegan penceritaan Sandur, sisi kemanusiaan tetap dihadirkan sebagai gambaran bahwa manusia tidak lepas dari hirarki kebutuhan manusia. Sebagaimana menurut Maslow dalam (Cloninger, 2004). Bahwa manusia tidak dapat lepas dari kebutuhan fisik seperti makan, minum, udara, tidur, seks (*Physiological Needs*). Kebutuhan akan keamanan, perlindungan, kebebasan dari rasa takut (*Safety Needs*), kebutuhan atas relasi dengan keluarga, sahabat, teman, kekasih atau hubungan sosial dalam masyarakat (*Belongingness and Love Needs*). Kebutuhan untuk dihargai dan dihormati oleh orang lain (*Esteem Needs*) dan kebutuhan tertinggi yang berhubungan dengan potensi, bakat dan kemampuan (*Need for Self-actualization*). Adanya

keseimbangan antara spiritualitas dan hirarki kebutuhan manusia tersebut merupakan sistem pengetahuan masyarakat pendukungnya yang lahir dari akulturasi budaya Jawa dan Islam.

#### **4.3.1.3 Kearifan Sosial dan Ekonomi dalam Pengadegan Sandur**

Pengadeganan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari refleksi kearifan sosial dan ekonomi yang dimiliki masyarakat pendukungnya. Kearifan sosial mengacu pada sofistikasi tata krama serta keselarasan dan kebersamaan yang sanggup menjaga keutuhan kehidupan sosial masyarakat Jawa Mataraman. Sedangkan kearifan ekonomi mengkonsepsikan pemenuhan mata pencaharian masyarakat Jawa Mataraman dalam kehidupan sehari-hari berlandaskan pada tata krama yang mengedepankan keselarasan dan kebersamaan. Kearifan sosial dan ekonomi tersebut direpresentasikan melalui beberapa unsur pengadeganan Sandur, yaitu lirik tembang, penceritaan dan karakter tokoh *Germo, Pethak, Balong, Tangsil, Cawik*. Lirik tembang dalam pengadeganan Sandur Bojonegoro selain memiliki integrasi dengan nilai spiritual juga erat kaitannya dengan kearifan sosial dan ekonomi yang dijalankan masyarakat pendukungnya. Integrasi lirik tembang dengan nilai kearifan sosial dan ekonomi salah satunya direpresentasikan melalui tembang berikut:

**Tabel 4.1 Kearifan Sosio-ekonomi dalam Tembang Sandur**

<b>Tembang</b>	<b>Fungsi Tembang</b>	<b>Nilai Kearifan Sosio-ekonomi</b>
<p><b><i>Udhêng Gadhung</i></b></p> <p><i>Udheng gadhung nggo samiran; kanca-kanca yo padha dolanan ayo sêsandhuran, kanggo lèlipuan dêdolanan dolanan sêSanduran.</i></p>	<p>Tembang Pembuka</p>	<p>Merepresentasikan bawa Sandur merupakan pelipur lara (hiburan), melalui Sandur masyarakat dapat menghibur diri untuk menghilangkan penat dalam bekerja, menghilangkan stres, menyegarkan jiwa, dan sekaligus sebagai sarana relaksasi, memberikan jeda sejenak dari masalah kehidupan</p>
<p><b><i>Bismillah Budhal Golek Gawe</i></b></p> <p><i>Bismillah ayo budhal 'golek gawe', lolalelalo lelo lolalelalo.</i></p> <p><i>Ayo budal 'golek gawe' Go mugo 'enek hasile'.</i></p>	<p>Tembang pembuka adegan penceritaan</p>	<p>Tembang tersebut menjadi serangkaian narasi cerita pembuka, bagaimana karakter tokoh Pethak berangkat mencari lahan sawah garapan, tembang tersebut memiliki serangkaian makna terkait harapan agar niat bekerja “<i>Budal Golek Gawe</i>” dapat menuai hasil “<i>Enek Hasile</i>”.</p>
<p><b><i>Sêkar Lêmpang</i></b></p>	<p>Tembang pada adegan</p>	<p>Merepresentasikan bahwa setiap manusia harus giat</p>

<p><i>Ayo ayo sing sêngkut nyambut gawé.</i></p> <p><i>Yo mas titènana galêngané, aja mblandhang mêlakune. Sawah jêmbar-jêmbar, pariné lêmu-lêmu</i></p>	<p>mencari lahan sawah</p>	<p>bekerja “<i>Ayo ayo sing sêngkut nyambut gawé</i>”.</p> <p>Tembang tersebut memiliki integrasi dengan mata pencaharian masyarakat tani “<i>titènana galêngané, aja mblandhang mêlakune</i>”.</p> <p>Fokus pada mata pencaharian seorang petani yang membutuhkan sawah untuk menanam (padi), karena sawah menyediakan penghidupan melalui apa yang ditanam dan yang akan dipanen “<i>sawah jêmbar-jêmbar, pariné lêmu-lêmu</i>”.</p>
<p><b><i>Sampun Rampung</i></b></p> <p><i>Sampun rampung tembangané kanca Sandur. Suwuk sêmbur /urun tutur. Lumintu tansah sêmpulur. Nadyan campur bawur, guyub rukun kaya dulur. Pintêr ngatur racikané para leluhur.</i></p>	<p>Tembang penutup adegan penceritaan</p>	<p>Merepresentasikan bahwa melalui penceritaan dan tuturan dalam adegan Sandur, masyarakat diharapkan dapat menjaga kerukunan antar sesama manusia sebagai saudara walaupun memiliki berbagai perbedaan “<i>Nadyan campur bawur, guyub rukun kaya dulur</i>”, berdasarkan ajaran dari para leluhur “<i>Pintêr ngatur racikané para leluhur</i>”.</p>

<i>Bilih wontên lêpat atur, pangapuntên kang lumuntur.</i>		
--	--	--

Berdasarkan tembang tersebut dapat dikonsepsikan nilai kearifan sosial dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur yang kemudian diintegrasikan melalui tembang sebagai bagian dari pengadeganan Sandur. Secara sosial tembang Sandur merepresentasikan (1) sistem komunikasi dan interaksi antar masyarakat, tuturan secara tersirat sebagai metode dialogis, (2) pemenuhan wahana eskapisme, masyarakat yg membutuhkan hiburan sebagai sarana relaksasi dari masalah kehidupan, (3) integritas pekerjaan; cerminan masyarakat yang memiliki semangat dan daya bekerja keras, (4) integritas kerukunan masyarakat; cerminan kehidupan kolektif yang mengedepankan kepedulian antar sesama masyarakat. Sementara kearifan secara ekonomi, tembang dalam Sandur merepresentasikan tanggung jawab masyarakatnya dalam memenuhi kehidupan sehari-hari sebagai seorang petani yang membutuhkan sawah untuk menanam, sawah merupakan pusat mata pencaharian masyarakatnya, hidup dan bertahan dari yang ditanam dan yang akan dipanen.

Selain tembang, kearifan sosiologi dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur juga direpresentasikan melalui penceritaan Sandur yang identik dengan tema cerita masyarakat agraris. Penceritaan dalam Sandur sebagai unsur drama pada awalnya hanya berbentuk *treatment* tanpa berlandaskan pada naskah drama yang tertulis, struktur penceritaan dalam Sandur secara umum terbagi dalam beberapa adegan; (1) Pethak mencari kerja, (2) Pethak menemui Germo untuk mencari Pekerjaan, (3) Pethak menemui Balong dan meminta Pekerjaan, (4) Balong mempersilakan Pethak untuk menggarap beberapa lahan Sawah yang dimiliki, (5) *Cawik* penari Ledek (Tayub) yang dicintai Pethak, (6) Pethak dan Balong menggarap lahan Sawah bersama-sama, (7) terjadi konflik antara Pethak dan Balong (konflik kerap digambarkan dalam sengketa lahan atau percintaan terhadap *Cawik*), (8) Tangsil menjadi penengah dalam konflik Pethak dan Balong.

Inti dalam penceritaan Sandur secara konvensional merefleksikan kearifan sosial dan ekonomi masyarakat kolektif yang mengedepankan; (1) perjuangan dan kerja keras yang direpresentasikan melalui karakter Pethak dan Balong dalam mencari pekerjaan dan menggarap lahan pertanian, (2) gotong royong direpresentasikan melalui tokoh Pethak dan Balong dalam menggarap sawah, (3) tolong menolong, direpresentasikan melalui tokoh Balong

yang yang mempersilahkan Pethak untuk menggarap sawahnya dengan sistem bagi hasil dan tokoh Tangsil yang bersedia menolong keduanya dalam penyelesaian konflik, (4) kebijaksanaan yang direpresentasikan melalui tokoh Tangsil sebagai karakter orang tua (tetua di desa) yang dapat menyelesaikan berbagai permasalahan yang terjadi, (5) cinta dan kasih sayang, direpresentasikan tokoh Pethak yang mencintai Cawik dan sebaliknya. Terlepas dari kearifan tersebut, penceritaan dalam Sandur juga merefleksikan kondisi sosial dan ekonomi, yaitu (1) pengangguran sebagai akibat dari kurangnya faktor lapangan pekerjaan, diceritakan melalui tokoh Pethak yang berjuang mencari pekerjaan untuk memenuhi kebutuhan sehari-hari, dan (2) kemiskinan sebagai akibat dari pengangguran, sebagaimana tokoh Pethak yang hanya sibuk mencari pekerjaan.

Kearifan sosial dalam penceritaan Sandur tersebut tidak lepas dari refleksi karakter-karakter masyarakat pendukung Sandur yang dikonstruksikan melalui simbol karakter lakon Sandur. Karakter *Cawik* merupakan konstruksi simbol *Cagak Wingit* yang berarti tiang penting atau utama, sebagaimana seorang perempuan yang menjadi ibu, tempat kelahiran dan pusat kehidupan manusia. Karakter *Pethak* simbol dari *Mepet Pathak* berarti dekat dengan kepala, mendahulukan pikiran sebelum bertindak, sedangkan Balong merupakan simbol dari *Bolong* yang berarti kehidupan manusia tidak lepas dari tindakan

untuk memenuhi nafsu. Karakter *Tangsil* merupakan konstruksi simbol *Kabatang Khasil* berarti jawaban keberhasilan yang dapat ditempuh melalui kebijaksanaan dalam pikiran dan tindakan. Sedangkan karakter *Germo* merupakan konstruksi simbol dari *Blegering Sukma* berarti wadah dari ruh, badan tempat bersemayamnya sukma sebagai perangkat utama kehidupan manusia, badan terikat dengan kebutuhan hidup manusia secara material, sedangkan ruh terkait dengan kebutuhan batin dan spiritual manusia.

#### **4.3.2 Sosiokultural dalam *Setting Pentas Sandur***

Pertunjukan Sandur Bojonegoro memiliki *Setting* pentas dalam panggung arena yang disebut *Blabar Janur Kuning*, terdiri dari ritual *Setren*, tata artistik, rias dan kostum. Serangkaian *Setting* pentas tersebut terintegrasi dengan sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman dalam membentuk simbol-simbol kesenian berbasis nilai dan norma (mental) maupun basis sosial dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Pembentukan *Setting* pentas Sandur Bojonegoro merupakan estetika simbolik berdasarkan nilai-nilai kearifan spiritual dan pengetahuan yang dimiliki masyarakat pendukungnya. Spiritualitas dan pengetahuan yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada ajaran Islam Jawa Mataraman sebagai hasil sinkretisme kearifan Jawa (Hindu dan Buddha) dengan tradisi tasawuf dan sufistik Islam. Ajaran spiritual Islam Jawa membentuk sistem pengetahuan filosofis dalam

bentuk interaksi vertikal sebagai keterhubungan manusia dengan Tuhan (kesalihan) dan relasi horisontal antara sesama manusia.

Nilai-nilai spiritual dan pengetahuan tersebut disimbolkan melalui ritual *Setren* yang dilangsungkan sebelum pementasan, sebagai upaya merepresentasikan pengakuan ketergantungan manusia terhadap energi spiritual yang lebih berkuasa di luar dirinya dan menempatkan kesadaran atas kelemahan diri manusia. Prosesi ritual *Setren* dilakukan dengan cara memproyeksikan properti yang digunakan dalam pertunjukan Sandur sebagai alat mediasi penghubung energi dari dimensi material dan non material. Properti tersebut berupa kuda keping, tali sumbang dan cemiti, serta nama-nama pemain Jaranan dan pemain Kalongking, lengkap dengan sesaji *Ulu Wetu*, *Kembang Setaman* dan dupa yang diinapkan pada makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (*dhanyang*) Desa Ledok Kulon. Prosesi ritual *Setren* menjadi normativitas penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, *mengayomi* dan melindungi. Sehingga pasca ritual *Setren* selesai dilaksanakan, masyarakat pendukung Sandur percaya bahwa pertunjukan Sandur telah mendapatkan dukungan, perlindungan dan keberkahan melalui energi spiritual leluhur yang telah dimediasi melalui properti yang akan digunakan dalam pentas. Kepercayaan tersebut mengkonsepsikan pengetahuan masyarakat pendukung Sandur kepada

kekuatan dan kekuasaan leluhur sebagai perwujudan wakil dari sang Maha Ruh (Tuhan) pemilik kekuatan dan kekuasaan absolut. Menempatkan suatu paham bahwa manusia bukanlah pusat dan ukuran segala sesuatu, karena diluar diri manusia terdapat kekuatan dan kekuasaan yang lebih besar dan mutlak.

Kearifan spiritual dalam *Setting* pentas Sandur selain pada prosesi ritual *Setren* juga terdapat pada arena pertunjukan *Blabar Janur Kuning* sebagai simbol falsafah dan spiritual jawa, yaitu *sedulur papat limo pancer*. *Sedulur* dimaksud sebagai saudara secara batiniyah yang menemani dan menolong manusia dari waktu dilahirkan hingga kematiannya. *Papat* berarti jumlah saudara tersebut yang memiliki banyak istilah penyebutan dan acapkali dikaitkan dengan empat kiblat mata angin, empat elemen alam dan weton perhitungan hari lahir manusia yang menunjukkan sifat dan takdir tertentu (Makrokosmos). Sedangkan *limo pancer* dimaksudkan sebagai titik pusat kehidupan (Mikrokosmos) yaitu jasad dan jiwa manusia itu sendiri (Sari & Muttaqin, 2021). Falsafah *sedulur papat limo pancer* juga terintegrasi sebagai perspektif psikologi masyarakat jawa, berkaitan dengan kecerdasan emosional manusia sebagai kemampuan untuk mengendalikan emosi dalam menghadapi permasalahan sehari-hari (Mayer et al., 2007).

Konsep *sedulur papat limo pancer* bagi masyarakat Jawa berlaku sebagai kaidah pengelolaan emosi, dimaknai sebagai kombinasi dari beberapa kemampuan kognitif untuk merasakan, mengintegrasikan, memahami, dan

mengelola emosi (Naeem et al., 2011). Konsep tersebut disimbolkan melalui tempat pertunjukan yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter yang disebut *Blabar Janur kuning*. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar, terdapat ketupat dan lontong ketan atau lepet yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Pada sudut pertemuan antara utara dan timur (arah timur laut) terdapat sesaji lengkap dengan dupa atau kemenyan. Semetara pada bagian tengah sisi kanan dan kiri arena pertunjukan tertancap batang bambu dengan ketinggian kurang lebih 10-12 meter, di antara bambu yang tertancap di sisi kanan dan kiri terpasang tali sumbang yang menghubungkan kedua bambu, sehingga arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar seolah memiliki sudut tengah bagian atas yang akan menjadi kerucut saat digunakan untuk atraksi adegan Kalongking.

Penyajian tempat pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar dan bagian sudut tengah atas, berorientasi pada kaidah papat kiblat dan weton yaitu timur (*pasaran legi*), selatan (*pahing*), barat (*pon*) dan utara (*wage*) sedangkan yang menjadi pusat limo pancer adalah tengah (*kliwon*). Arah mata angin dan hitungan waktu kelahiran tersebut dipercaya sebagai alasan manusia dilahirkan ke dunia yang membawa sifat dan takdirnya masing-masing (Noorwatha & Wasista, 2019). Takdir manusia telah ditentukan oleh Sang Maha Ruh (Tuhan) dengan empat penopang kekuatan sejak berbentuk janin yaitu *Watman* sebagai induk kekuatan manusia, representasi dari

perasaan kasih sayang ibu yang telah mengandung dan melahirkannya. *Wahman* sebagai selimut dan penjaga janin (air ketuban) sejak manusia dalam kandungan. *Rahman* sebagai jelmaan darah, representasi atas kehidupan, nyawa, energi dan spirit manusia. *Ariman* sebagai jelmaan saudara janin (plasenta) sejak dalam kandungan yang menyalurkan dan memelihara kehidupan manusia. Sedangkan *Pancer* sebagai ruh dan jasad manusia, merepresentasikan kesadaran dan perilaku manusia atas kehidupan yang terpusat dari kehendak di luar dirinya (Susetya, 2016).

Kesadaran dan perilaku manusia tersebut dikendalikan berdasarkan kecerdasan emosional dan spiritualnya, bagaimana manusia dapat mengedepankan nafsu *Mutmainah* sebagai representasi penciptaan Sang Maha Ruh (Tuhan) yang membawa sifat *Khauf* (Takut), *Raja* (Berharap), *Tawakkal* (Pasrah) dan *Qanaah* (Menerima). Agar dapat menekan keinginan nafsu *Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu *Supiyah* sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta (status sosial), serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki manusia jika hanya mengedepankan nafsu *Alumiah* dan *Supiah* tanpa adanya keseimbangan dari sifat *Mutmainah* (Simuh, 2002).

Sementara aneka bentuk sesaji persembahan ritual dalam Sandur menjadi simbol komunikasi dari rasa syukur dan keberkahan masyarakat kepada kekuatan tertinggi yang memberi kehidupan dan merupakan pusat harapan bagi keinginan-keinginan positif masyarakat (Sholikhin, 2010: 49).

Interpretasi Sandur mengupayakan sesaji sebagai bentuk normativitas masyarakat pendukung bahwa kehidupan di dunia tidak hanya melibatkan jasad dan ruh manusia saja, tetapi ada energi lain yang turut merayakan kehidupan, seperti spiritualitas Sedulur Papat yang menjadi saudara pamomong dan pengayom manusia sejak lahir, serta energi spiritual dalam kaidah makhluk gaib yang dipercayainya. Keyakinan atas keberadaan Sang Maha Ruh (Tuhan) sebagai pencipta menempatkan kepercayaan atas kehidupan gaib sebagai nilai kebesaran Sang Maha Ruh sang pencita yang juga bersifat gaib. Manusia dianugerahi akal dan budi olehnya perlu untuk dapat menyambung dan menjaga keharmonisan antar sesama makhluk ciptaannya.

Selain itu, tata rias dan kostum yang digunakan dalam pentas tidak hanya sekadar pemolesan karakter agar tampak cantik dan menarik tetapi menyimpan berbagai kearifan spiritual dan pengetahuan. Tata rias dan kostum terintegrasi dengan *Nyusupke Widadari*; penyerupaan atau penyesuaian karakter wayang berdasarkan perwujudan bidadari. Karakter rias dan kostum *Cawik* merepresentasikan perwujudan Dewi Supraba sebagai pemimpin dari dewi kayangan yang karismatik dan berwibawa, karakter *Pethak* merepresentasikan perwujudan Wilutomo yang banyak bicara dan bertanya, karakter *Balong* merepresentasikan perwujudan Drustonolo yang mengutamakan tindakan daripada berbicara, sedangkan karakter Tangsil merepresentasikan jelmaan Gagar Mayang yang arif dan bijaksana.

Penyerupaan karakter berdasarkan perwujudan bidadari-dewi tersebut disimbolkan dalam berbagai bentuk warna kostum yang digunakan, seperti hijau, hitam, merah dan kuning keemasan dengan desain kostum pewayangan.

**BAB V**  
**HEGEMONI DAN AKULTURASI DALAM MASYARAKAT**  
**PENDUKUNG SANDUR BOJONEGORO**

**5.1 Dinamika Geopolitik Masyarakat Pendukung Sandur**

Istilah dinamika geopolitik mengacu pada pertarungan kekuasaan dan perebutan pengaruh atas sebuah wilayah, sehingga bentuk ekspansi dan aneksasi menjadi keniscayaan dari proses perkembangan alamiah sebuah organisme. Organisme dalam pandangan politis telah berevolusi secara spasial untuk memenuhi kebutuhan masyarakat bangsanya akan *lebensraum* (ruang hidup); kebutuhan atas perkembangan peradaban dan perluasan teritorial. Dinamika geopolitik dipelopori oleh negara-negara maju untuk menembus restriksi geografis dengan berbagai cara ekspansi; penguasaan wilayah maupun penguasaan pengaruh melalui kolonialisme dan perkembangan teknologi, serta pembentukan aliansi militer dan berbagai aturan hukum dalam pengaturan internasional (Anggoro, 2017). Praktik ekspansi didorong melalui tuntutan kebutuhan domestik negaranya, seperti kebutuhan sumber daya (produksi) yang bernilai ekonomis, sampai dengan membangun kekuatan atas pengaruh ideologi dan kebudayaan.

Berdasarkan dinamika geopolitik tersebut masyarakat pendukung Sandur sebagai kolektif sebuah bangsa tidak lepas dari konflik ekspansi bangsa superior. Akibat dinamika geopolitik masyarakat pendukung Sandur (wilayah Bojonegoro) telah mengalami perubahan sosio-kultural melalui periodisasi sistem pemerintahan yang berubah-ubah. Mulai dari masa kekuasaan Kesultanan Mataram pada tahun 1587 sampai ekspansi Kolonial Belanda atas wilayah kekuasaan Mataram, sehingga

menjadi bagian dari wilayah Hindia Belanda pada tahun 1800, dan pasca kemerdekaan 1945 resmi menjadi bagian dari negara Indonesia. Perubahan periodisasi pemerintahan yang dialami masyarakat pendukung Sandur tersebut, mengkonsepsikan terjadinya dinamika geopolitik dalam beberapa fase praktik ekspansi, yaitu imperialisme dan globalisasi. Pembagian fase tersebut, sejalan dengan praktek dan implementasi geopolitik yang tidak semerta-merta muncul begitu saja, tetapi terdapat beberapa fase yang dapat dicirikan melalui bentuk ekspansi, yaitu; (1) imperialisme, bentuk penguasaan fisik *hard power* dan pengaruh yang dapat disebut sebagai *soft power*; (2) globalisasi, pengaruh arus liberalis dan kapitalis.

### **5.1.1 Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Imperialisme**

Dinamika geopolitik telah terjadi sejak era imperialisme kuno hingga imperialisme modern. Imperialisme kuno ditandai dengan ekspansionisme dalam berbagai kepentingan, diantaranya adalah *ethnocentrism*, penyebaran agama dan penguasaan sumber daya alam dan manusia. Sedangkan Imperialisme modern berawal setelah revolusi industri pada 1870, yang ditandai dengan negara-negara maju mencari daerah jajahan untuk menyuplai kebutuhan produksi ekonomi, pangan, dan kemajuan infrastruktur yang dibangun. Praktik imperialisme dalam geopolitik secara mendasar terletak pada ambisi-ambisi sebuah kerajaan atau negara untuk penguasaan teritorial yang menyebabkan terjadinya berbagai peperangan (Grygiel, 2006). Geopolitik era imperialisme bermanuver pada praktik ekspansionisme untuk

meraih kepentingan nasional negara superior berdasarkan semangat 3G, yaitu *gold, gospel, dan glory*. *Gold* istilah yang berkaitan dengan upaya mencari kekayaan, sedangkan *Gospel* berkaitan dengan penyebaran budaya dan agama, adapun *Glory* merupakan upaya untuk menguatkan kejayaan yang dimiliki suatu negara (Stuchtey, 2010).

Geopolitik yang terjadi di era Imperialisme pada dasarnya bersifat Eropasentris untuk menekan eksistensi geopolitik wilayah-wilayah yang berada di luar Eropa, termasuk Pulau Jawa yang saat itu di bawah kekuasaan Kerajaan Islam Mataram. Sebagaimana menurut Tuthail bahwa konsep geopolitik dibuat oleh negara-negara barat untuk mencapai kepentingan-kepentingan ekspansionis (Tuathail, 1998). Konsep geopolitik pada era Imperialisme digunakan sebagai legitimasi untuk mengimplementasikan *power control* atas wilayah masyarakat yang dianggap terbelakang dan lemah, bertujuan mendapatkan keuntungan demi perkembangan negaranya. *Power Control* dalam praktik imperialisme dimaksud sebagai teknik, taktik atau muslihat yang digunakan untuk mencapai cita-cita politik kekuasaan dan penguasaan suatu negara atas negara lain (Aigerim, 2015).

*Power Control* dalam praktik imperialisme mengacu pada *Hard Power* sebagai tindakan penguasaan teritorial secara paksa dalam bentuk penjajahan. *Hard Power* dalam kolonialisme dapat diukur melalui kekuatan populasi (*population*), luasnya wilayah atau geografi (*geography/territory*), kekayaan sumber daya alam, kekuatan militer (*military*), dan kekuatan

ekonomi (*economic strength*). Praktik *Hard Power* dilangsungkan negara-negara superior untuk mendapatkan kekuatan sumber daya manusia dan sumber daya alam dalam teritorial negara jajahan. Cengkraman *Hard Power* dalam keberlangsungan imperialisme diperkuat dengan *Soft Power* sebagai kekuatan pengaruh atas pemerintah (*government*), budaya (*culture*), diplomasi (*diplomacy*), pendidikan (*education*), dan bisnis sekaligus inovasi (*business/innovation*) (Aigerim, 2015). Cengkraman imperialisme yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak semerta-merta dimulai ketika Belanda memasuki Pulau Jawa pada akhir abad ke-16 yang membawa misi *gold, gospel, dan glory*. Melainkan terjadi sejak kekuasaan kerajaan Islam di Jawa, dimana terjadinya *Gospel* berkaitan dengan penyebaran budaya dan agama, terutama pada masa Kerajaan Mataram sebagai kerajaan Islam terbesar di Pulau Jawa.

#### **5.1.1.1 Dinamika Era Kesultanan Mataram**

Pembacaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro era imperialisme tidak lepas dari dinamika geopolitik kerajaan Mataram di *Bang Wetan* (Jawa Timur), khususnya wilayah Ledok Kulon Bojonegoro. Wilayah Bojonegoro telah menjadi bagian dari wilayah kekuasaan Mataram sejak 1587 sebelum penyatuan daerah-daerah *Bang Wetan* (Jawa Timur) yang ditandai sebagai era kebangkitan Kerajaan Mataram. Kebangkitan Mataram yang dipimpin oleh Sutawijaya (Panembahan Senopati) dengan menggalang manuver

politik ekspansif wilayah di sepanjang sungai Bengawan Solo. Pada tahun 1590 Panembahan Senapati berhasil menaklukan Madiun, kemudian dilanjutkan dengan penaklukan Kediri dan Ponorogo pada tahun 1591, pada saat yang sama Jagaraga atau Magetan hingga mencapai Pasuruan juga berhasil dikuasai. Kebangkitan Mataram di tangan Panembahan Senapati berhasil menyatukan Pulau Jawa bagian timur sebagai letak strategis fungsi layanan dan administratif di sepanjang Sungai Bengawan Solo (Soekmono, 1973).

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro di bawah kekuasaan Panembahan Senapati pada awalnya menganut birokrasi tradisional sebagaimana kerajaan Majapahit yang meyakini raja sebagai jelmaan dewa-dewa. Bentuk birokrasi tradisional tersebut mengacu pada pengembangan rumah tangga raja untuk *menyatukan* daerah berdasarkan ikatan kekeluargaan, religiusitas dan magis, sistem upeti/pajak dan kekuatan militer sebagai stabilitas keamanan (Suwarno, 1990). Sistem birokrasi terpusat pada pengabdian kepada seorang raja (kedaulatan raja) yang diyakini dapat memberikan keselamatan, kesejahteraan dan kemakmuran, karena itu raja memiliki wewenang dalam mengatur segala kebijakan yang bersifat mutlak dan tidak dapat digugat. Setelah masuknya Islam membawa perubahan sistem birokrasi yang dianut, terutama terkait kedaulatan raja yang tidak lagi ditempatkan sebagai perwujudan dewa melainkan sebagai wakil Allah

di dunia (Lombard, 2008). Gelar tersebut kemudian dipakai oleh Senopati sebagai “*Senopati ing Alaga Sayidin Panatagama*” yang berarti raja berkuasa atas pemerintahan dan agama, meskipun Senopati tidak memakai istilah susuhunan atau sultan.

Birokrasi Kerajaan Mataram menjadi kesultanan diwariskan pada Raden Mas Rangsang pada 1613 dengan gelar *Susuhunan Anyakrakusuma*, kemudian pada tahun 1641 menjadi *Sultan Agung Adi Prabu Anyakrakusuma atau Sultan Agung*. Kesultanan Mataram dibawah kekuasaan Sultan Agung ditandai sebagai puncak kejayaan kekuasaan Mataram, dan masa keemasan kekuasaan kerajaan asli Jawa sebelum era imperialisme Belanda (Soekmono, 1973). Puncak kejayaan Kerajaan Mataram dalam birokrasi kesultanan yang dipimpin Sultan Agung mengintegrasikan kekuasaan atas politik (*caesarism*) dengan kekuasaan atas agama (*papism*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapisme* (Daliman, 2012). Berdasarkan sistem birokrasi tersebut, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai bagian dari *kawula* (rakyat) Kesultanan Mataram mengalami islamisasi; peralihan keyakinan dari agama sebelumnya menjadi Islam, ataupun terjadinya integrasi antara nilai-nilai kebatinan dan kearifan leluhur dengan nilai-nilai Islam.

Proses Islamisasi tersebut salah satunya ditandai dengan pemakaian kalender Sultan Agung (*Anno Javanico*) yang mengacu

pada kalender Hijriyah atau kalender Islam dengan memperhitungkan pergerakan bulan (lunar). Selain kalender, juga *terdapat* berbagai bentuk karya dan kegiatan berbasis dakwah Islam, seperti pembuatan makam *Imogiri*, pelaksanaan *Grebeg Puasa* dan *Grebeg Maulud*, karangan kitab *Serat Sruti*, *Serat Sastra Gending*, *Serat Jayalengkara*, dan *Serat Panji Asmararupi* (Partini, 2010). Lebih mendalam corak islamisasi diperkuat melalui aturan hukum yang mengikat masyarakat mataram melalui kitab perundang-undangan *Surya Alam*. Kitab perundang-undangan tersebut merepresentasikan nilai-nilai Islam sebagai aturan dan tata pemerintahan untuk mempertahankan keseimbangan, ketentraman dan ketertiban kerajaan (Soemarsaid, 1985). Kitab perundang-undangan Surya Alam menjadi aturan hukum yang harus ditaati rakyat dan pengaturan sistem birokrasi berdasarkan pandangan hukum Islam dan adat Jawa, yang kemudian disebut sebagai *Yudha Negara* (Raffles, 2008).

Penerapan kitab perundang-undangan Surya Alam sebagai kekuatan hukum kerajaan, ditopang melalui kekuatan Sultan Agung yang menganut sistem birokrasi *Agung Binathara*; doktrin politik bahwa kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*), dalam konteks ajaran Islam Mataram

seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia (Daliman, 2012). Pengaruh kekuasaan Sultan Agung terhadap wilayah Bang Wetan, khususnya Bojonegoro sebagai *pemukiman* masyarakat pendukung Sandur secara birokrasi mencerminkan kehidupan masyarakat Islam Jawa, yang sepenuhnya harus mentaati titah sang Raja dan aturan hukum berdasarkan perundang-undangan Surya Alam.

Kekuasaan Kesultanan Mataram atas Bang Wetan termasuk daerah Bojonegoro selain islamisasi dan manuver politik teritorial dalam penyatuan pulau jawa, juga berkaitan dengan penguasaan sosio-ekonomi. Perekonomian yang dibangun Sultan Agung mengacu pada sumber daya pertanian sebagai sumber utama pendapatan kerajaan, karena itu politik ekspansi yang dilakukan merupakan usaha memperluas kekuasaan agraria, terutama tanah persawahan tempat produksi padi, sebagaimana identitas agraria pulau jawa yang dikenal penghasil padi (Daliman 2012). Penguasaan atas sumber daya agraria terintegrasi dengan penguasaan sumberdaya masyarakat tani, karena produksi dan distribusi padi di seluruh wilayah Mataram membutuhkan banyak tenaga kerja, sebagaimana menurut Coen bahwa pencapaian ekonomi agraris telah menentukan kekayaan raja-raja (Graaf, 1986). Penguasaan atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro juga tidak lepas dari faktor sosio-ekonomi agraria,

sebagaimana daerah Bojonegoro, khususnya Ledok Kulon yang dikelilingi Sungai Bengawan Solo merupakan wilayah strategis bagi pusat produksi dan distribusi hasil pertanian yang dapat diangkut melalui sungai menuju pusat perdagangan di berbagai wilayah kesultanan Mataram. Penguasaan Mataram atas daerah-daerah di sepanjang Sungai Bengawan Solo secara geopolitik telah menjadikannya sebagai kerajaan agraris dan maritim yang ideal (Daldjoeni, 1984).

Sepeninggalnya Sultan Agung, tahta Kesultanan Mataram diteruskan oleh anaknya Raden Mas Sayidin yang dinobatkan sebagai Sultan Mataram ke-5 dengan gelar Susuhunan Amangkurat I. Masa kepemimpinan Amangkurat I ditandai sebagai masa kemunduran Kesultanan Mataram, karena dipenuhi dengan berbagai gejolak politik atas sikap kompromi dan intervensi pihak VOC, sehingga terjadi banyak pemberontakan dan perang saudara. Gejolak pemberontakan dan peperangan tersebut kemudian dikenal dengan Perang Tahta Jawa keTiga, berlangsung sejak 1749 hingga 1757 yang menyebabkan terpecahnya wilayah Kesultanan Mataram, dikenal melalui Perjanjian Giyanti pada 1755. Perjanjian Giyanti berisi kedaulatan Pangeran Mangkubumi sebagai raja bergelar Hamengkubuwono I yang menguasai setengah dari wilayah kekuasaan Pakubuwana III. Wilayah kekuasaan Hamengkubuwana I kemudian dikenal sebagai Kesultanan

Yogyakarta, sedangkan wilayah kekuasaan Pakubuwana III disebut Kasunanan Surakarta (Frederick & Worden, 1993). Berdasarkan pembagian wilayah Kesultanan Mataram tersebut, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada pada wilayah Mancanegara (wilayah luar) Kesultanan Yogyakarta, yang berarti mengikuti sistem kebijakan birokrasi Kesultanan Yogyakarta.

Sejak era Kesultanan Mataram hingga Kesultanan Yogyakarta, masyarakat pendukung Sandur mengalami masa-masa adaptif dengan berbagai gejolak sosial-politik untuk bertahan hidup, karena di masa tersebut VOC mulai mengencerkan berbagai pengaruhnya. Walaupun daerah Ledok Kulon Bojonegoro masih dalam kawasan Kesultanan Mataram dan pada perkembangannya masuk sebagai kawasan Kesultanan Yogyakarta, rakyat mengalami berbagai tekanan dari gejolak ketengangan politik. Terutama melemahnya Kesultanan Mataram sejak era Amangkurat I yang membuka peluang bagi VOC untuk membuka perdagangan di wilayah kekuasaan mataram. Muncul gejolak pemberontakan dari tataran pembesar kerajaan hingga lapisan masyarakat atas sikap kompromi Kesultanan Mataram terhadap VOC. Ketegangan tersebut tentunya menempatkan masyarakatnya sebagai korban politik; terombang-ambing dalam keputusan untuk mendukung mengikuti titah raja atau menolak mengambil jalan pemberontakan.

Tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur di Bojonegoro terdampak ketegangan politik pemberontakan yang mengacu pada sosok leluhurnya, yaitu bangsawan Kesultanan Mataram bernama Arya Menahun dengan gelar Adipati Ngraseh yang menentang kebijakan Sultan Amangkurat IV karena berkompromi dengan VOC. Akibat pemberontakan tersebut Adipati Ngraseh diburu oleh pasukan mataram dan VOC, sehingga Adipati Ngraseh merubah nama menjadi Ki Andong Sari yang berprofesi sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam, serta perlahan-lahan menggalangkan gerakan pemberontakan dan perlawanan terhadap kebijakan Mataram yang pro VOC. Politik pemberontakan dan perlawanan yang ditanamkan Ki Andong Sari menggerakkan masyarakat Bojonegoro, khususnya Ledok Kulon berbaiat kepada pangeran Mangkubumi (Hamengkubuwono I) yang gencar melawan VOC hingga terpecahnya Kesultanan Mataram, dan wilayah Ledok Kulon Bojonegoro menjadi bagian dari kekuasaan Sultan Hamengkubuwono I.

#### **5.1.1.2 Dinamika Era Hindia Belanda**

Pembacaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro era imperialisme tidak lepas dari dinamika geopolitik Kolonialisme Belanda, yang dimulai dengan masuknya VOC sebagai awal masa penjajahan Belanda. VOC (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*)

dibentuk pada 1602 sebagai persekutuan perusahaan dagang Belanda yang memonopoli aktivitas dagang di Asia. Belanda memberikan hak istimewa terhadap VOC untuk penguasaan terhadap wilayah di Asia, termasuk Jawa dengan cara berperang, membangun benteng dan kebijakan diplomasi politik (Ricklefs, 1991). Pusat perdagangan VOC di seluruh Asia didirikan di Batavia (Jakarta) sebagai monopoli perdagangan rempah hasil pribumi dan memperkenalkan hasil bumi asing non-pribumi, serta melakukan penguasaan jalur dagang dengan mengambil alih berbagai wilayah strategis (Vickers, 2005).

Misi VOC untuk monopoli perdagangan dan menguasai jalur dagang di pulau Jawa mengalami berbagai tantangan dan perlawanan dari kerajaan-kerajaan di Pulau Jawa, termasuk Kesultanan Mataram sebagai kerajaan terbesar di Jawa. Menghadapi perlawanan dari Kesultanan Mataram, VOC mempersiapkan berbagai strategi ekspansi dengan cara berperang (militer) dan strategi politik adu domba yang dikenal dengan sebutan *Devide Et Impera*. Puncak keberhasilan dari strategi tersebut adalah lahirnya perjanjian Giyanti pada 1775 yang menyebabkan pecahnya Kesultanan Mataram, sehingga Pulau Jawa bagian tengah dan timur terbagi dalam Lima wilayah kekuasaan, yaitu; (1) Negara Agung (wilayah keraton Surakarta dan Yogyakarta); (2) wilayah kekuasaan Susuhunan Surakarta di luar Negara Agung; (3) wilayah kekuasaan Kesultanan

Yogyakarta di luar Negara Agung; (4) Wilayah kekuasaan Mangkunegaran; (5) wilayah kekuasaan VOC.

Berdasarkan perjanjian tersebut, VOC yang menguasai keseluruhan Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa mendapat keuntungan dengan menguatnya wilayah administrasi birokrasi kolonial dalam pembentukan negara jajahan Hindia Belanda (masuknya administrasi birokrasi kolonial). Penguasaan VOC dalam monopoli perdagangan di Pulau Jawa berakhir pada 1800, yang dipicu oleh berbagai permasalahan internal sehingga mengalami kebangkrutan, sehingga Imperium Belanda melakukan nasionalisasi dengan mengambil alih kekuasaan dengan menamakan daerah kekuasaannya sebagai Hindia Belanda (Ricklefs, 1991). Hindia Belanda merupakan bagian dari Kolonialisme Eropa di bawah kekuasaan imperium Belanda, yang berkontribusi memberikan keunggulan Belanda dalam segi ekonomi dengan memusatkan perdagangan rempah-rempah dan hasil bumi sampai awal abad 20 (Booth, Anne, et al, 1990).

Ekspansi penguasaan Pulau Jawa oleh Imperium Belanda pada tahun 1800 semakin masif, saat itu Belanda dikuasai oleh Kekaisaran Perancis, sehingga secara otomatis koloni-koloni Belanda di luar Eropa, termasuk di Pulau Jawa jatuh ke tangan Prancis. Pada tahun 1807 Imperium Belanda mengangkat Herman Willem Daendels

sebagai Gubernur Jenderal Hindia Belanda, melalui Daendels berbagai kerajaan-kerajaan di Jawa yang masih bertahan berhasil diruntuhkan, seperti Kesultanan Banten, Kesultanan Kasepuhan dan Kanoman, termasuk Kacirebonan, hingga pada tahun 1810 Kesultanan Yogyakarta mulai diintervensi agar Hamengkubuwono II mengundurkan diri dan digantikan oleh Hamengkubuwono III. Kekuasaan Hindia Belanda di tangan Daendels berhasil menguasai keseluruhan Pulau Jawa, tugas pokok Daendels di Pulau Jawa adalah memperluas wilayah kekuasaan, mempertahankan Jawa dari serangan Inggris dan memperbaiki sistem administrasi Hindia Belanda (Eymeret, 1973).

Hindia Belanda dibawah kepemimpinan Daendels ditandai sebagai awal sistem birokrasi modern dengan menerapkan sentralisasi, reorganisasi dan modernisasi pemerintahan. Pembaharuan birokrasi yang dilakukan menghasilkan pembagian wilayah kekuasaan di Jawa dalam Sembilan prefektur, setiap prefektur dipimpin oleh petinggi militer Belanda dan masing-masing prefektur dibagi dalam beberapa distrik (kabupaten) yang dipimpin oleh pribumi. Prefektur tersebut diantaranya adalah Semarang, Tegal, Pekalongan, Rembang, Jepara, Surabaya, Gresik, Sumenep dan Pasuruan. Pembagian Prefektur bertujuan untuk mempermudah kontrol dan pengawasan kepada para bawahan, menerapkan sistem

militer dengan memberikan kepangkatan militer bagi setiap kepala prefektur dan kabupaten (bupati) walaupun tidak memiliki wewenang untuk mengerahkan pasukan (Ahsan, Tirto.id-2021).

Masa kekuasaan Daendels di Hindia Belanda hanya berselang selama tiga tahun sejak 1808 hingga 1811, akan tetapi di masa tersebut masyarakat Jawa telah mengalami penekanan dalam berbagai sektor. Pada sektor pertahanan dan keamanan, Daendels menanamkan sistem kerja paksa untuk masyarakat pribumi dalam pembangunan jalan Anyer-Panarukan dan membentuk pasukan militer Jayengsekar dan Legiun Mangkunegara untuk memperkuat kekuasaannya. Sedangkan dalam sektor sosial dan ekonomi, Daendels memaksa Kesultanan Yogyakarta dan Surakarta untuk menyetujui berbagai perjanjian untuk menggabungkan wilayah kekuasaan, raja tidak lagi bertindak sebagai pemilik tanah dan pemerintah Belanda sebagai penyewa, tetapi menjadi hubungan subordinasi antara yang dikuasai (Jawa) dan yang menguasai (Belanda). Penekan juga terdapat pada aturan penyerahan sebagian hasil bumi sebagai pajak (*Contingenten*) dan aturan penjualan paksa hasil bumi terhadap pemerintah Belanda dengan harga yang telah ditetapkan (*Verplichte Leverantie*).

Selain itu, terdapat kebijakan terkait sistem penjualan tanah kepada partikelir, sehingga lahirlah tanah-tanah milik swasta, penerapan ekonomi kapital dimana pihak pemodal mampu membeli

tanah yang berdampak pada menyempitnya kekuatan ekonomi pribumi. Praktik demikian berlandaskan pada kelas sosial, keistimewaan bagi prajurit, pegawai pemerintah, manajer, guru dan para pelopor (warga eropa) yang hidup berdampingan dengan rakyat pribumi tetapi memainkan sistem kasta sosial yang kaku (Vickers, 2005). Kekakuan tersebut terdapat pada penerapan hukum yang berbeda antara warga negara eropa, pribumi dan orang timur asing (Cornelis, Willem, Jan, 2008). Berbagai kebijakan yang diterapkan Daendels tersebut, membuat masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada pada administrasi Prefektur Rembang telah mengalami berbagai bentuk penekanan, sehingga Prefektur Rembang disebut-sebut sebagai daerah yang secara sosial-ekonomi sangat terpuruk, mengalami kemiskinan dan kelaparan (Penders, 1984).

Setelah Daendels ditarik ke Eropa pada 1811, Inggris kembali menyerbu Jawa dan berhasil menduduki Batavia, sehingga kekuasaan Hindia Belanda jatuh ke tangan Inggris melalui perjanjian Tuntang di Salatiga. Inggris kemudian mengangkat Thomas Stamford Raffles menjadi Gubernur Jendral di Jawa, melalui Raffles terjadi berbagai reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi. Reformasi di bidang sistem pemerintahan dilakukan Raffles untuk mengubah sistem feodal menjadi sistem birokrasi yang lebih modern dari sebelumnya. Pada masa-masa sebelumnya baik di masa kerajaan

hingga Daendels masyarakat Jawa tidak lepas dari sistem feodal dengan stratifikasi kasta sosial antara raja, kelas bangsawan, dan para bawahan yang terdiri dari rakyat dan petani, serta kasta berdasarkan etnis eropa, pribumi dan timur asing (Tjondronegoro & Wiradi, 2008). Raffles mereformasi tatanan feodal tersebut dengan membentuk pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan (H. M. Vlekke, Bernard, 2022).

Reformasi dalam sistem administrasi yang dilakukan Raffles adalah membagi Pulau Jawa dalam sistem kontrol birokrasi keresidenan, termasuk pembentukan Karesidenan Bojonegoro, terdiri dari Regentschap Bojonegoro, Tuban dan Lamongan dalam sistem kontrol *Provincie Oost Java* (Soerabaja) (Cribb, R. B, 2010). Sistem administrasi karesidenan tersebut menghapus sistem administrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer. Sementara reformasi sistem pajak dilakukan Raffles dengan mengatur kebijakan melalui dekrit yang menyatakan bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilih tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah (H. M. Vlekke,

Bernard, 2022). Sistem sewa tanah dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah, tanah kelas I dikenakan pajak  $1/2$  dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak  $2/5$ , dan kelas III dikenakan pajak  $1/3$  dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya.

Sistem pajak yang diterapkan Raffles menimbulkan berbagai perlawanan dari pribumi, lantaran semua tanah merupakan hak sepenuhnya pemerintahan Hindia Belanda dan bebas digunakan untuk apa saja, jika pemerintah memutuskan untuk menjual tanah kepada kelas pemodal Eropa atau Cina akan timbul permasalahan terkait keterbatasan lahan tempat tinggal atau pertanian bagi masyarakat pribumi (H. M. Vlekke, Bernard, 2022). Terlepas dari kontroversi kebijakan sistem pajak yang diterapkan Raffles, terdapat kebijakan ekonomi yang menguntungkan bagi setiap kalangan termasuk pribumi, diantaranya adalah penghapusan perdagangan budak dan sistem perbudakan di Hindia Belanda, semua pekerja dibayar sebagaimana mestinya, serta membuka peluang usaha perdagangan bagi rakyat, bebas menjual hasil bumi di pasar internasional, tidak langsung dijual terhadap pemerintah seperti kebijakan sebelumnya, karena itu rakyat diberikan kebebasan untuk menanam sesuai dengan nilai keuntungannya.

Berbagai kebijakan yang diterapkan Raffles mulai dari sistem administrasi birokrasi, perpajakan dan sosial-ekonomi pada dasarnya menuju pembaharuan Hindia Belanda yang lebih baik dari masa sebelumnya. Masa pemerintahan Raffles hanya bertahan sampai tahun 1815 setelah Jawa dikembalikan ke pihak pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang Napoleon. Kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap melanjutkan berbagai kebijakan yang dibangun Raffles, termasuk mengakhiri secara resmi sistem perdagangan budak dan perbudakan pada tahun 1818. Termasuk lahirnya kebijakan politik etis atau politik balas budi Ratu Belanda Wilhelmina pada 1901 bahwa Belanda akan menanggung tanggung jawab politik etis demi kesejahteraan rakyat kolonial mereka, politik etis ditandai sebagai bentuk dimulainya kebijakan pembangunan Hindia Belanda modern. Dasar kebijakan politik etis disandarkan pada tanggung jawab moral kesejahteraan Bumiputera, yang merupakan bentuk kritik dari praktik politik tanam paksa yang dilakukan sebelumnya.

Bentuk kebijakan politis etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina terangkum dalam dokumen *Trias Van Deventer*, menyatakan bahwa pemerintah Kolonial Belanda memiliki tugas untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serta berbagai program

pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera (Witton, Patrick, 2003). Akan tetapi dalam pelaksanaannya mengalami kepincangan karena terdapat berbagai problem terkait dengan kurangnya dana, terutama karena terdampak krisis malaise atau depresi besar pada tahun 1930. Kebijakan politik etis sebagian besar hanya terlaksana pada bidang pendidikan dengan menganut Kurikulum Belanda, sejak tahun 1900 telah berdiri sekolah yang hampir merata di seluruh wilayah Hindia Belanda, terutama di Jawa. Siswa dari kalangan Bumiputera dididik dengan menggunakan Bahasa Melayu dan menerapkan sistem sekolah “penghubung”, disediakan bagi siswa Bumiputera yang berprestasi untuk dapat masuk di sekolah berbahasa Belanda (Taylor, 2003).

Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina tersebut tentunya sangat berpengaruh bagi perkembangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang saat itu berada pada pengawasan administrasi karesidenan Bojonegoro. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kaitanya dengan politik etis justru mendapatkan perhatian lebih dari pemerintah Hindia Belanda, lantaran Bojonegoro termasuk sebagai daerah terbelakang dan terpuruk dengan tingkat kemiskinan dan kelaparan yang tinggi (Penders, 1984). Vries pernah menyebut bahwa Bojonegoro

merupakan daerah yang sedang menuju kematian, sama halnya dengan Cirebon dan Pekalongan yang mengalami kemiskinan secara endemik dan kronis (Vries, 1972). Keterpurukan Bojonegoro diakibatkan oleh keadaan geografis dan buruk penanganan sistem irigasi, sehingga Bojonegoro dilanda Banjir dari luapan Sungai Bengawan Solo. Bencana banjir menyebabkan penduduk Bojonegoro kehilangan rumah, kerusakan jalan dan jembatan serta kerusakan pertanian (Penders, 1984). Selain bencana Banjir Bojonegoro juga mengalami kemarau berkepanjangan yang menyebabkan kekeringan dan gagal panen yang berturut-turut, sehingga mengakibatkan kekurangan pangan dan terjadinya kelaparan.

Berbagai bencana yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tersebut pada akhirnya memperburuk keadaan ekonomi, kesehatan maupun pendidikan masyarakatnya. Karena itu, pemerintah Hindia Belanda mencoba untuk memperbaiki keterpurukan masyarakat Bojonegoro melalui kebijakan politis etis dengan melakukan perbaikan sistem pertanian untuk meningkatkan produksi pangan, ekonomi dan industri, juga memperbaiki sistem irigasi untuk menanggulangi banjir dan meningkatkan kesejahteraan melalui pendidikan (Vries, 1972). Berbagai kebijakan yang diterapkan Hindia Belanda untuk memperbaiki keterpurukan Bojonegoro tidak mendapatkan hasil yang dapat dikatakan mengalami perkembangan,

situasi Bojonegoro pada akhir tahun 1930 masih jauh dari kemakmuran.

Terlepas dari kebijakan politik etis tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tetap tidak dapat dilepaskan dari dinamika geopolitik ekspansionis, terjadinya berbagai pemberontakan dan peperangan. Sebagaimana pada tahun 1825 terjadi pemberontakan terhadap pemerintah Hindia Belanda yang dipimpin oleh Pangeran Diponegoro dan 1826 terjadi perang gerilya yang merambah diseluruh wilayah Jawa Tengah hingga Jawa Timur, akan tetapi pada tahun 1827 pasukan belanda berhasil memukul mundur Pangeran Diponegoro dan pasukannya. Lebih jauh dinamika geopolitik yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan dampak perang dunia II pada 1940, ditandai dengan ekspansi Jepang di wilayah Hindia Belanda, terutama di Pulau Jawa. Pada tahun 1942 pasukan Jepang menyerbu Hindia Belanda sebagai bagian dari perang dunia II (Asia-Pasifik), pasukan sekutu (Belanda dan Inggris) dengan cepat ditundukkan Jepang hingga pada tanggal 8 Maret 1942 Hindia Belanda Jatuh di bawah kekuasaan Jepang (Ricklefs, 1991).

### 5.1.2 Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Globalisasi

Dinamika geopolitik era globalisasi ditandai dengan berakhirnya perang dunia II pada 1945 dan dimulainya perang dingin antara dunia barat yang dipimpin Amerika Serikat dengan dunia komunis yang dipimpin Uni Soviet pada 1947 hingga 1991. Dinamika yang terjadi pada era Perang Dingin bermanuver dalam beberapa aspek geopolitik, yaitu *people*, *time*, *space*, dan *struggle* (Black, 2009). Aspek *time* mengacu pada perselisihan adidaya Amerika dan Soviet yang terlibat menyebarkan pengaruh ideologinya di berbagai belahan dunia, sehingga geopolitik yang awalnya bersifat ekspansi geografis berubah menjadi ekspansi pengaruh (hegemoni). Sedangkan aspek *people* mengacu pada dinamika masyarakat dunia secara keseluruhan yang digerakkan oleh manuver politik aktor utama. Aktor utama dimaksud sebagai penggerak negara adidaya, yaitu Amerika yang membawa sistem ideologi liberal-kapitalisme dan Soviet yang berhaluan sistem ideologi komunis, sehingga menyebabkan masyarakat dunia terpecah belah secara ideologis.

Pengaruh ideologi tersebut pada akhirnya berdampak pada aspek *space*, yaitu keterbelahan dunia menjadi beberapa blok, yaitu blok yang memihak Amerika dibawah naungan NATO pada 1949 dan blok yang memihak Soviet dalam aliansi Comecon dan Pakta Warsawa pada 1949. Terlepas dari dua blok besar tersebut muncul Gerakan Non-Blok sebagai aliansi negara-negara yang menolak beraliansi dengan kekuatan negara adidaya. Keterpecahan dunia dalam beberapa blok merupakan manuver dari aspek *struggle* yang berkaitan

erat dengan upaya kedua negara adidaya untuk memperluas pengaruh ideologi dalam penerapan sistem pemerintahan negara. Dinamika geopolitik yang terjadi dalam beberapa aspek tersebut, tentunya berdampak pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada dalam wilayah negara kesatuan republik Indonesia. Secara politis Indonesia di bawah kepemimpinan Presiden Soekarno mengambil sikap Non-Blok dalam mengupayakan hak untuk menentukan nasib kemerdekaan, kedaulatan dan integrasi Negeranya tanpa campur tangan negara adidaya, sehingga lahir konstitusi negara demokrasi berdasarkan Pancasila dan UUD 1945 sebagai representasi jalan tengah ideologi liberal dan komunisme.

Pasca perang dingin yang ditandai dengan jatuhnya Uni Soviet pada 1991, terjadi pergeseran pola geopolitik, dimana Amerika Serikat menjadi satu-satunya negara adidaya. Akibat keruntuhan Soviet, Amerika semakin menguatkan pengaruhnya terhadap negara-negara di dunia yang kemudian menghadirkan arus globalisasi liberal. Liberalisasi mempengaruhi berbagai macam organisasi dan institusi internasional yang mengimplementasikan nilai-nilai liberalis-kapitalis melalui praktik bisnis dan perdagangan bebas (Giddens, 2000). Menguatnya liberalisme-kapitalisme di berbagai negara menjadikan faktor kunci yang mengakibatkan pergeseran fokus geopolitik dunia di era globalisasi. Wallerstein memisahkan periodisasi pasca Perang Dingin menjadi tiga bagian yang dianggap mempengaruhi perubahan pola

geopolitik global, yakni *uneven development, rise and fall of supremacy, dan multipolar world* (Wallerstein, 2011).

Periode *Uneven Development* sebuah perubahan yang ditandai dengan munculnya fenomena ketidak seimbangan pembangunan dan pertumbuhan ekonomi antara negara maju dan berkembang yang disebut negara *core* dan *periphery*. Keterbelahan dunia yang dikelompokkan dalam predikat negara maju dan berkembang dianggap sebagai kesenjangan ekonomi, kelompok negara maju akan semakin kaya dengan pertumbuhan ekonomi yang terus meningkat dan stabil. Sementara di sisi lain kelompok negara berkembang sulit menjangkau kemajuan karena terikat pada sistem ekonomi kapital yang digerakkan negara maju tersebut, sehingga menyebabkan kesenjangan ekonomi dengan kelompok negara maju menjadi semakin besar. Kemudian pada periode *rise and fall of supremacy*, dimaksud sebagai naiknya Amerika sebagai negara *unipolar* yang menghegemoni negeri-negara lain, sehingga muncul fenomena *fall of supremacy* sebagai kekuatan baru sebuah negara yang berupaya untuk menunjukkan peran dan pengaruhnya di dalam sistem internasional. Adapun pada periode *multipolar world* ditandai sebagai bergesernya sistem *unipolar* menjadi sistem *multipolar* yang membentuk negara-negara lebih berimbang dalam segi ekonomi, sosial dan politik (Agnew, 2001).

Berdasarkan perubahan pola geopolitik globalisasi tersebut, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada dalam kesatuan republik

Indonesia tidak lepas dari dinamika *Uneven Development*, digolongkan sebagai kelompok negara berkembang yang kestabilan politik, sosial dan ekonominya terintegrasi dengan organisasi dan institusi internasional dalam praktik sistem liberal-kapital atau sosialis-komunis. Arah perkembangan politik, sosial dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sangat bergantung pada peranan pemerintahan Indonesia dalam menyikapi, mengatur, menentukan arah dan tujuannya di antara dinamika geopolitik globalisasi yang terjadi. Dampak dinamika geopolitik globalisasi terhadap perubahan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dibaca melalui berbagai peralihan sistem tata negara, konstitusional dan kebijakan pemerintahan Indonesia, serta berbagai konflik politik, ekonomi maupun sosial yang dialami, mulai dari pasca kemerdekaan hingga pasca reformasi 1998.

#### **5.1.2.1 Dinamika Pasca Kemerdekaan**

Dinamika geopolitik masyarakat Sandur Bojonegoro pasca kemerdekaan, diawali dengan perlawanan rakyat Indonesia untuk mempertahankan kemerdekaan pada tahun 1945 hingga 1949. Periode tersebut dimulai sejak menyerahnya Jepang dalam perang dunia II pada 15 Agustus 1945, sehingga Negara Kesatuan Republik Indonesia berhasil dideklarasikan pada 17 Agustus 1945 yang menandakan era baru berdirinya sebuah bangsa. Berita kemerdekaan segera meluas ke seluruh wilayah Indonesia (wilayah kekuasaan

Hindia Belanda), termasuk di wilayah Karesidenan Bojonegoro, hingga pada 24 September 1945 Komite Nasional Indonesia daerah Karesidenan Bojonegoro menggelar rapat besar di pusat Kabupaten Bojonegoro yakni di Alun-Alun Bojonegoro yang dihadiri oleh ribuan massa. Selanjutnya R.M.T.A. Suryo selaku Residen Bojonegoro menyerukan pernyataan yang mengatakan telah berdirinya pemerintahan Republik Indonesia di Karesidenan Bojonegoro. Dilanjutkan dengan penyerahan kekuasaan dari Jepang, meskipun diwarnai dengan paksaan dan kekerasan yang kemudian dilakukan pelucutan senjata oleh pejuang Karesidenan Bojonegoro terhadap pihak Jepang (Fahrudin, 2018: 45).

Pasca kemerdekaan tidak semerta-merta membuat rakyat Indonesia terlepas dari kekangan konflik ekspansi, karena Belanda masih berupaya mengembalikan tanah jajahannya. Konflik tersebut turut dirasakan masyarakat pendukung Sandur yang berada dalam wilayah administrasi karesidenan Bojonegoro, dan turut menggalang kekuatan untuk melakukan perlawanan. Pertempuran dalam mempertahankan kemerdekaan hampir terjadi di seluruh kabupaten Karesidenan Bojonegoro, salah satu pertempuran besar terjadi di Kecamatan Bojonegoro Kota, perlawanan di Dander, dan di Temayang, serta penghadangan di Balen, Kapas, Kalitidu, Bubulan dan wilayah lainnya. Akan tetapi pada 18 Januari 1949 seluruh

wilayah Karesidenan Bojonegoro berhasil dikuasai kembali oleh pihak Belanda. Penguasaan kembali Karesidenan Bojonegoro oleh pihak Belanda disinyalir karena karesidenan Bojonegoro merupakan akses untuk penguasaan minyak di Cepu (Susanto, 2018).

Kekuasaan Belanda di wilayah karesidenan Bojonegoro pasca kemerdekaan dinyatakan berakhir pada 1949 dengan diakuinya Indonesia sebagai negara yang merdeka dan berdaulat secara Internasional dalam konferensi meja bundar. Terlepas dari Belanda masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro kembali secara resmi menjadi bagian dari pemerintahan republik Indonesia yang dipimpin Presiden Soekarno atau dalam sejarah politik Indonesia disebut Orde Lama. Pasca diakuinya kemerdekaan Indonesia secara internasional, sistem demokrasi yang diterapkan Presiden Soekarno adalah demokrasi liberal yang berlangsung pada 1950 hingga 1959. Praktik demokrasi liberal pada dasarnya dipengaruhi oleh dinamika geopolitik globalisasi yang mengadaptasi sistem parlementer demokrasi Eropa sebagai upaya menarik simpati dukungan dan pengakuan Internasional atas kemerdekaan Indonesia. Demokrasi liberal dijadikan sebagai benteng untuk mempertahankan kedaulatannya berdasarkan konsep konstitusi internasional, yaitu pengakuan dari negara lain bahwa telah lahir suatu negara baru, karena pengakuan secara internasional berdampak pada kondisi domestik Indonesia yang

multidimensi pada masa transisinya sebagai *post-colonial states* (Ricklefs, 1991: 237).

Sistem demokrasi liberal atau parlementer mengacu pada konstitusi Undang-Undang Sementara 1950, di mana kepala pemerintahan dikendalikan oleh perdana menteri, dan Presiden hanya sebatas kepala negara serta memberikan kekuasaan kepada Presiden untuk menunjuk formatur kabinet. Penerapan demokrasi liberal melahirkan berbagai kebijakan terkait dengan kebebasan individu, kekuasaan pemerintah terbatas, partisipasi politik oleh rakyat, dan pelaksanaan pemilu. Melalui kebijakan tersebut lahirlah partai-partai politik untuk meredam sistem politik yang otoriter dengan memberikan kesempatan partisipatif kepada rakyat dalam sistem multi partai. Akibatnya mulai bermunculan kekuatan partai politik, termasuk PNI dan Masyumi sebagai partai berkuasa yang silih berganti memimpin kabinet. Kerapnya pergantian kabinet disebabkan oleh ketegangan politik internal antara pihak Soekarno (PNI) dan Masyumi yang mengakibatkan ketidakstabilan kebijakan politik, ekonomi dan sosial, sehingga berdampak pada lambatnya pertumbuhan pembangunan Indonesia. Ketenangan internal antar partai politik yang berkuasa pada masa demokrasi liberal juga berdampak pada konflik perpecahan antar masyarakat sebagai basis massa pendukung partai. Konflik tersebut berlangsung hingga pemilu

pertama pada 1955 dilaksanakan, masyarakat terbagi menjadi empat basis massa pendukung partai, yaitu PNI, Masyumi, PKI dan NU.

Konflik perpecahan terjadi dalam lingkungan primordial masyarakat disebabkan oleh perbedaan ideologi yang dibawa setiap partai, bersumber dari perwujudan kepentingan aliran pemikiran politik, yaitu Nasionalisme Radikal, Tradisionalisme Jawa, Islam Sosialisme Demokrat, dan Komunisme. Perbedaan ideologi telah memicu munculnya fragmentasi politik dalam beberapa kubu, antara kubu nasionalis Islam yang dimotori oleh partai-partai Islam seperti masyumi dan NU dengan kubu nasionalis-sekuler dan komunis yang dipimpin oleh partai abangan seperti PNI dan PKI (Suwarno, 2015: 101). Konflik perpecahan terkait perbedaan pandangan dalam sistem pemerintahan Indonesia tersebut tidak hanya terjadi dalam tataran elit pemerintahan tetapi juga mampu memecah arus kepercayaan dan pikiran rakyat dalam beberapa kubu tertentu. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai daerah yang awalnya dipengaruhi oleh sistem kultural Islam Kesultanan Mataram mulai terpecah menjadi kubu Santri yang mendukung nasionalis-Islam dan kubu Abangan yang mendukung nasionalis-sekuler dan komunisme.

Praktik demokrasi liberal atau parlementer dinilai gagal disebabkan oleh berbagai konflik yang terjadi, salah satunya aspek keamanan nasional; munculnya berbagai gerakan separatis yang

menyebabkan ketidakstabilan negara. Aspek ekonomi, disebabkan pergantian kabinet yang berlarut sehingga berbagai kebijakan dan program pembangunan ekonomi macet, sedangkan dalam aspek politik terjadi penguatan kepentingan partai politik dalam kabinet dan kegagalan konstituante dalam menyusun UU baru untuk menggantikan konstitusi UUDS 1950. Berdasarkan kegagalan tersebut Presiden Soekarno mencetuskan sistem demokrasi terpimpin dan mengeluarkan Dekrit Presiden pada 5 Juli 1959 yang berisi pembubaran konstituante, kembali pada UUD 1945 dan pembentukan MPRS dan DPAS. Praktik demokrasi terpimpin berlangsung sejak 1959 hingga 1965 yang menandai era baru sistem tata negara Indonesia yang seluruh keputusan dan pemerintahan diatur langsung oleh Presiden Soekarno (Bachtiar, 2018: 32). Landasan penerapan demokrasi liberal mengacu pada ketetapan MPRS No. VIII/MPRS/1965 yakni kerakyatan yang dipimpin oleh hikmah kebijaksanaan dalam permusyawaratan/perwakilan yang berintikan musyawarah untuk mufakat secara gotong royong di antara semua kekuatan nasional yang progresif revolusioner dengan berporoskan pada Nasakom (Saidurrahman, 2018: 80).

Periode demokrasi terpimpin ditandai sebagai era terjadinya berbagai konflik besar di Indonesia, karena keterlibatannya dalam dinamika geopolitik Blok Barat dan Timur. Akibatnya kekuatan PKI

semakin meluas dan keterlibatan Amerika mampu menguatkan militer sebagai sayap kanan politik Nasionalis, sehingga pada puncaknya terjadi tragedi G30S/PKI yang berakhir dengan penumpasan PKI dan jatuhnya Presiden Soekarno. Konflik tersebut bermula dari poros Nasakom yang dibentuk Soekarno untuk mengakomodasikan persekutuan antara ideologi nasionalisme (sekuler), Agama (Islam) dan Komunisme yang sebelumnya dianggap mengganggu kestabilan politik dan memecah belah rakyat karena perbedaan ideologi pada masa demokrasi parlemen (Tobroni, 2007: 56). Poros Nasakom justru menciptakan ketenangan sengit antara TNI-AD dan PKI yang sejak tahun 1959 telah menjalin aliansi politik dengan Presiden Soekarno. Dinamika politik di Indonesia sejak 1959 sepenuhnya didominasi oleh tiga kekuatan politik utama, yaitu Presiden Soekarno, TNI dan PKI. Nasakom yang dimaksud Soekarno sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan yang berbeda justru berakhir dengan memberikan pengaruh yang lebih besar bagi PKI. Soekarno menjadi sangat bergantung terhadap dukungan massa maupun jaringan internasional PKI untuk menjalankan politik luar negerinya yang penuh konfrontasi (Dwikora, Trikora dan Nefo) (Sjuchro & Besman, 2020: 77).

Manuver politik Indonesia pada awalnya memang bersifat Non-Blok, tidak memiliki keberpihakan terhadap dinamika geopolitik

antara poros kanan maupun kiri, akan tetapi pada masa demokrasi terpimpin presiden Soekarno cenderung menjalin hubungan dengan negara-negara Komunis. Terlepas dari kedekatan Presiden Soekarno dengan negara-negara Komunis, Amerika justru menguatkan intervensinya terhadap Indonesia melalui jaringan militer. Kepala Badan untuk Pembangunan Internasional di Amerika menyatakan bahwa bantuan Amerika bukan untuk mendukung Soekarno akan tetapi untuk membuat Indonesia sebuah negara bebas dengan melatih sejumlah besar perwira-perwira angkatan bersenjata dan sipil yang membentuk kesatuan militer (Cavanagh, 2017, 13 Juni). Kekuatan militer Indonesia yang didukung oleh Amerika membentuk kekuatan politik baru, terutama Angkatan Darat yang berani menolak adanya poros Nasakom dan TNI-AD menjadi penghalang utama bagi PKI untuk memperluas pengaruhnya di Indonesia (Syukur, 2008). Akibatnya terjadi ketegangan politik antara Presiden Soekarno, TNI-AD dan PKI hingga berujung pada meletusnya konflik G30S/PKI 1965 memposisikan PKI sebagai tersangka dan dalang dari kerusuhan yang menewaskan Dewan Jenderal. Sedangkan di sisi berlawanan terdapat isu Dokumen *Gilchrist* yang menyatakan adanya "*Our local army friends*" (Teman tentara lokal) yang menegaskan bahwa perwira-perwira Angkatan Darat telah dibeli oleh pihak Barat, termasuk isu keterlibatan Soeharto. Kedutaan Amerika Serikat juga

dituduh memberikan daftar nama-nama anggota PKI kepada tentara untuk "ditindaklanjuti" (Dinuth, 1997).

Pasca peristiwa 30 September tersebut, konflik antara militer dan PKI semakin meluas yang melibatkan gerakan massa dalam penumpasan PKI. Peristiwa tersebut melahirkan Surat Perintah Sebelas Maret 1966 atau yang dikenal sebagai Supersemar sebagai bentuk mandat Presiden Soekarno terhadap Jenderal Soeharto selaku panglima komando ketertiban keamanan dan ketertiban untuk mengambil segala tindakan yang dianggap perlu dalam mengatasi situasi keamanan dan kestabilan pemerintahan. Berlakunya Supersemar menjadi penanda jatuhnya kekuasaan Presiden Soekarno ke tangan Presiden Soeharto, peralihan Orde Lama menuju Orde Baru. Melalui Soeharto lahir Ketetapan Majelis Permusyawaratan Rakyat Sementara Republik Indonesia (TAP MPRS) Nomor XXV/MPRS/1966, PKI dan juga paham komunisme dilarang hidup di Indonesia (Widiatmika, 2019). Akibatnya seruan penumpasan PKI semakin meluas di berbagai wilayah Indonesia, terutama wilayah yang menjadi basis massa PKI seperti Jawa Tengah, Jawa Timur dan Bali. Seluruh organisasi-organisasi Islam dan nasionalis sayap kanan seperti Barisan Ansor NU, Pemuda Pancasila dan Tameng Marhaenis PNI turut terlibat dalam konflik tersebut.

Meluasnya konflik penumpasan PKI juga terjadi dikalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Basis PKI di Bojonegoro masuk melalui pembentukan organisasi BTI (Barisan Tani Indonesia) yang menargetkan para petani untuk ikut andil dalam organisasi tersebut dengan memberikan imbalan fasilitas pertanian seperti bibit, pupuk dan berbagai kebutuhan pokok lainnya. Selain itu PKI juga bergerak dalam lembaga kesenian rakyat (Lekra) yang menunggangi berbagai sanggar kesenian, termasuk Sandur untuk menarik perhatian masyarakat, karena saat itu Sandur merupakan seni pertunjukan tradisi yang paling digemari oleh masyarakat Bojonegoro. Masuknya PKI dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro semakin menguatnya perpecahan golongan antara poros masyarakat Abangan dan Santri. Poros masyarakat Abangan sebagian menjadi basis pendukung PKI dan sebagian masuk dalam kelompok sayap kanan Nasionalis, sementara poros masyarakat Santri bergerak dalam organisasi keagamaan seperti barisan Ansor-Nu.

Kubu Santri yang tergabung dalam barisan Ansor-NU dan kubu Abangan Nasionalis membentuk kekuatan dalam penumpasan PKI, terjadi penangkapan dan pembantaian terhadap orang-orang yang diduga sebagai pendukung PKI. Penumpasan PKI dan pelarangan terhadap ideologi komunis terus digencarkan oleh kelompok-kelompok Santri, termasuk pelarangan penyelenggaraan kegiatan seni

tradisi, seperti Sandur, Tayub dan Wayang karena diduga memiliki integrasi dengan gerakan Komunisme yang dikendalikan oleh Lekra (Pramujito, 2019 September 25). Pasca penumpasan PKI, poros pergerakan sosial-politik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro didominasi oleh basis kekuatan masyarakat Santri yang berpegangan pada normativitas ajaran Islam. Terlepas dari konflik politik tersebut, demokrasi terpimpin juga menyisakan situasi krisis ekonomi yang disebabkan terjadinya inflasi, sehingga seluruh harga-harga kebutuhan primer maupun sekunder terus-menerus mengalami kenaikan (Marks & Zanden. 2012: 306).

Faktor yang menyebabkan terjadinya inflasi selain kegagalan dalam mengatur kebijakan *sanering*, deklarasi ekonomi, dan pencetakan jumlah volume mata uang, juga terkait dengan ketidakstabilan produksi ekonomi dalam sektor utamanya, yaitu agraria. Produktivitas lemah sedangkan jumlah penduduk mengalami kenaikan terus menerus yang mengakibatkan tidak seimbang antara jumlah penduduk dan jumlah kebutuhan konsumsi yang tersedia. Tingkat total faktor produktivitas (*total factor productivity*) menurun tajam pada sekitar tahun 1940, dan tidak dapat pulih pada periode 1950-1967 akibat adanya banyak konflik dan kekacauan bidang politik yang terus melanda pada masa tersebut (Marks & Zanden. 2012: 290). Ketidakstabilan ekonomi dan konflik politik yang terjadi

berdampak pada menurunnya kesejahteraan masyarakat dan meningkatnya kemiskinan di berbagai daerah Indonesia, ketidak terjangkau kebutuhan hidup menyebabkan masyarakat berada dalam bencana kelaparan. Termasuk masyarakat Sandur di daerah Bojonegoro yang mengandalkan sektor ekonomi agraria dan merupakan daerah tertinggal sejak era Hindia Belanda dengan berbagai konflik sosial dan politik yang kompleks semakin terpuruk dan memperpanjang masalah kemiskinan dan bencana kelaparan.

Pasca berakhirnya Orde Lama kepemimpinan pemerintahan Indonesia berada dalam kendali Presiden Soeharto, dalam sejarah politik Indonesia disebut sebagai Orde Baru. Lahirnya Orde Baru memberikan harapan baru bagi seluruh rakyat Indonesia terkait resolusi konflik politik dan ketidakstabilan ekonomi yang terjadi di era demokrasi terpimpin (Orde Lama). Orde Baru berlangsung sejak tahun 1966 hingga 1988, dalam jangka waktu tersebut pembangunan ekonomi Indonesia mulai berkembang pesat terlepas dari berbagai konflik sosial dan politik yang terjadi didalamnya. Masa Orde Baru sistem tata negara mengacu pada Demokrasi Pancasila, penerapan konstitusi dengan mekanisme kedaulatan rakyat dalam penyelenggaraan negara dan pemerintahan berdasarkan Undang-Undang Dasar 1945 (Denny, 2007: 141). Penyelenggaraan demokrasi Pancasila yang terpusat pada kedaulatan rakyat dimaksud sebagai

wujud penjiwaan berdasarkan nilai-nilai Pancasila; bahwa hak-hak demokrasi berlaku dengan rasa tanggung jawab terhadap kelima sila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan, permusyawaratan dan keadilan sosial.

Praktik Demokrasi Pancasila pada rezim Orde Baru memberikan perubahan yang cukup mendasar dalam dinamika geopolitik yang bersifat hubungan internasional. Orde Baru dalam kebijakan hubungan internasional berlawanan dengan Orde Lama, jika pada masa Presiden Soekarno haluan politik internasional bersifat revolusioner; konfrontatif anti imperialisme dan lebih berpihak pada poros kiri (komunisme), sementara pada masa Presiden Soeharto yang terjadi malah sebaliknya bersifat kooperatif terhadap poros kanan (liberalisme). Hubungan Indonesia dengan dunia Barat yang sempat terhalang di masa Orde Lama mulai dibuka dengan orientasi kebijakan politik yang mengedepankan pembangunan ekonomi melalui kerja sama dengan negara-negara yang memiliki pengaruh di Barat, terutama Amerika Serikat. Misi Orde Baru dalam menanggulangi kemerosotan ekonomi dilakukan dengan mengeluarkan program pembangunan jangka pendek berdasarkan Tap. MPRS No. XXII/MPRS/1966 yang diarahkan kepada pengendalian inflasi dan usaha rehabilitasi sarana ekonomi, peningkatan kegiatan ekonomi, dan pencukupan kebutuhan pangan (Mustofa, 2009: 9).

Program tersebut kemudian dikenal dengan Repelita (rencana pembangunan lima tahun) yang dimulai sejak 1 April 1969 dengan langkah pertamanya, yaitu pembangunan sektor agraria untuk memenuhi kebutuhan pangan sebelum melakukan pembangunan terhadap infrastruktur lainnya. Pembangunan dalam sektor pertanian menjadi fokus utama awal pemerintahan Orde Baru karena pemerintah beranggapan bahwa ketahanan pangan merupakan syarat utama dari kestabilan ekonomi dan politik nasional. Sektor pertanian mulai bertumbuh pesat sejak dilakukan pembangunan prasarana pertanian, seperti sistem irigasi dan perhubungan, teknologi pertanian hingga penyuluhan distribusi serta memberikan jaminan pemasaran hasil panen melalui lembaga Bulog (badan urusan logistik) (Mustofa, 2009: 11). Melalui program Repelita tersebut mulai tahun 1968 hingga 1992 produksi hasil panen meningkat dan rakyat Indonesia yang mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya yang kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan.

Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun. Disebutkan bahwa kemiskinan penduduk Indonesia pada masa Orde Baru menurun dengan drastis

dari angka 60% pada tahun 1970-an menuju angka 15% pada tahun 1990-an. Selain itu, dalam kurun waktu yang sama program peningkatan gizi dan pemerataan pelayanan kesehatan juga dilaksanakan sehingga terjadi peningkatan usia harapan hidup, angka kematian bayi menurun dan jumlah penduduk berhasil dikendalikan melalui program KB (Mustofa, 2009: 11). Orde Baru juga mulai menguatkan posisi politik internasionalnya dengan kembali bergabung dalam anggota PBB yang sempat terputus sejak era Orde Lama karena Presiden Soekarno yang lebih memihak pada potos kiri. Kembalinya Indonesia sebagai anggota PBB dianggap dapat memberikan manfaat besar terhadap arah pembangunan ekonomi Indonesia, terutama dukungan atas program Repelita dengan adanya kerja sama dengan negara-negara poros liberal.

Terlepas dari keberhasilan pembangunan, masa Orde Baru juga tidak lepas dari berbagai konflik sosial dan politik, termasuk lahirnya dwi fungsi ABRI yang mencengkram kuat kekuatan politik Indonesia, sehingga tidak adanya rotasi kekuasaan eksekutif, pelaksanaan pemerintahan yang tertutup, maraknya praktek KKN, terjadinya banyak pelanggaran HAM, represif; anti oposisi dan kritik, serta terbatasnya kebebasan berpendapat dan pers. Berbagai persoalan tersebut yang melandasi bahwa Orde Baru merupakan masa pemerintahan Indonesia yang paling otoriter dan menguatnya oligarki.

Pada saat ini pertunjukan Sandur belum bisa berkembang karena Masyarakat masih takut untuk melakukan pementasan atau upacara ritual, hal ini karena pelarangan yang pernah dilakukan oleh pemerintah. Keberhasilan pembangunan masa pemerintahan Orde Baru pada akhirnya tertutupi oleh berbagai kebijakan yang keluar dari nilai-nilai demokrasi pancasila tersebut, ditambah munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1997, membuat ekonomi Indonesia kembali terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam. Akibat dari berbagai konflik tersebut, gelombang perlawanan terhadap Orde Baru mulai bermanuver dengan terjadinya demonstrasi yang digerakkan oleh Mahasiswa dan diikuti beberapa elemen masyarakat menuntut Presiden Soeharto Mundur dari jabatannya.

Sejak pertengahan 1997 hingga pertengahan 1998 ketidakpercayaan terhadap pemerintahan Orde Baru semakin meluas di berbagai daerah Indonesia, termasuk di kalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas masyarakat tani mulai terombang-ambing dengan dinamika politik terkait pro dan kontra tuntutan turunnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Lain sisi Presiden Soeharto telah berjasa dalam mengentaskan kemiskinan di Bojonegoro, sementara sisi lainnya pemerintahan Presiden Soeharto dianggap terlalu represif dan otoriter. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa

Partai Persatuan Pembangunan (PPP), bergerak dalam organisasi keagamaan NU mengikuti mandat dari para kyai yang bergerak mengikuti perjuangan reformasi Gus Dur dalam menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Meluasnya gerakan massa di seluruh wilayah Indonesia berhasil menjatuhkan Presiden Soeharto dari jabatannya, terhitung sejak 21 Mei 1998 yang ditandai sebagai era runtuhnya pemerintahan Orde Baru. Pada saat ini Sandur mulai muncul dan perlahan mulai berani untuk mementaskannya meski taraf terbatas. Tuduhan yang mengatakan bahwa Sandur terkait dengan komunis perlahan menghilang. Penelitian awal penulis pada tahun 1997 awalnya sangat di tentang dengan berbagai alasan. Ketaksetujuan tersebut disampaikan oleh tokoh Ledok Kulon yang menganggap bahwa Sandur Musrik, namun melalui penelitian pula bisa dibuktikan bahwa sebenarnya Sandur merupakan media dakwah pada mulanya. Kalimat la le lo le la le lo itu sebenarnya adalah kalimat La Illa Ha ilalloh. Kesalahan penyebutan karena memang Masyarakat Bojonegoro terutama Ledok Kulon merupakan daerah pinggir yang tidak bisa berbahasa Arab. Namun Ketika diuraikan bahwa isi dan symbol yang akan dikomunikasikan merupakan ajaran luhur yang diturunkan Ki Andongsari sebagai peneyebar agama Islam akhirnya pertunjukan Sandur mulai muncul. Adanya sesaji dan me-nyetrenkan property di makam Ki Andongsari untuk mengingatkan tujuan awal

berkawah. Daerah Bojonegoro merupakan wilayah yang tidak termasuk tapal kuda, sehingga dakwah Islam melalui wali songo tidak ditemukan jejaknya. Dari benda yang dianggap pusaka seperti tongkat dan rebana besar menjadi bukti dakwah yang dilakukan Ki Andongsari, apalagi beliau adalah pemain Kentrung.

### **5.1.2.2 Dinamika Pasca Reformasi**

Dinamika yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi diawali dengan kondisi Indonesia yang kembali terpuruk dalam segi ekonomi, politik, sosial maupun budaya. Secara empiris serangkaian pelanggaran HAM yang terjadi selama Orde Baru mengakibatkan rusaknya indikator penilaian politik demokrasi di Indonesia, terutama terkait konflik sosio-kultural sejak penumpasan PKI, kerusuhan etnis terhadap warga Tionghoa serta pembungkaman, penangkapan dan penculikan terhadap pengkritiknya menyebabkan kondisi sosio-kultural di Indonesia jauh dari nilai-nilai demokrasi dan kemanusiaan. Kekacauan tersebut diperparah dengan praktik-praktik KKN dan Oligarki yang dinilai mendistorsi makna pembangunan secara sempit, sehingga pembangunan di masa Orde Baru menafikan peran dan partisipasi masyarakat secara luas (Soedarsono, 2000:24). Menyebabkan kondisi ekonomi Indonesia tumpang-tindih; terjadi kesenjangan ekonomi dengan sirkulasi yang kaya semakin jaya dan yang miskin semakin terpuruk. Termasuk

pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari kondisi ketimpangan ekonomi antar masyarakatnya, sehingga terjadi dominasi; penguasaan yang kaya terhadap si miskin dalam mengatur kepentingan kehidupan bermasyarakat berdasarkan nilai-nilai materialis.

Presiden Habibie sebagai pembuka sejarah era reformasi dalam kebijakan politiknya menunjukkan kesungguhannya dalam menyelesaikan problem otoritarian Orde Baru dengan melepaskan sejumlah tahanan politik, membuka kebebasan berpendapat dan pers, mencabut beberapa UU yang dinilai subversif, serta berbagai kebijakan terkait penghormatan, perlindungan dan penegakan HAM. Selain itu, Presiden Habibie juga mampu mengupayakan pelaksanaan politik Indonesia dalam kondisi yang transparan serta merencanakan pelaksanaan pemilihan umum yang demokratis; langsung, umum, bebas, rahasia, jujur dan adil. Pemilu diselenggarakan sebagai ajang *the inauguration of the democratic rezim* dan *the inauguration of the democratic system*. Era reformasi ditandai sebagai terpilihnya pemerintahan Indonesia secara demokratis melalui pemilu, diantaranya presiden yang terpilih langsung oleh rakyat adalah Abdurrahman Wahid (1999-2001) walaupun terjadi pemakzulan oleh MPR dan DPR sehingga digantikan oleh Wakil Presidennya Megawati Soekarno Putri (2001-2004). Kemudian berlanjut pada pemilu 2004 dan 2009 yang menaikkan Susilo Bambang Yudhoyono

sebagai presiden dua periode dan berlanjut pada pemilu 2014 dan 2019 yang menaikkan Jokowi sebagai presiden dua periode.

Era reformasi menjadi momentum penyempurnaan pelaksanaan demokrasi Indonesia yang sebenar-benarnya dengan mengembalikan negara pada sistem kedaulatan rakyat yang berlandaskan Pancasila dan UUD 1945. Terjadi perbaikan sistem tata negara melalui peraturan-peraturan dalam meningkatkan peranan lembaga kenegaraan yang mengacu pada pemisahan kekuasaan dan integrasi antara eksekutif, legislatif dan yudikatif. Secara spesifik amandemen konstitusi Indonesia Era reformasi menghasilkan desain baru sistem tata negara demokratis, diantaranya adalah; (1) presiden dan wakil presiden dipilih melalui pemilihan langsung oleh rakyat sebagai pemegang kedaulatan; (2) kedaulatan rakyat dilaksanakan melalui lembaga legislatif dan yudikatif berdasarkan konstitusi UUD 1945; (3) adanya batasan jabatan pemerintahan untuk mengatur stabilitas jalannya pemerintahan negara. Era reformasi mampu mempertegas konsep hukum demokrasi secara prosedural dan mekanisme dalam menentukan jabatan politik eksekutif maupun legislatif baik nasional maupun daerah melalui pemilu langsung oleh rakyat yang diatur melalui perubahan UUD 1945. Demokrasi era reformasi pada hakikatnya adalah menempatkan rakyat sebagai subjek kedaulatan

yang memiliki kekuatan politik dan hukum dalam penentuan jabatan politik.

Terlepas dari perbaikan sistem tata negara dan konstitusi, era reformasi melahirkan berbagai kebijakan yang berdampak besar bagi perkembangan sosio-kultural masyarakatnya, salah satunya melalui kebijakan otonomi daerah mengacu pada pemerintahan desa yang berdampak pada pembangunan sumber daya manusia. Runtuhnya rezim Orde Baru menjadi momentum penting dalam perombakan sistem pemerintahan daerah karena pada era reformasi desentralisasi, demokratisasi dan pembentukan *good governance* menjadi isu utama dalam pembangunan politik nasional. Kebijakan politik tersebut membebaskan setiap pemerintahan daerah di Indonesia memperoleh kesempatan untuk mengembangkan daerahnya masing-masing tanpa menunggu instruksi pemerintah pusat. Euforia pembebasan daerah yang digunakan pada masa reformasi kemudian meluas pada pemerintahan desa yang menuntut agar demokrasi lokal bisa dirasakan (Srimorok, 2010: 29-30). Tuntutan dari pemerintah desa kemudian dijawab oleh pemerintah pusat dengan menerbitkan UU 22/1999 yang dalam pasal 104 menyatakan bahwa Badan Perwakilan Desa memiliki fungsi yaitu mengayomi adat istiadat, membuat peraturan desa, menampung dan menyalurkan aspirasi masyarakat

desa dan melakukan pengawasan terhadap penyelenggaraan pemerintahan desa.

Keberadaan Badan Perwakilan Desa telah membuka arena baru bagi demokrasi desa, masyarakat di desa walaupun terbatas dapat ikut terlibat dalam pembentukan BPD, sehingga keberadaan Kepala Desa diposisikan sebagai lembaga eksekutif tingkat desa sementara BPD menjadi lembaga legislatif desa yang mengawasi dan mengatur hukum pelaksanaan pemerintahan di desa (Zakaria, 2004: xvii). Akan tetapi dalam pelaksanaannya BPD juga tidak lepas dari berbagai problem politik, seperti persoalan legal formal, dinamika internal, intervensi pihak luar dan kinerja yang tidak kelihatan. Kehadiran BPD 1999 dinilai gagal karena dianggap sebagai bentuk oligarki elit yang kepentingannya tidak turun ke bawah (masyarakat umum) melainkan kepentingan yang dapat dibeli oleh pihak yang terkait oligarki. Kebijakan terkait BPD 1999 yang dianggap gagal kemudian dirombak pada masa pemerintahan Megawati dengan menerbitkan UU 32/ 2004 tentang pemerintahan daerah, istilah Badan Perwakilan Desa diubah menjadi Badan Permusyawaratan Desa yang justru membawa problem serius karena fungsi terkait mengayomi adat istiadat dan pengawasan terhadap pemerintah di hapuskan sehingga tidak jauh berbeda dengan fungsi LMD pada masa Orde Baru (Nugroho, 2007: 104)

Berbagai problem yang terjadi terkait BPD 2004 menggerakkan masyarakat desa mendesak pemerintah untuk segera merevisi UU 32/2004, desakan tersebut baru dikabulkan pada tahun 2014 pada masa pemerintahan Jokowi dengan menerbitkan UU 6/2014 tentang desa. Perubahan tersebut terkait posisi BPD yang dikukuhkan menjadi lembaga desa dari fungsi hukum (legislatif) menjadi fungsi politis yang dibekali dengan fungsi pengawasan terhadap pemerintah desa yang tidak ada pada BPD 2004. Keberadaan BPD 2014 merupakan perwakilan dari masyarakat desa yang ditetapkan dengan cara musyawarah dan mufakat sehingga diharapkan oligarki elit-elit desa tidak terulang kembali. Telaah sejarah terkait berbagai perubahan kebijakan yang mengatur pemerintahan desa pasca reformasi menunjukkan bahwa demokrasi di Indonesia tidak lepas dari berbagai dinamika politik di masyarakatnya yang menunjukkan perubahan dan perkembangan sosio-kultural masyarakat yang memegang nilai-nilai demokrasi. Termasuk di kalangan pendukung Sandur di Bojonegoro berbagai konflik terkait kebijakan pembangunan desa telah membentuk sosio-kultural masyarakatnya berpegangan pada nilai-nilai demokrasi. Kebebasan yang di dapat dan otonomi yang di lindungi undang undang, menjadikan siapaun diperbolehkan mengembangkan diri, termasuk di dalamnya pertunjukan Sandur. Bentuknya yang unik dan ikonik menjadi daya Tarik tersendiri.

Kesempatan yang diberikan oleh pemerintah untuk mementaskanya di Taman Mini merupakan kesempatan besar dan peluang untuk mengkomunikasikan kesenian ke dunia luar Bojonegoro. Namun demikian Sandur dikemas dengan mencampur beberapa unsur kesenian seperti tayub dan campur sari. Hal itu membuat perpecahan di kalangan kelompok Sandur sendiri. Terjadi Tarik menarik antara Sandur kemas dan Sandur dengan bentuk asli. Memerlukan jalan Tengah untuk membangun kembali Sandur di Tengah masyarakatnya. Jalan keluarnya adalah dengan membagi dua bentuk Sandur yaitu Sandur yang digunakan untuk ritual dan Sandur yang digunakan untuk acara pementasan. Hal ini menjadi penting untuk membangkitkan pertunjukan Sandur dan tuntutan ekonomi Masyarakat pendukung Sandur

Pembangunan demokrasi pasca reformasi merupakan tujuan nasional dalam membangun manusia pada suatu konsep yang mendorong meningkatnya kualitas hidup baik secara fisik maupun spiritual sebagaimana nilai-nilai dalam Pancasila. Pembangunan manusia berdasarkan konsep demokrasi mengacu pada memperbesar kebebasan masyarakat, membantu masyarakat dalam mendapatkan dan menikmati lebih banyak kesempatan dalam menggunakan kemampuannya, sehingga masyarakat merasakan kehidupan yang layak, berpengetahuan, dan memiliki akses menuju kehidupan yang

lebih baik. Kualitas dari pembangunan manusia ditentukan melalui perkembangan daya produktivitas/ partisipasi, pemerataan, kesinambungan dan pemberdayaan masyarakat dalam mencapai kesejahteraan hidup berbagai dan bernegara. Indeks dari tercapainya kesejahteraan dalam pembangunan manusia terintegrasi dengan kualitas hidup masyarakatnya yang meliputi kesehatan, pendidikan dan ekonomi (Ouedraogo, 2013: 29).

Indeks pembangunan manusia di Indonesia pasca reformasi masih belum mencapai pemerataan dan masih terjadi ketimpangan antar daerah, pulau Jawa tetap menjadi sentris dari perkembangan pembangunan Indonesia. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada di wilayah Jawa Timur turut merasakan pencapaian pembangunan tersebut, sehingga kualitas hidup terkait kesehatan, pendidikan dan ekonomi terus meningkat. Sebagaimana dalam data BPS harapan hidup yang terkait dengan kesehatan masyarakat di Kabupaten Bojonegoro pada tahun 2012 hingga 2022 memiliki peluang hidup rata-rata mencapai 70 tahun ke atas, sementara pada tingkat pendidikan telah menjalani pendidikan formal selama hampir 12 tahun atau setara dengan Sekolah Menengah Atas (SMA). Adapun pada pertumbuhan ekonomi pada tahun 2017 hingga 2022 mengalami peningkatan sebesar 21,95 persen bahkan menduduki peringkat 1 se-Jawa Timur (BPS Kabupaten Bojonegoro,

2022). Kemajuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi dipengaruhi oleh berbagai faktor terkait ketersediaan sumberdaya alam dan manusia, kemajuan teknologi, kondisi sosio-kultural dan politik.

Sumber daya alam merupakan salah satu dari faktor utama yang mempengaruhi pembangunan daerah masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, karena potensi sumber daya alam yang dimiliki dapat memudahkan pemerintah daerah maupun masyarakatnya mengoptimalkan sumber pendapatan; ketersediaan mata pencaharian dan peluang kreativitas dan inovasi. Kondisi sumber daya alam di Bojonegoro terintegrasi dengan luas wilayahnya sebesar 1.389,89 km. Luas tersebut terbagi dalam beberapa kawasan yaitu, lahan pertanian, perhutanan dan pemukiman, lahan pertanian memiliki luas 130, 15 km yang terdiri dari tanah sawah/ tanah hujan untuk tanaman padi dan sayur sebesar 51,53% serta tanah kering untuk tanaman Kayu Jati, Sengon dan lain sebagainya sebesar 35,89%. Selain lahan pertanian juga terdapat lahan perhutanan yang dikelola sebagai hutan lindung dan kebun bibit menjadi sumber penghidupan bagi masyarakat dan perkembangan daerah, begitu juga dengan lahan pemukiman baik di kawasan pedesaan maupun perkotaan menjadi sentra ekonomi kreatif dan sirkulasi perdagangan bagi masyarakatnya. Ketersediaan sumber alam dalam perkembangan daerah Bojonegoro terintegrasi dengan

sumber daya manusia sebagai pengelola kekayaan alamnya. Dibangun berdasarkan keterdidikan masyarakat atas pendidikan 12 tahun atau lebih yang mendiskusikan kemajuan pola pikir dan tindakan dalam mengoptimalkan sumber daya alam yang dimiliki untuk mencapai kesejahteraan hidup bagi setiap individu, keluarga maupun kolektif masyarakat sehingga tercapainya perkembangan daerah di Bojonegoro.

Keterdidikan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi mengkonsepsikan kondisi sosio-kultural yang kondusif dan dinamis menuju masyarakat multikultural. Perbedaan agama maupun pandangan politis dipersatukan oleh pemahaman terkait nilai-nilai demokratis dan kearifan kultural yang berasaskan persatuan dan kolektif; kepedulian, gotong-royong, guyub dan rukun untuk sama-sama membangun kesejahteraan masyarakat dan perkembangan daerah. Tercapainya kesejahteraan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari faktor politik yang berasaskan sistem demokrasi dalam memilih pemerintahan daerah. Pemerintahan daerah yang dipilih oleh masyarakat berdampak pada kestabilan sosial-kultural maupun ekonomi melalui pembangunan kesehatan, pendidikan, infrastruktur dan berbagai kebijakan terkait pelestarian budaya serta kebijakan dalam menunjang pertumbuhan ekonomi masyarakatnya. Terlepas dari nilai-nilai perkembangan tersebut

tentunya tidak lepas dari berbagai konflik HAM yang terjadi antara masyarakat dan pemerintahan maupun pihak swasta terkait dengan pemenuhan hak kesehatan dan pendidikan masyarakat, konflik agraria, konflik masyarakat adat dan pemenuhan hak minoritas yang diselesaikan secara demokratis melalui unjuk rasa dan konsolidasi, tidak lagi berujung pada kerusuhan secara fisik.

Ketercapaian pembangunan pada masa pasca reformasi terpusat pada berbagai kebijakan pemerintah pusat yang memberikan otonomi pembangunan bagi setiap daerah terutama pemerintahan desa dalam mengelola sumber daya yang dimiliki. Tingkat kesejahteraan masyarakat di desa menjadi pondasi utama dari indeks keberhasilan pembangunan yang dinilai berdasarkan pemenuhan kesehatan, pendidikan dan ekonomi. Terpenuhinya kualitas hidup masyarakat di desa dapat menentukan perkembangan pembangunan daerah (tingkat kecamatan, kabupaten dan provinsi), sehingga perkembangan daerah tersebut menjadi indikator dari kemajuan sebuah negara. Kondisi Indonesia pasca reformasi dalam pengakuan hubungan internasional masih dianggap sebagai negara berkembang, sehingga posisi Indonesia dalam dunia internasional masih sulit menjangkau kemajuan, karena terikat pada sistem ekonomi kapital yang dimonopoli negara-negara *unipolar*. Segala pencapaian kemajuan Indonesia justru semakin menguatkan kemajuan bagi negara-negara

*unipolar*, dimana negara *unipolar* akan semakin maju sementara negara berkembang dalam segala upaya mencapai kemajuan masih akan terus berada di bawah negara *unipolar*. Pelaku Sandur memerlukan jalan keluar karena otonomi daerah Sebagian besar merupakan Pembangunan fisik, sehingga lambat laun akan mengubah Masyarakat Bojonegoro terutama Ledok kulon dari Masyarakat agraris sebagai karakter pokok pertunjukan Sandur, menjadi Masyarakat pekerja. Karena perkembangan wilayah akan menyusutkan wilayah pertanian. Saatini daerah Ledok Kulon lebih dikenal dengan sentra tahu dan batu bata daripada pertanian maupun perkebunan.

## **5.2 Hegemoni dalam Masyarakat Pendukung Sandur**

Praktik hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengacu pada konsep hegemoni Gramsci yaitu reduksionisme terhadap esensi suatu entitas tertentu sebagai satu-satunya kebenaran mutlak. Reduksionisme dimaksud sebagai pemikiran dan pergerakan yang melakukan kritik dan perbaikan terhadap esensialisme yang digerakkan kapitalisme (Bocock, 2007). Konsep hegemoni Gramsci merupakan pengembangan marxisme klasik yang cenderung positivistik dalam memandang perubahan sosial dan revolusi. Marxisme positivistik memandang bahwa masyarakat berkembang dan berubah secara linier, dari masyarakat primitif ke masyarakat feodal, kemudian menuju masyarakat kapitalistik yang mekanisme eksploitatifnya menekan pekerja, sehingga

menimbulkan revolusi yang akhirnya mendorong terwujudnya masyarakat yang sosialis. Sedangkan bagi Gramsci sosial kapitalistik yang bersifat eksploitatif dan penindas tidak secara otomatis melahirkan revolusi sosial tetapi juga melahirkan ploletarisasi dimana kelas yang tertindas menerima penderitaan dan justru mendukung rezim yang menindasnya.

Berdasarkan kritik tersebut Gramsci mengkonsepsikan hegemoni sebagai suatu kelas dan anggotanya dalam menjalankan kekuasaan terhadap kelas-kelas di bawahnya dengan cara kekerasan secara persuasi. Hegemoni merupakan hubungan persetujuan dengan menggunakan kepemimpinan politik dan ideologi, karena itu hegemoni tidak hanya dimaksud sebagai dominasi suatu bangsa terhadap bangsa lainnya, tetapi juga berhubungan dengan sebuah organisasi konsensus dimana ketertundukan diperoleh melalui penguasaan ideologi dari kelas yang menghegemoni (Simon, 2004). Konsensus terintegrasi dengan spontanitas suatu kelas yang dipengaruhi secara psikologis untuk menerima aturan politik, sosio-kultural maupun berbagai aspek aturan lainnya (Patria & Arif, 2015). Konsensus dalam praktik hegemoni jika diintegrasikan dengan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek yang dikuasai sejak kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga menjadi bagian dari Republik Indonesia dapat terjadi karena rasa takut akan konsekuensi-konsekuensi jika tidak menyesuaikan diri, terbiasa mengikuti tujuan-tujuan sistem tertentu dan kesadaran karena setuju dengan sistem tertentu. Konsensus yang diterima masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pada

dasarnya bersifat pasif, hanya bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti karena kekurangan basis konseptual dalam memahami realitas sosial secara efektif.

Kekurangan basis konseptual terindikasi dalam sektor pendidikan sebagai bentuk doktrinasi untuk penguatan konsep ideologi yang dikendalikan oleh kelas berkuasa, serta keberadaan sektor kelembagaan sosial yang menjadi kaki tangan kelas berkuasa untuk mengatur jalannya sistem ideologi yang didoktrinkan terhadap kelas yang dikuasai. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai masyarakat kolektif yang dikuasai terlibat dalam konsensus berdasarkan periode sistem kekuasaan, yaitu sistem kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga Indonesia. Praktik hegemoni oleh sistem yang menguasai masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke-masa menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan, walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (*Hard Power*). Berdasarkan konsensus tersebut hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan dalam beberapa tingkatan hegemoni menurut Gramsci, yaitu hegemoni integral (integral), hegemoni yang merosot (*decadent*), dan hegemoni yang minimum (Patria & Arief, 2015).

Hegemoni integral dimaksud sebagai terbentuknya konsensus massa yang terafiliasi dalam tingkat kesatuan moral dan intelektual yang kokoh antara organisme yang berkuasa dan yang dikuasai. Afiliasi tersebut ditandai dengan tidak terjadinya kontradiksi dan antagonisme dari kelas yang dikuasai, bersifat pasif hanya bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti arahan dari kelas yang

menguasai baik secara politik, sosial maupun kultural. Sedangkan hegemoni merosot (decadent) ditandai sebagai terbentuknya potensi disintegrasi yang memicu terjadinya konflik tersembunyi karena konsensus massa antara penguasa dan yang dikuasai tidak lagi terafiliasi secara politis, sosial maupun kultural. Adapun hegemoni minimum bersandar pada kesatuan ideologis antara kelas elit yang menguasai ekonomi, politik dan intelektual dengan tidak adanya campur tangan konsensus massa yang terafiliasi dalam hidup bernegara, ditandai dengan terjadinya ketimpangan kelas dan menguatnya sistem kapitalis; penguasaan ekonomi berarti menguasai politik dan intelektual. Praktik hegemoni baik secara integral, decadent maupun minimum pada dasarnya menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai kolektif kelas yang dikuasai oleh sistem kekuasaan dari masa Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga Indonesia.

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai kolektif kelas yang dikuasai dalam praktik hegemoni dapat dibaca melalui posisinya dalam struktur dasar (ekonomi) dan superstruktur (ideologi, sosial dan budaya dan lain sebagainya). Sebagai masyarakat ekonomi tidak lepas dari dominasi *mode of production* dalam kehidupan bermasyarakat, dimana suatu kelas yang memiliki kemampuan produksi lebih baik dapat menguasai kelas yang kemampuan produksi ekonominya lebih rendah, sehingga terbentuk kelas ekonomi dan sosial. Sedangkan sebagai masyarakat politik (*political society*) tidak lepas dari keberlangsungan birokrasi negara; pelayanan sipil, kesejahteraan dan institusi pendidikan, dimana birokrasi negara dikendalikan oleh kelas berkuasa atas struktur dasar dan

superstruktur yang tidak hanya bersifat koersif, tetapi juga berperan dalam membangun konsensus masyarakat yang dikuasai melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan. Adapun sebagai masyarakat sipil (*civil society*) tidak lepas dari organisasi-organisasi di luar birokrasi negara atau organisasi swasta seperti lembaga keagamaan, serikat dagang, yayasan pendidikan dan lain sebagainya. Organisasi-organisasi tersebut dalam kehidupan masyarakat sipil berperan membangun kaum intelektual yang melanggengkan kepemimpinan hegemoni atau membentuk afiliasi massa dalam konsensus perlawanan (revolusi/ reformasi).

Praktik hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan melalui proposisi bahwa; (1) hegemoni merupakan bentuk kekuasaan *political society* atas struktur dan superstruktur berdasarkan mekanisme konsensus *civil society*; (2) keberlangsungan hegemoni *political society* diperkuat melalui berbagai bentuk pembaharuan konsensus atas *civil society* melalui pendidikan dan mekanisme kelembagaan; (3) kemunduran hegemoni bagai *political society* memicu aksi perlawanan dari *civil society* yang digerakkan oleh aktor-aktor intelektual dalam kelembagaan atau organisasi diluar birokrasi, terbentuknya massa yang terafiliasi dalam konsensus perlawanan; (4) tercapainya revolusi dan reformasi ditentukan melalui perkembangan kekuatan struktur dan superstruktur *civil society* dalam membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (*counter hegemony*), atau justru pihak intelektual yang menggerakkan *civil society* menjadi bagian dari *new political society* dan menciptakan hegemoni baru. Berikut kondisi geobudaya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam

praktik hegemoni yang mengacu pada telaah dinamika geopolitik dari masa kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga pemerintahan Indonesia:

### 5.2.1 Hegemoni Masa Kerajaan-Kesultanan Mataram

**Tabel 5.1** Bentuk Hegemoni Masyarakat Pendukung Sadur Bojonegoro

Era Kerajaan-Keultanan Mataram

<b>Era Panembahan Senopati</b>	<b>Level Hegemoni</b>
	<p>Kerajaan Mataram pada era Panembahan Senapati menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai salah satu subjek hegemoni yang bersifat integral. Terjadinya afiliasi massa yang kokoh, menunjukkan tingkat kesatuan normativitas dan moralitas yang diatur sepenuhnya oleh kekuasaan raja, tanpa menimbulkan disintegrasi dan antagonisme dari pihak yang dikuasai (masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro) baik secara sosial maupun kultural. Masyarakat yang berada di bawah kekuasaan raja hanya dapat bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti karena kekurangan basis konseptual dalam memahami realitas sosial secara efektif.</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<p>1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap sistem birokrasi tradisional mengacu pada pengembangan rumah tangga raja untuk menyatukan daerah</p>

	<p>berdasarkan ikatan kekeluargaan, religiusitas dan magis, sistem upeti/ pajak dan kekuatan militer sebagai stabilitas keamanan negara.</p> <p>2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengabdikan kepada seorang raja (kedaulatan raja) yang diyakini dapat memberikan keselamatan, kesejahteraan dan kemakmuran, karena itu raja memiliki wewenang dalam mengatur segala kebijakan yang bersifat mutlak dan tidak dapat digugat.</p> <p>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsensus agama yang disiarkan oleh kerajaan Mataram yaitu Islam, sehingga menerima pembaharuan superstruktur kerajaan (ideologi, sosial, kultural dan politik), terutama terkait sistem kedaulatan raja yang tidak lagi ditempatkan sebagai perwujudan dewa melainkan sebagai wakil Allah di dunia.</p> <p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsensus bahwa raja sebagai wakil Allah di dunia (<i>Khalifatullah</i>) menjadi norma dan moral bagi seluruh <i>kawula</i> (masyarakat yang dikuasai). Sebagaimana kemutlakan gelar yang disandang, yaitu “<i>Senopati Ing Alaga Sayidin Panatagama</i>” yang berarti raja berkuasa atas pemerintahan negara dan agama.</p>
--	---

	<p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mayakini rahmat, kesalihan dan kekuatan spiritual para wali yang dijadikan sebagai panutan dan pembimbing atas normativitas dan moralitas kehidupan bermasyarakat. Para wali menjadi simbol dari kaum intelektual sehingga keberadaannya dapat membentuk agen sosial baru yang mampu menghimpun afiliasi massa dalam mendukung kerajaan maupun sebaliknya. Kekuatan Hegemoni integral Kesultanan Mataram era Panembahan Senapati salah satunya dimainkan dengan mengangkat para wali sebagai bagian dari <i>political society</i> untuk menghimpun afiliasi massa yang kokoh, menunjukkan tingkat kesatuan norma dan moral untuk patuh terhadap aturan agama dan kerajaan.</p>
	<p><b>Penguatan Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Diangkatnya wali-wali Kalidungu sebagai penasihat dan pembimbing kerajaan, serta Wali Songo sebagai bagian dari <i>political society</i> di berbagai daerah kekuasaan Kesultanan Mataram. Termasuk wilayah Bojonegoro menjadi tempat para wali menguatkan konsensus <i>political society</i>.</li> <li>2. Para wali sebagai kaki-tangan raja dan menjadi bagian dari elit pemerintahan kerajaan turun ke bawah, hidup berdampingan dengan masyarakat</li> </ol>

	<p>dan turut mengatur masyarakat sesuai norma dan moral ajaran Islam.</p> <p>3. Pembentukan kelembagaan sosial, pendidikan dan agama yang diperankan oleh para wali dengan membuka pemukiman “babad alas” dan membangun masjid sebagai tempat pendidikan dan kegiatan sosial maupun agama.</p> <p>4. Persuasi dakwah dan pendidikan ke-islam, menempatkan para alim ulama (kiyai) dan wali sebagai guru, munculnya tradisi pendidikan berbasis “Nyantri” dengan mendirikan pesantren.</p> <p>5. Pengembangan tradisi keislaman, yang ditandai dengan awal terjadinya akulturasi Islam-Jawa.</p>
<p><b>Era Sultan Agung</b></p>	<p><b>Level Hegemoni</b></p> <p>Hegemoni dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pada era Sultan Agung tidak jauh berbeda dengan era pendahulunya, terjadi hegemoni yang bersifat integral. Konsensus antara keluarga kerajaan (<i>political society</i>) dan masyarakatnya (<i>civil society</i>) yang ditinggalkan Panembahan Senapati masih menunjukkan afiliasi masa yang kokoh dalam normativitas dan moralitas yang diatur negara dan agama. Kesultanan Mataram era Sultan Agung justru semakin menguatkan konsensus yang ditinggalkan era sebelumnya, sehingga Kesultanan Mataram era</p>

	<p>Sultan Agung ditandai sebagai masa kejayaan Mataram. Kejayaan Kesultanan Mataram dalam masyarakat yang dikuasainya telah menunjukkan penerimaan segala sistem aturan yang diterapkan kerajaan. Menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terbiasa mengikuti aturan dan setuju dengan segala pengendalian norma dan moral yang diatur sepenuhnya oleh sultan berdasarkan hukum negara dan agama.</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap perubahan birokrasi kerajaan menjadi Kesultanan Mataram yang dipimpin oleh Raden Mas Rangsang dengan gelar <i>Sultan Agung Adi Prabu Anyakrakusuma</i> atau Sultan Agung.</li> <li>2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsep ketatanegaraan dan sistem politik yang mensekresikan sistem formal (<i>caesarism</i>) dan spiritual (<i>papism</i>) yang dapat disebut sebagai <i>caesaropapism</i>. Menjadi upaya pengembangan pemahaman atas perubahan sosio-kultural; sebuah konsensus yang didasarkan pada perubahan peradaban Hindu-Budha (zaman Kabudan) ke arah Islam (zaman Kewalen).</li> </ol>

	<p>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berdaulat pada konsep <i>God-King</i> yang mengacu pada sistem kekuasaan <i>Agung Binathara</i>; kekuasaan tertinggi adalah raja (<i>wenang wisesa ing sanagari</i>), tidak terbagi dan tidak tertandingi (<i>ngendi ana surya kembar</i>), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (<i>bau thandha hanyakrawati</i>), dalam konteks ajaran Islam Mataram seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia.</p> <p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima wilayah kesultanan sebagai nagari <i>Statecraft</i>, kekuasaan atas wilayah pertanian yang dilengkapi dengan struktur filosofis dan sosio-kultural; agraris, kosmis, spiritual/religius dan simbolis.</p> <p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro meyakini kesaktian (kesaktian) seorang raja sebagai karakter religius yang memiliki daya, karomah, karismatik, berkat, pelindung dan keselamatan. Kesaktian raja Agung Binantara dipenuhi oleh Sultan Agung dengan penaklukan wilayah strategis mulai dari negari agung, manca negara dan negeri sabrang yang dipersatukan oleh integrasi budaya, kesusastaan, kesenian, politik dan konsekuen kenegaraan.</p>
--	--

	<p>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro meyakini bahwa raja merupakan simbol absolut yang harus dihormati dan ditaati, melahirkan konsensus <i>ancestor worship</i> (pemujaan terhadap leluhur) bagi pendukung kerajaan sehingga kekuatan dan penaklukan menjadi suatu manifestasi kebesaran dan kehebatan seorang sultan.</p>
	<p><b>Penguatan Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pengembangan dakwah dan pendidikan Islam yang terpusat pada kegiatan di masjid dan pondok pesantren, menempatkan para wali dan kyai sebagai guru. Era lahirnya tradisi santri sebagai kekuatan sosio-kultural, politik dan intelektual Kerajaan Mataram.</li> <li>2. Pembentukan lembaga hukum (kepenghuluan) yang dikendalikan oleh wali dan kiyai sebagai bagian dari <i>political society</i> masuk dalam sistem pemerintahan sebagai pejabat yang mengatur kehidupan masyarakat sesuai norma dan moral ajaran Islam. Bertanggung jawab atas urusan-urusan agama, ternasuk melaksanakan keadilan dan pertikaian-pertikaian dalam yurisdiksi hukum Islam.</li> <li>3. Melalui lembaga kepenghuluan terbentuk kitab undang-undang <i>Surya Alam</i> yang dijadikan acuan tata hukum kesultanan yang dipengaruhi</li> </ol>

	<p>oleh hukum Islam untuk mempertahankan keseimbangan, ketentraman dan ketertiban kerajaan. Kitab perundang-undangan <i>Surya Alam</i> menjadi aturan hukum Islam dan adat Jawa yang harus ditaati setiap masyarakat Mataram, seperti aturan waris dan pernikahan.</p> <p>4. Mengakulturasikan antara islam dan Jawa (tradisi Hindu-Budha) sehingga terjadi sinkretisme kebudayaan, seperti mengambil tradisi perayaan Sekaten yang diselaraskan dengan peringatan kelahiran Nabi Muhammad (Maulid) dan perayaan Grebeg yang disesuaikan dengan hari raya Idul Fitri (Grebeg Poso), Idul Adha (Grebeg Besar) dan maulid nabi (Grebeg Maulud). Kebudayaan sinkretisme tersebut menjadi kultur perayaan dan hiburan; ekspresi kegembiraan dan persatuan bagi masyarakat Mataram.</p> <p>5. Pembangunan kratorn di Karta dengan tembok, alun-alun dan stinggil yang menjadii simbol kebesaran dan kekuatan Sultan Agung sebagai penguasa Tanah Jawa dan pemimpin agama Islam. Selain itu Sultan Agung juga membangun makan imogiri sebagai pemulihan kewibawaan keturanan kelauraga Kesultanan Mataram.</p> <p>6. Persuasi kekauasaan raja melalui kesuastraan, lahirnya <i>Sastra Gendhing</i> yang</p>
--	---

	<p>memformulakan hubungan antara manusia dan Tuhan, serta kekuasaan raja-raja yang digambarkan sebagai <i>Kuwagung Dadi Wewayanging Allah</i> (para keturunan raja yang telah diberkati untuk mejadi pemimpin), karena mereka mampu berbuat arif dan bijaksana laksana bayang-bayang Tuhan. Kekuasaan merupakan fitrah untuk mengatur keharmonisan alam yang dikonsepsikan sebagai <i>Mentawis Kang Wasis Waskitha, Putus ing Susastra, Trampil Ulah Kasuburan</i> (Keturunan Mataram yang bijaksana, berilmu, intelektual yang menguasai keindahan sastra dan senantiasa berpuasa).</p> <p>7. Pengangkatan harkat dan martabat keturunan raja-raja Mataram melalui penulisan sastra Babad Tanah Jawi berbentuk tembang. Tembang tersebut menceritakan garis keturunan raja-raja mataram sebagai keturunan Nabi Adam, Dewa-dewa (dalam cerita wayang) hingga raja-raja terdahulu yang pernah berkuasa di Pulau Jawa.</p> <p>8. Sinkretisme Islam dan Jawa melalui pembentukan penanggalan jawa (<i>Anno Javanico</i>) yang mengacu pada kalender Hijriah (penanggalan islam). Terjadi perubahan nama bulan seperti Muharram menjadi Syuro, Ramadhan menjadi Pasa, Sapar, Rejeb dan</p>
--	--

	<p>seterusnya. Tahun Jawa perhitungannya dimulai dari tahun yang digunakan dalam kalender saka yaitu 1555 saka, dengan demikian tahun Jawa dimulai dari tahun 1556, tidak juga dimulai dari tahun Hijriah Nabi Muhammad. Perubahan tersebut menunjukkan bahwa Sultan sebagai Raja Jawa Islam merupakan keturunan dari kesultanan Islam Demak ditunjukkan dengan Tahun Hijriyah dan Raja Hindu Majapahit ditunjukkan dengan Tahun Saka.</p>
<p><b>Era Amangkurat I hingga (Perjanjian Giyanti)</b></p>	<p><b>Level Hegemoni</b></p> <p>Hegemoni pada era Amangkurat I hingga terpecahnya Kesultanan Mataram (Perjanjian Giyanti) yang terbagi menjadi kekuasaan Hamengkubuwono I dan Pakubuwana III mengalami kemerosotan hegemoni (dekadent). Hegemoni dekadent dapat terjadi karena pihak VOC membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (<i>counter hegemony</i>) dan menjadi <i>new political society</i>, terciptanya hegemoni baru sehingga mampu mengintervensi Kesultanan Mataram. Intervensi yang dilakukan VOC memunculkan disintegrasi yang memicu konflik tersembunyi dan meluas ke permukaan, ditandai oleh pertentangan keluarga kerajaan dan kelas bangsawan yang tidak lagi selaras dengan normativitas dan moralitas kerajaan. Disintegrasi yang dibawa oleh penentang kekuasaan raja</p>

	<p>tersebut pada akhirnya membentuk konsensus massa yang berafiliasi untuk melawan kerajaan, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus perlawanan yang dipersepsikan oleh bangsawan Arya Menahun yang bergelar Adipati Ngraseh (Ki Andong Sari).</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<p>Konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas Kesultanan Mataram era Amangkurat I hingga Perjanjian Giyanti yang menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kekuasaan Hamengkubuwono I tetap mengacu pada normativitas dan moralitas Kesultanan Mataram yang diwariskan Sultan Agung. Akan tetapi berbagai konsensus terkait kemutlakan kekuasaan sultan mulai melemah disebabkan gejolak pertentangan dari pihak <i>political society</i>; keluarga kerajaan dan bangsawan yang menyadari kelemahan Kesultanan Mataram karena melakukan berbagai kebijakan kompromi dengan pihak VOC. Pertentangan dari berbagai pihak keluarga kerajaan dan bangsawan tersebut yang kemudian memicu dinamika dikalangan <i>civil society</i> untuk mengikuti jalan perlawanan pihak <i>political society</i> yang menentang kerajaan. Lemahnya konsensus juga terjadi pada masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro di Desa Ledok</p>

	<p>Kulon yang mengikuti jalan Ki Andong Sari sebagai bangsawan yang menentang kebijakan Amangkurat IV. Ki Andong Sari sebagai aktor intelektual mampu membentuk konsensus massa (<i>civil society</i>) dalam membangun antagonisme (<i>counter hegemony</i>) melalui penyamarannya sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam dan perlahan-lahan menggalangkan gerakan perlawanan terhadap Kesultanan Mataram dan Belanda.</p>
	<p><b>Melemahnya Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Intervensi VOC terhadap Kesultanan Mataram yang ditandai sebagai masa awal penjajahan Belanda di Pulau Jawa.</li> <li>2. Strategi politik adu domba VOC yang dikenal dengan sebutan <i>Devide Et Impera</i> berhasil membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (<i>counter hegemony</i>) bagi kesultanan Mataram dan menjadi <i>new political society</i>, terciptanya hegemoni baru bagi <i>civil society</i> di wilayah Kesultanan Mataram. Puncak keberhasilan dari strategi tersebut adalah lahirnya perjanjian Giyanti yang menyebabkan pecahnya Kesultanan Mataram, sehingga Pulau Jawa bagian tengah dan timur terbagi dalam Lima wilayah kekuasaan, yaitu Negara Agung (wilayah keraton Surakarta dan Yogyakarta), wilayah kekuasaan Susuhunan Surakarta di luar</li> </ol>

	<p>negara agung, wilayah kekuasaan Kesultanan Yogyakarta di luar negara agung, wilayah kekuasaan Mangkunegaran dan wilayah kekuasaan VOC.</p> <p>3. Penguasaan VOC di Pulau Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa mendapat keuntungan menguatnya monopoli perdagangan dan wilayah administrasi birokrasi kolonial yang strategis.</p> <p>4. Penguasaan VOC dalam monopoli perdagangan di Pulau Jawa berakhir, yang dipicu oleh berbagai permasalahan internal sehingga mengalami kebangkrutan dan Imperium Belanda melakukan nasionalisasi dengan mengambil alih kekuasaan dengan menamakan daerah kekuasaannya sebagai Hindia Belanda.</p> <p>5. Wilayah kekuasaan VOC yang strategis di Pulau Jawa memudahkan pemerintah Belanda membentuk negara jajahan Hindia Belanda (masuknya administrasi birokrasi kolonial).</p> <p>6. Terbentuknya negara jajahan Hindia Belanda sebagai bagian dari Kolonialisme Eropa di bawah kekuasaan imperium Belanda, yang berkontribusi memberikan keunggulan Belanda dalam segi ekonomi dengan memusatkan penguasaan rempah-rempah dan hasil bumi.</p>
--	--

	<p>7. Masifnya ekspansi penguasaan Pulau Jawa oleh Imperium Belanda dibawah kepemimpinan Herman Willem Daendels sebagai Gubernur Jenderal Hindia Belanda. Melalui Daendels berbagai kerajaan-kerajaan di Jawa yang masih bertahan berhasil diruntuhkan, seperti Kesultanan Banten, Kesultanan Kasepuhan dan Kanoman, termasuk Kacirebonan, dan Kesultanan Yogyakarta mulai diintervensi agar Hamengkubuwono II mengundurkan diri dan digantikan oleh Hamengkubuwono III, sehingga kekuasaan Hindia Belanda di tangan Daendels berhasil menguasai keseluruhan Pulau Jawa.</p> <p>8. Perubahan <i>political society</i> di Hindia Belanda dari masa kekuasaan Belanda, Perancis, Inggris sampai Belanda II menyebabkan sistem birokrasi negara jajahan berubah-ubah yang mempengaruhi kondisi ekonomi dan sosio-kultural <i>civil society</i>, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro.</p>
--	---

Hegemoni pada masa kerajaan-kesultanan Mataram menunjukkan bahwa masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro merupakan bagian dari *civil society* yang menerima hegemoni dari kerajaan-kesultanan Mataram sebagai *political society*. Hegemoni tersebut berjalan berdasarkan pengakuan dan keyakinannya terhadap konsensus struktur dasar (ekonomi) maupun

superstruktur (ideologi, sosial dan budaya) yang dikuatkan Kesultanan Mataram. Berjalannya konsensus tersebut tidak lepas dari keberlangsungan dakwah dan pendidikan Islam, serta fungsi kelembagaan sosial dan hukum yang dikendalikan keluarga kerajaan (bangsawan) maupun tokoh agama (wali dan kiyai) yang bersifat koersi maupun persuasi. Hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari era Panembahan Senopati sampai Sultan Agung terjadi secara integral (hegemoni total). Hegemoni integral ditandai dengan terjadinya afiliasi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap konsensus normativitas, moralitas dan intelektualitas yang menunjukkan tingkat kesatuan secara menyeluruh sehingga tidak terjadi kontradiksi dan antagonisme terhadap Kesultanan Mataram. Akan tetapi sejak era Amangkurat 1 hingga terpecahnya Kesultanan Mataram, hegemoni dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami dekadensi (hegemoni merosot) yang ditandai dengan munculnya *new political society*; hegemoni tandingan (*counter hegemony*), intervensi dari pihak VOC yang memicu disintegrasi dari pihak keluarga kerajaan sendiri yang menolak berkompromi dengan VOC. Disintegrasi tersebut pada akhirnya membentuk konsensus massa yang berafiliasi untuk melawan kerajaan, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus perlawanan yang dipersepsikan oleh Adipati Ngraseh (Ki Andong Sari).

Pasca terpecahnya Kesultanan Mataram, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam kekuasaan Sultan Hamengkubuwono

(wilayah Kesultanan Yogyakarta di luar Negara Agung). Pada era Kesultanan Yogyakarta hegemoni tandingan (*counter hegemony*) dari pihak VOC semakin menguat, karena berdasarkan Perjanjian Giyanti VOC berhasil menguasai keseluruhan Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa. Penguasaan tersebut menguntungkan pihak VOC dalam segi struktur dasar (monopoli perdagangan dan administrasi birokrasi), sehingga memicu terbentuknya negara kolonialisme Hindia Belanda. Berdirinya negara koloni Hindia Belanda memposisikan hegemoni tidak lagi berada pada kekuasaan Kesultanan Mataram, hegemoni alternatif (*counter hegemony*) yang dilancarkan VOC sebelumnya telah sepenuhnya menggeser hegemoni Kesultanan Mataram sehingga terbentuk kekuatan Hegemoni baru bagi masyarakat di Pulau Jawa, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Artinya pemerintah Hindia Belanda menjadi *new political society* yang saling tarik ulur kekuasaan dengan *political society* Kesultanan Yogyakarta, berebut kuasa atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai *civil society*.

Terlepas dari dua kekuatan *political society* antara pemerintah Belanda dan Kerajaan Mataram, dalam tataran geopolitik imperialisme muncul *political society* antara pemerintahan negara-negara Eropa yang saling berebut kekuasaan atas Hindia Belanda, diantaranya adalah pemerintah Belanda, Perancis dan Inggris. Ketiga kekuatan *political society* negara-

negara eropa tersebut menandakan pergantian kekuasaan Hindia Belanda di tangan Prancis pada tahun 1807 yang kemudian direbut oleh Inggris pada 1811 dan dikembalikan pada pihak Belanda pada 1815. Era kekuasaan *political society* negara-negara eropa memunculkan poros hegemoni atas *civil society* yang dibagi dalam beberapa kelas sosial berdasarkan etnis, yaitu golongan Eropa, golongan Tionghoa dan Timur Asing, serta golongan Pribumi. Pembagian struktur *civil society* tersebut ditentukan melalui penguasaan masyarakat atas struktur dasar (ekonomi) dan superstruktur (intelektual) yang memposisikan etnis Eropa berada pada kelas tertinggi sementara Pribumi berada pada kelas terbawah. Akibat dari ketidakseimbangan hegemoni dalam pembagian kelas sosial tersebut, memunculkan afiliasi massa dari pihak yang tidak diuntungkan, melahirkan intelektual-intelektual Pribumi yang membentuk konsensus perlawanan terhadap pemerintahan Hindia Belanda.

Sebagaimana pada tahun 1825 muncul sosok Pangeran Diponegoro (anak dari Hamengkubuwono III) dan didukung oleh Pakubuwana IV, Raden Tumenggung, Bagus Singlon dan para kiai yang memimpin perlawanan terhadap pemerintah Hindia Belanda. Perlawanan tersebut memicu terjadinya perang gerilya yang meluas di berbagai wilayah Jawa Timur dan Tengah, akan tetapi pada tahun 1827 pasukan Belanda berhasil memukul mundur Pangeran Diponegoro dan pasukannya. Afiliasi perlawanan *civil society* pada kelas Pribumi, khususnya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak

dapat dilepaskan dari konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual yang dibangun Kesultanan Mataram. Menyadari kekuatan konsensus tersebut pihak Hindia Belanda tidak sepenuhnya membubarkan sisa-sisa Kesultanan Mataram, melainkan mengendalikan *political society* melalui praktik hegemoni baik yang bersifat koersi maupun persuasi, karena pengendalian atas sisa-sisa kekuatan Kesultanan Mataram dimungkinkan dapat mengendalikan konsensus yang telah mengakar kuat di masyarakatnya, sehingga dapat menekan terjadinya perlawanan.

### 5.2.2 Hegemoni Era Hindia Belanda

**Tabel 5.2** Bentuk Hegemoni Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro

Era Hindia Belanda

Era Daendels	Level Hegemoni
(Hindia Belanda dalam kekuasaan kolonial Belanda yang dikuasai Prancis)	Era Daendels ditandai sebagai kekuasaan kolonialisme Belanda, dimana saat itu <i>political society</i> Belanda menjadi bagian dari kolonialisme Prancis. Hegemoni di era tersebut menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni yang bersifat minimum. Bersandar pada kesatuan ideologis antara elit ekonomi, politik dan intelektual kolonialisme Belanda dan Prancis, serta kekuatan intervensinya terhadap Kesultanan Yogyakarta. Hegemoni minimum berlangsung sebagai kekuatan pemerintahan yang tidak membutuhkan aspirasi

	<p><i>civil society</i> dalam penerapan sistem kebijakan pemerintahan. <i>Civil society</i> hanya dijadikan sebagai subjek hegemoni, masyarakat yang kekurangan basis konseptual diklasifikasikan sebagai kelas pekerja yang menguntungkan bagi pembangunan struktur negara kolonial.</p> <p>Melalui hegemoni minimum tersebut terbentuk kelas sosial berdasarkan etnis yang terintegrasi dengan afiliasi masa dalam kesatuan ekonomi, politik dan intelektual yang menguntungkan dan menguatkan pemerintahan. Karena itu etnis bangsa eropa yang memiliki kekuatan dan kesamaan dalam segi ekonomi dan intelektual diposisikan dalam klaster yang utama, sementara masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (pribumi) yang terafiliasi dalam basis konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual dengan Kesultanan Yogyakarta ditempatkan dalam klaster terbawah. Pengendalian atas kelas tersebut dilakukan dengan pembentukan konsensus antara pemerintah Hindia Belanda dengan keluarga kerajaan, bangsawan dan priyayi sebagai <i>political society</i> yang memiliki kendali atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, sehingga segala bentuk penerimaan maupun perlawanan terhadap konsensus sistem pemerintahan Hindia Belanda sangat bergantung pada sikap dan kebijakan dari Kesultanan Yogyakarta.</p>
--	--

	<b>Konsensus Hegemoni</b>
	<ol style="list-style-type: none"> <li data-bbox="692 392 1359 645">1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap sistem birokrasi pemerintahan modern dengan penerapan sentralisasi dan reorganisasi daerah berdasarkan prefektur daerah.</li> <li data-bbox="692 689 1359 1332">2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima pembagian wilayah dalam sembilan prefektur, setiap prefektur dipimpin oleh petinggi militer Belanda dan masing-masing prefektur dibagi dalam beberapa distrik (kabupaten) yang dipimpin oleh golongan bangsawan/ priyayi dari kelas pribumi. Prefektur tersebut diantaranya adalah Semarang, Tegal, Pekalongan, Rembang, Jepara, Surabaya, Gresik, Sumenep dan Pasuruan. Masyarakat pendukung Sandur masuk dalam Prefektur wilayah Rembang.</li> <li data-bbox="692 1377 1359 1796">3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem kerja yang diterapkan Hindia Belanda, salah satunya adalah pembangunan jalan Anyer-Panarukan dan pertanian yang tidak menguntungkan bagi pekerja pribumi (simpang siur terjadinya sistem kerja paksa), serta penerima sistem ketertiban dan keamanan yang berbasis militer.</li> </ol>

	<p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima bahwa raja tidak lagi bertindak sebagai pemilik tanah dan pemerintah Belanda sebagai penyewa, tetapi menjadi hubungan subordinasi antara yang dikuasai (Jawa) dan yang menguasai (Belanda).</p> <p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima aturan penyerahan sebagian hasil bumi sebagai pajak (<i>Contingenten</i>) dan aturan penjualan paksa hasil bumi terhadap pemerintah Belanda dengan harga yang telah ditetapkan (<i>Verplichte Leverantie</i>).</p> <p>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem penjualan tanah kepada partikelir, sehingga lahir tanah-tanah milik swasta, penerapan ekonomi kapital dimana pihak pemodal mampu membeli tanah yang berdampak pada menyempitnya kekuatan ekonomi pribumi. Praktik demikian berlandaskan pada kelas sosial, keistimewaan bagi prajurit, pegawai pemerintah, manajer, guru dan para pelopor (warga eropa) yang hidup berdampingan dengan rakyat pribumi tetapi memainkan sistem kasta sosial yang kaku.</p> <p>7. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem hukum berdasarkan kelas sosial, dimana penerapannya memiliki</p>
--	---

	<p>perbedaan antara warga negara eropa dan pribumi.</p>
	<p><b>Penguatan Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Keruntuhan kerajaan-kerajaan di Jawa yang masih bertahan, seperti Kesultanan Banten, Kesultanan Kasepuhan dan kanoman, termasuk Kacirebonan, hingga pada tahun 1810 Kesultanan Yogyakarta mulai diintervensi agar Hamengkubuwono II mengundurkan diri dan digantikan oleh Hamengkubuwono III yang dianggap dapat menguntungkan pihak pemerintah Hindia Belanda.</li> <li>2. Perluasan wilayah kekuasaan Hindia Belanda, sebagaimana tugas pokok dipilihnya Daendels sebagai gubernur jendral, yaitu memperluas wilayah kekuasaan, mempertahankan Jawa dari serangan Inggris dan memperbaiki sistem administrasi Hindia Belanda. Wilayah kekuasaan Hindia Belanda di Pulau Jawa Hampir keseluruhan selain wilayah Negara Agung Kesultanan Yogyakarta.</li> <li>3. Pembagian prefektur untuk mempermudah kontrol dan pengawasan kepada para bawahan, menerapkan sistem militer dengan memberikan kepangkatan militer bagi setiap kepala prefektur dan kabupaten (bupati) walaupun tidak</li> </ol>

	<p>memiliki wewenang untuk mengerahkan pasukan militer.</p> <p>4. Intervensi pemerintahan Hindia Belanda terhadap Kesultanan Yogyakarta dan Surakarta untuk menyetujui berbagai perjanjian penggabungan wilayah kekuasaan, perjanjian sistem pajak (<i>Contingenten</i>) dan jual beli hasil bumi (<i>Verplichte Leverantie</i>), serta perjanjian sistem jual beli tanah. Hasil perjanjian yang telah disetujui pihak Kesultanan tentunya menjadi kekuatan bagi pihak pemerintah Hindia Belanda untuk meredam terjadinya konflik dengan masyarakat pribumi.</p> <p>5. Pembentukan pasukan militer pribumi sebagian masyarakat pribumi tergabung dalam militer Jayengsekar dan Legiun Mangkunegara untuk menguatkan ketertiban, kestabilan dan keamanan pemerintahan Hindia Belanda.</p> <p>6. Sistem pendidikan <i>civil society</i> antara pribumi, warga eropa masih terpisah, dimana pendidikan pada masyarakat pribumi masih berpegangan pada pendidikan Islam yang diselenggarakan masjid dan pesantren. Kyai yang menjadi guru masih berpegangan pada konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual Kesultanan Mataram (Yogyakarta dan Surakarta), sehingga</p>
--	--

	pergerakan kaum intelektual pribumi mengikuti sikap dan kebijakan dari Kesultanan.
<b>Era Raffles</b>	<b>Level Hegemoni</b>
(Hindia Belanda dalam kolonialis Inggris)	<p>Era Raffles ditandai sebagai kekuasaan kolonialisme Inggris di Hindia Belanda, dimana setelah Daendels ditarik ke Eropa pada 1811 <i>political society</i> Inggris di Hindia Belanda kembali menguat dan berhasil merebut Pulau Jawa dengan terjadilah perjanjian Tuntang di Salatiga. Melalui perjanjian tersebut muncul kekuatan hegemoni baru yang merubah sistem hegemoni era Daendels. Hegemoni di era tersebut menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni yang bersifat dekaden dan berangsur-angsur menjadi kekuatan hegemoni integral. Mengubah kekuatan hegemoni minimum yang hanya terpusat pada konsensus elit <i>political society</i> Hindia Belanda dan keluarga Kesultanan Yogyakarta serta <i>civil society</i> dalam kelas sosial dan etnis Eropa, menjadi konsensus yang lebih mencair dengan melibatkan <i>civil society</i> (pribumi) sebagai bagian dari aspirasi kepentingan reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi di Hindia Belanda.</p> <p>Reformasi tersebut mampu mencairkan sistem feodalisme pemerintahan Hindia Belanda sebelumnya dan dari sisa-sisa kekuasaan Kesultanan Mataram, sehingga terbentuk</p>

	<p>konsensus baru yang menunjukkan kesatuan moral dan norma dalam sistem birokrasi Hindia Belanda yang lebih modern dari era sebelumnya. Melalui konsensus tersebut lambat-laun terbentuk hegemoni integral, dimana masyarakat menyambut baik kebijakan yang diterapkan Raffles di Hindia Belanda, sehingga disintegrasi dan antagonisme yang memicu perlawanan dan pemberontakan dari kalangan keluarga kerajaan (<i>political society</i>) dan intelektual-masyarakat pribumi (<i>civil society</i>) mampu diredam.</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap sistem pemerintahan modern yang diterapkan Raffles di Hindia Belanda. Pembentukan pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan.</li> <li>2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima pembagian wilayah dengan sistem kontrol birokrasi karesidenan, termasuk pembentukan Karesidenan Bojonegoro, terdiri dari Regentschap Bojonegoro, Tuban dan</li> </ol>

	<p>Lamongan dalam sistem kontrol <i>Provincie Oost Java</i> (Soerabaja).</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima penghapusan sistem birokrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer.</li> <li>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem pajak yang diatur melalui dekrit bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilih tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah. Masyarakat diposisikan sebagai penggarap dan bebas menentukan produksi tanam yang sesuai dengan nilai keuntungannya, serta bebas menentukan distribusi penjualan hasil pertanian.</li> <li>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem perpajakan pengelolaan tanah yang dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah. Tanah kelas I dikenakan pajak 1/2 dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak 2/5, dan kelas III dikenakan pajak 1/3 dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya.</li> </ol>
--	--

	<p><b>Penguatan Konsensus</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi untuk pembangunan Hindia Belanda yang lebih baik dari sebelumnya. Melibatkan masyarakat pribumi (<i>civil society</i>) sebagai bagian dari <i>political society</i> maupun aspirasi yang berperan dalam keberlangsungan kehidupan bernegara. Berlainan dengan era sebelumnya yang hanya berpihak pada kelas sosial dan etnis Eropa dan keluarga kerajaan.</li> <li>2. Reformasi sistem pemerintahan, mengubah sistem feodal menjadi sistem birokrasi yang lebih modern dari sebelumnya. Pada masa-masa sebelumnya baik di masa kerajaan hingga Daendels masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari sistem feodal dengan stratifikasi kasta sosial antara raja, kelas bangsawan, dan para bawahan yang terdiri dari rakyat dan petani, serta kasta berdasarkan etnis eropa, pribumi dan timur asing. Raffles mereformasi tatanan feodal tersebut dengan membentuk pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan.</li> </ol>
--	---

	<p>3. Reformasi dalam sistem administrasi yang dilakukan Raffles adalah membagi Pulau Jawa dalam sistem kontrol birokrasi keresidenan. Sistem administrasi karesidenan tersebut menghapus sistem administrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer.</p> <p>4. reformasi sistem pajak dengan mengatur kebijakan melalui dekrit yang menyatakan bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilih tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah. Sistem sewa tanah dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah, tanah kelas I dikenakan pajak 1/2 dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak 2/5, dan kelas III dikenakan pajak 1/3 dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya.</p> <p>5. Kebijakan ekonomi yang menguntungkan bagi setiap kalangan termasuk pribumi, diantaranya adalah penghapusan kerja paksa dan perbudakan di Hindia Belanda. Setiap pekerja dibayar sebagaimana mestinya, serta membuka peluang usaha perdagangan bagi rakyat dengan</p>
--	---

	<p>cara bebas menjual hasil bumi di pasar internasional, tidak langsung dijual terhadap pemerintah seperti kebijakan sebelumnya, karena itu rakyat diberikan kebebasan untuk menanam sesuai dengan nilai keuntungannya.</p> <p>6. Berbagai kebijakan yang diterapkan Raffles mulai dari sistem administrasi birokrasi, perpajakan dan sosial-ekonomi pada dasarnya menuju pembaharuan Hindia Belanda yang lebih baik dari sebelumnya. Walaupun tidak lepas dari sistem ekonomi kapital, dimana yang memiliki modal besar mampu mendapatkan keuntungan yang lebih banyak, dalam sistem ekonomi tersebut masyarakat pribumi, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro hanya sebagai buruh tani, sedangkan masyarakat etnis eropa maupun keluarga kerajaan (bangsawan) memiliki modal besar mampu menyewa lahan pertanian dan memonopoli perdagangan, sehingga menjadi majikan dari kelas pekerja pribumi yang kekurangan basis konseptual. Melalui kebebasan ekonomi kapital tersebut tercipta kelas sosial baru, dimana kelas pemodal menguasai kelas buruh/ pekerja.</p>
<p><b>Era Kembalinya Hindia Belanda</b></p>	<p><b>Level Hegemoni</b></p> <p>Masa pemerintahan Raffles hanya bertahan sampai tahun 1815 setelah Jawa dikembalikan ke pihak</p>

<p><b>pada Pemerintahan Belanda</b></p>	<p>pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang Napoleon. Kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap melanjutkan berbagai kebijakan yang dibangun Raffles, sehingga hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tetap bersifat integral. Akan tetapi kekuatan hegemoni yang berlangsung terintegrasi dengan Perang Dunia II, terjadinya dinamika geopolitik internasional; berebut kekuatan dan kekuasaan imperialisme antara negara-negara sekutu (bagsa Eropa, Amerika dan Komunis Soviet) dan poros (fasisme Jerman dan Jepang), sehingga Hindia Belanda tidak lepas dari cengkraman penguasaan fasisme Jepang yang menyebabkan kekuatan hegemoni pemerintah Belanda di Hindia Belanda mengalami keruntuhan sehingga melahirkan <i>political society fasisme</i> Hindia Belanda dalam kendali Jepang.</p> <p>Hegemoni integral terjadi sejak lahirnya kebijakan politik etis atau politik balas budi Ratu Belanda Wilhelmina pada 1901 bahwa Belanda akan menanggung tanggung jawab politik etis demi kesejahteraan rakyat kolonial mereka, politik etis ditandai sebagai bentuk dimulainya kebijakan pembangunan Hindia Belanda modern. Melalui kebijakan tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus kesatuan moral, norma dan intelektual yang diatur melalui sistem pemerintahan, lembaga pendidikan dan</p>
---	---

	<p>sosial. Hegemoni integral tersebut kemudian merosot (dekaden) akibat kegagalannya dalam penerapan kebijakan tersebut, karena kurangnya dana, krisis malaise dan berlakunya kesenjangan kelas sosial dan ekonomi sehingga penerapan kebijakan tidak menyeluruh, dimanfaatkan oleh pihak pegawai Belanda untuk kepentingan kelas bagsawan dan pemodal besar. Hegemoni yang bersifat dekaden tersebut kemudian runtuh akibat dinamika geopolitik pada Perang Dunia II, terjadinya ekspansi Jepang di wilayah Hindia Belanda, terutama di Pulau Jawa pada 1940.</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<p>Penerimaan terhadap kebijakan politis etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina terangkum dalam dokumen <i>Trias Van Deventer</i>, menyatakan bahwa pemerintah Kolonial Belanda memiliki tugas untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera. Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina tersebut didukung sepenuhnya oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang saat itu berada pada pengawasan administrasi karesidenan Bojonegoro. Masyarakat pendukung</p>

	<p>Sandur Bojonegoro dalam kaitanya dengan politik etis justru mendapatkan perhatian lebih dari pemerintah Hindia Belanda, lantaran Bojonegoro termasuk sebagai daerah terbelakang dan terpuruk dengan tingkat kemiskinan dan kelaparan yang tinggi.</p>
	<p><b>Penguatan Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera.</li> <li>2. Pengembangan pendidikan dengan menganut Kurikulum Belanda, sejak tahun 1900 telah berdiri sekolah yang hampir merata di seluruh wilayah Hindia Belanda, terutama di Jawa. Siswa dari kalangan Bumiputera dididik dengan menggunakan Bahasa Melayu dan menerapkan sistem sekolah “penghubung” disediakan bagi siswa Bumiputera yang berprestasi untuk dapat masuk di sekolah berbahasa Belanda.</li> <li>3. Perbaiki sistem pertanian untuk meningkatkan produksi pangan, ekonomi dan industri, juga memperbaiki sistem irigasi untuk menanggulangi banjir dan meningkatkan kesejahteraan melalui pendidikan.</li> </ol>

	<p><b>Melemahnya Konsensus</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Berbagai kebijakan politik etis yang diterapkan tersebut terkendalam dalam berbagai permasalahan, yaitu kekurangan anggaran dana, Ketegangan finansial dari Depresi Hebat mengakhiri kebijakan secara definitif, dan program pendidikan dari program tersebut dianggap memberikan kontribusi bagi kebangkitan perlawanan masyarakat Bumiputera. Karena tercapainya intelektualitas dapat mengatur dan menolak konsensus terhadap sistem pemerintahan kolonial. Beberapa kalangan kolonial menganggap bahwa kebijakan tersebut merupakan kesalahan dan bertentangan dengan kepentingan Belanda.</li> <li>2. Pelaksanaan kebijakan-kebijakan Van Deventer mengalami berbagai penyimpangan dari pihak pegawai belanda, diantaranya adalah pembangunan irigasi hanya dipusatkan pada perkebunan swasta milik pemodal Belanda atau bangsawan, serta kualitas pendidikan hanya menasar pada kelas tertentu, terjadinya diskriminasi pada sistem pendidikan, dimana kelas unggulan hanya disediakan bagi Bumiputera kelas bangsawan dan kelas ekonomi mampu. Sedangkan bagi anak-anak Bumiputra diluar eksklusifitas tersebut berada pada kelas pendidikan umum atau secara</li> </ol>
--	--

	<p>mandiri mengenyam pendidikan agama di pesantren yang tidak terindikasi dalam sistem pendidikan Hindia Belanda.</p> <p>3. Lemahnya konsensus tersebut kemudian runtuh akibat ekspansi Jepang di wilayah Hindia Belanda pada 1940, terutama di Pulau Jawa. Pada tahun 1942 pasukan Jepang menyerbu Hindia Belanda sebagai bagian dari perang dunia II (Asia-Pasifik), pasukan sekutu (Belanda dan Inggris) dengan cepat ditundukkan Jepang hingga pada tanggal 8 Maret 1942 Hindia Belanda Jatuh di bawah kekuasaan Jepang.</p>
--	--

Hegemoni era Hindia Belanda yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (*civil society*) dibangun berdasarkan penguasaan pemerintah Hindia Belanda (*new political society*) terhadap sisa-sisa kekuasaan Kesultanan Mataram sebagai *political society* yang memiliki kendali atas bangunan konsensus sebelumnya. Terjadi strukturasi hegemoni yang menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni di urutan terbawah (Pribumi) yang dikendalikan oleh konsensus normativitas dan moralitas Kesultanan Mataram. Sementara masuknya Kolonial Belanda sejak era VOC yang awalnya sebagai *counter hegemony* bagi Kesultanan Mataram lambat-laun berhasil memecah kekuasaan Kesultanan Mataram. Melalui terpecahnya Kesultanan Mataram

tersebut muncul pemerintahan Hindia Belanda sebagai *new political society* yang mampu menunggangi konsensus hegemoni Kesultanan Mataram terhadap masyarakatnya, termasuk masyarakat pendukung Sandur yang mengikuti konsensus Kesultanan Yogyakarta pasca terpecahnya Mataram. Artinya pemerintah Hindia Belanda memainkan peran sebagai *political society* yang menghegemoni sisa-sisa kekuasaan Kesultanan Mataram, sehingga konsensus norma dan moral yang telah terbagun sebelumnya antara Kesultanan Mataram dan masyarakatnya dapat dikendalikan.

Struktur hegemoni yang terbagun tersebut dapat diklasifikasikan dalam beberapa level hegemoni yang ditandai berdasarkan perubahan sistem pemerintahan Hindia Belanda yang tidak lepas dari berbagai konflik geopolitik negara-negara kolonial. Termasuk penguasaan Perancis atas Kerajaan Belanda sehingga Hindia Belanda menjadi bagian dari kolonialisme Perancis; masuknya Daendels sebagai gubernur jenderal yang membawa perubahan sistem kebijakan birokrasi dalam mengelola wilayah jajahan di Hindia Belanda. Kekuatan Hegemoni yang berlangsung pada era Daendels bersifat minimum, dimana konsensus yang dibangun tidak membutuhkan aspirasi *civil society* pribumi dalam penerapan kebijakan sistem pemerintahan. *Civil society* pribumi hanya menjadi subjek hegemoni yang diklasifikasikan sebagai kelas pekerja, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Konsensus secara struktural hanya terjadi dikalangan *political society* sisa-sisa Kesultanan Mataram; pihak keluarga kerajaan,

bangsawan dan priyayi, sehingga masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang sebelumnya terjalin dalam konsensus Kesultanan Mataram dapat menerima konsensus yang diterapkan pemerintah Hindia Belanda.

Terlepas dari kolonialisme Perancis setelah Daendels ditarik mundur ke Eropa, kolonialisme Inggris berhasil merebut Hindia Belanda dan mengangkat Thomas Stamford Raffles menjadi Gubernur Jendral. Melalui Raffles kolonialisme Inggris berhasil merebut Pulau Jawa sehingga terjadi perjanjian Tuntang di Salatiga sebagai bentuk kekuatan hegemoni baru yang merubah sistem hegemoni era Daendels. Hegemoni yang terjadi menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni yang bersifat dekaden dan berangsur-angsur menjadi kekuatan hegemoni integral. Kehadiran Raffles mencoba mereformasi kekuatan hegemoni minimum pada era Daendels dengan membentuk konsensus baru yang melibatkan *civil society* (pribumi) sebagai bagian dari aspirasi kepentingan reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi di Hindia Belanda. Melalui konsensus tersebut terbentuk tatanan hegemoni yang integral, terjalinnya afiliasi massa yang kokoh antara pihak *civil society* dan *political society*, sehingga tidak terjadi disintegrasi dan antagonisme dari kalangan bangsawan (keluarga Kesultanan Mataram) yang memiliki kekuatan dalam menjalin konsensus dengan masyarakat pribumi.

Masa pemerintahan Raffles berakhir setelah Jawa dikembalikan ke pihak pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang

Napoleon. Hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap bersifat integral meneruskan sistem pemerintahan Raffles. Jalinan konsensus antara *civil society* (pribumi) dan *political society* (pemerintah Belanda) kembali dikuatkan dengan lahirnya kebijakan politik etis atau politik balas budi Ratu Belanda Wilhelmina. Melalui kebijakan politik etis tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus kesatuan moral, norma dan intelektual yang berusaha dipenuhi melalui sistem pemerintahan, lembaga pendidikan dan sosial. Konsensus yang dibangun diantaranya adalah meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera.

Penguatan konsensus dalam praktik hegemoni yang bersifat integral tersebut lambat laun mulai melemah, terjadi hegemoni yang dekaden diakibatkan oleh kegagalan dalam penerapan kebijakan politik etis dan integrasi negara-negara kolonial dengan Perang Dunia II. Lemahnya konsensus antara *civil society* (masyarakat kolonialisme) dan *political society* (pemerintah Belanda) menyebabkan tidak terjadinya afiliasi massa yang kokoh dalam mempertahankan negara kolonial Hindia Belanda dari ekspansi Jepang. Runtuhnya Hindia Belanda menjadi bagian dari perang dunia II (Asia-Pasifik), dimana pasukan sekutu (Belanda dan Inggris) dengan cepat

ditundukkan Jepang sehingga Hindia Belanda Jatuh di bawah kekuasaan Jepang. Ekspansi Jepang di Hindia Belanda ditandai sebagai era yang berpengaruh bagi perkembangan masyarakat Bumiputera, lahirnya kekuatan intelektual Bumiputra sebagai agen konseptual gerakan kemerdekaan Indonesia. Jepang melakukan berbagai propaganda anti kolonial sehingga memunculkan gerakan antagonisme dari pihak masyarakat Bumiputra terhadap pemerintah Hindia Belanda. Konsensus yang dibangun pemerintah Hindia Belanda sebelumnya mulai runtuh dengan munculnya kalangan intelektual yang mampu membentuk afiliasi massa dalam konsensus perlawanan terhadap kolonialisme Belanda.

Ekspansi Jepang di Hindia Belanda tidak hanya menjadi *counter hegemony* tetapi juga mampu membentuk *counter hegemony* terhadap Kolonial Belanda dari kalangan intelektual Bumiputra yang sebelumnya hampir tidak ada pertentangan dan perlawanan sebagai masyarakat yang terjajah; hanya dapat menerima konsensus yang diterapkan pemerintah Belanda. Bangkitnya antagonisme masyarakat Bumiputera terhadap kolonialisme Belanda tidak lepas dari berbagai konsensus hegemoni pemerintah pendudukan Jepang. Konsensus hegemoni tersebut diantaranya adalah dukungan penuh semangat anti-Belanda yang terintegrasi dengan bangkitnya semangat nasionalisme Indonesia, salah satunya memberikan kesempatan bagi para pemimpin nasionalis seperti Soekarno untuk memimpin rakyatnya walaupun tidak lepas dari membantu Jepang untuk

memobilisasi rakyat Indonesia. Kebangkitan kaum nasionalis Indonesia menjadi bekal bagi terbentuknya BPUPKI dan PPKI sebagai basis konseptual berdirinya suatu bangsa merdeka yang berlandaskan pada ide-ide Pancasila.

Konsensus hegemoni pemerintahan pendudukan Jepang tidak hanya membangkitkan basis konseptual politik dan intelektual kaum nasionalis Indonesia, tetapi juga memberikan basis kekuatan militer dengan adanya program latihan dan persenjataan bagi gerakan muda nasionalis untuk mendukung kekuatan militer Jepang. Basis kekuatan militer Bumiputra yang dibangun pemerintah Jepang justru menjadi modal penting dalam gerakan perlawanan melawan Jepang sendiri, serta melawan kembalinya kolonial Belanda dan Inggris pasca kemerdekaan. Konsensus hegemoni yang dibangun pemerintah pendudukan Jepang di Hindia Belanda tidak menunjukkan afiliasi massa dalam kesatuan norma dan moral yang integral, berbagai sistem kebijakan yang diterapkan pemerintah Jepang justru semakin memperkuat basis konseptual masyarakat Bumiputera baik dalam segi politik, intelektual dan sosial. Pendudukan Jepang di Hindia Belanda secara umum dapat ditandai sebagai era kebangkitan basis konseptual masyarakat Bumiputera sehingga cita-cita untuk membangun kemerdekaan Indonesia dapat tercapai.

Kekalahan Jepang dalam Perang Dunia II (Asia-Pacific) pasca jatuhnya bom atom di Hiroshima dan Nagasaki menjadi awal dari lahirnya kemerdekaan Indonesia. Terjadi pergolakan di pihak intelektual Bumiputra

dalam perjuangan kemerdekaan Indonesia antara kubu Soekarno dan Syahrir, pihak Soekarno menjalin konsensus dengan pemerintah Jepang dan diterbangkan ke Vietnam untuk bertemu Hisaichi Terauchi yang mengabarkan kekalahan Jepang serta menginginkan kemerdekaan Indonesia pada 24 Agustus. Sementara pihak Syahrir telah mendengar berita atas kekalahan Jepang dan segera mendesak Soekarno untuk memproklamasikan kemerdekaan Indonesia untuk menolak bentuk kemerdekaan yang diberikan Jepang. Pergolakan tersebut menimbulkan peristiwa Rengasdengklok; penculikan Soekarno dan Hatta pada 16 Agustus oleh golongan intelektual muda Indonesia untuk kembali meyakinkan Soekarno bahwa Jepang telah menyerah dan para pejuang siap untuk melawan Jepang dalam merebut kemerdekaan. Melalui peristiwa tersebut pihak Soekarno (anggota PPKI) menyiapkan teks proklamasi yang kemudian diproklamasikan pada 17 Agustus 1945 sebagai legitimasi atas kemerdekaan bangsa Indonesia.

Pasca kemerdekaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada dalam kesatuan republik Indonesia yang tidak lepas dari dinamika *Uneven Development*; masuk dalam kelompok negara berkembang, dimana struktur dasar (ekonomi) dan superstruktur (ideologi, sosial dan budaya) dipengaruhi perkembangan geopolitik globalisasi (pasca perang dunia II dan perang dingin). Artinya perubahan basis struktur dan superstruktur masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan *political society* sistem pemerintahan Indonesia yang memiliki kendali atas struktur

dasar dan superstruktur tersebut. Melalui sistem pemerintahan negara; pelayanan sipil, kesejahteraan dan institusi pendidikan yang dikendalikan *political society* dapat dimungkinkan sebagai konsensus hegemoni baru yang mengubah tatanan struktur dan superstruktur masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai *civil society*. Konsensus hegemoni tersebut dapat dibaca melalui berbagai peralihan sistem tata negara, konstitusional dan kebijakan pemerintahan Indonesia, serta berbagai konflik politik, ekonomi maupun sosial yang dialami, mulai dari Orde Lama hingga Orde Baru.

### 5.2.3 Hegemoni Pasca Kemerdekaan

**Tabel 5.3** Bentuk Hegemoni Masyarakat Pendukung Sadur Bojonegoro

Era Pasca Kemerdekaan

Orde Lama	Level Hegemoni
	Pasca kemerdekaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara resmi menjadi bagian dari pemerintahan Indonesia, dikenal sebagai era Orde Lama. Masa orde lama tidak menunjukkan konsensus hegemoni yang integral, terjadinya dekadensi dalam kesatuan norma dan moral antara <i>political society</i> dan <i>civil society</i> . Perpecahan dikalangan <i>civil society</i> mulai bermunculan disebabkan menguatnya basis superstruktur masyarakat dalam berbagai golongan etnis, adat, agama dan ideologi. Terutama menguatnya berbagai kelompok etnis (kedaerahan berdasarkan suku, adat dan wilayah kepulauan) yang menolak

	<p>dominasi Jawa sentris, serta menguatnya basis ideologi politik dalam kelompok Islam, Nasionalis maupun Komunis (Marxisme) yang berakibat pada ketidakstabilan pemerintahan dan memicu konflik perlawanan terhadap pemerintah Indonesia. Gerakan separatis mulai bermunculan seperti Darul Islam yang memproklamkan Negara Islam Indonesia, gerakan PKI di Madiun yang disebut memproklamkan Republik Soviet Indonesia, perlawanan rakyat Ambon memproklamkan Republik Maluku Selatan dan perlawanan yang terjadi di Sumatra dan Sulawesi.</p> <p>Berbagai upaya dilakukan pemerintah Orde Lama dalam membangun konsensus hegemoni yang integral agar terjadi afiliasi massa yang menunjukkan kesatuan norma dan moral dalam satu tubuh bangsa Indonesia. Salah satunya dibangun melalui peralihan sistem pemerintahan mulai dari demokrasi liberal hingga demokrasi terpimpin. Sejauh perkembangan sistem demokrasi di era Orde Lama, konsensus hegemoni yang dibangun tetap tidak menunjukkan kesatuan yang integral. Melalui demokrasi liberal mulai muncul kekuatan partai politik; PNI (Nasionalis) dan Masumi (Islamic) sebagai partai berkuasa yang silih berganti memimpin kabinet karena terjadi perbedaan basis konseptual sesama elit <i>political society</i>, yang juga berdampak pada perpecahan antar <i>civil society</i>; terbagi dalam basis massa pendukung partai Islam dan Nasionalis. Sedangkan pada era demokrasi terpimpin terjadinya berbagai konflik besar di Indonesia, dimana</p>
--	---

	<p>kekuatan PKI semakin meluas dan keterlibatan Amerika mampu menguatkan militer sebagai sayap kanan politik Nasionalis, sehingga pada puncaknya terjadi tragedi G30S/PKI; penumpasan PKI dan jatuhnya Presiden Soekarno.</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima Pancasila sebagai dasar negara (NKRI) yang harus dilaksanakan secara konsisten dalam kehidupan bernegara.</li> <li>2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima penerapan sistem demokrasi liberal sebagai benteng untuk mempertahankan kedaulatan Indonesia berdasarkan konsep konstitusi internasional, yaitu pengakuan dari negara lain bahwa telah lahir suatu negara baru, karena pengakuan secara internasional berdampak pada kondisi domestik Indonesia yang multidimensi pada masa transisinya sebagai <i>post-colonial states</i>.</li> <li>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konstitusi Undang-Undang Sementara 1950, di mana kepala pemerintahan dikendalikan oleh perdana menteri, dan Presiden hanya sebatas kepala negara serta memberikan kekuasaan kepada Presiden untuk menunjuk formatur kabinet.</li> </ol>

	<p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem demokrasi terpimpin dan Dekrit Presiden pada 5 Juli 1959 yang berisi pembubaran konstituante, kembali pada UUD 1945 dan pembentukan MPRS dan DPAS.</p> <p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima keputusan bahwa pemerintahan diatur langsung oleh Presiden Soekarno.</p> <p>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima ketetapan MPRS No.VIII/MPRS/1965 yakni kerakyatan yang dipimpin oleh hikmah kebijaksanaan dalam permusyawaratan/perwakilan; berintikan musyawarah untuk mufakat secara gotong royong di antara semua kekuatan nasional yang progresif revolusioner dengan berporoskan pada Nasakom.</p> <p>7. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsep Nasakom yang dibentuk Soekarno untuk mengakomodasikan persekutuan antara ideologi nasionalisme (sekuler), Agama (Islam) dan Komunisme demi kestabilan politik dan persatuan perbedaan ideologi politik.</p>
	<p><b>Penguatan Konsensus</b></p>
	<p>1. Penerapan demokrasi liberal melahirkan berbagai kebijakan terkait dengan kebebasan individu,</p>

	<p>kekuasaan pemerintah terbatas, partisipasi politik oleh rakyat, dan pelaksanaan pemilu.</p> <ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="643 443 1359 696">2. Penerapan kebijakan ekonomi, politik, sosial dan pendidikan diatur melalui keputusan perdana menteri, kabinet dan parlemen. Rakyat dapat menjadi bagian dari <i>political society</i> melalui sistem parlemen.</li><li data-bbox="643 745 1359 943">3. Keterlibatan rakyat sebagai bagian dari <i>political society</i> dibangun melalui afiliasi partai politik yang memainkan peranan sentral dalam sistem kabinet dan parlemen.</li><li data-bbox="643 992 1359 1189">4. Kehadiran partai-partai politik bertujuan untuk meredam sistem politik yang otoriter dengan memberikan kesempatan partisipatif kepada rakyat dalam sistem multi partai.</li><li data-bbox="643 1238 1359 1491">5. Kebebasan berideologi membentuk afiliasi massa dalam berbagai kelompok partai politik, munculnya partai politik dengan konsep demokrasi yang berbeda, ditandai sebagai awal perkembangan demokrasi di Indonesia.</li><li data-bbox="643 1541 1359 1845">6. Pembentukan konsep Nasakom oleh Presiden Soekarno untuk mengakomodir persekutuan antara ideologi nasionalisme (sekuler), Agama (Islam) dan Komunisme. Nasakom yang dimaksud Soekarno sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan demokrasi di Indonesia.</li></ol>
--	---

	<p>7. Memberikan peluang bagi ideologi Marxisme untuk berpartisipasi dalam sistem pemerintahan melalui PKI dan memberikan kebebasan untuk membentuk organisasi sosial, kultural dan kesenian.</p> <p>8. Memberikan peluang bagi umat Islam untuk berpartisipasi dalam sistem pemerintahan melalui partai-partai Islam dan kebebasan dalam membentuk organisasi sosial, pendidikan dan kebudayaan sehingga ormas Islam seperti NU dan Muhammadiyah semakin berkembang; memiliki kekuatan membentuk afiliasi massa dalam kesatuan normativitas dan moralitas.</p> <p>9. Melanjutkan sistem pendidikan Hindia Belanda dalam dualitas ideologis, yaitu pendidikan berbasis sekularisme pada sekolah umum (naungan pemerintah) dan sistem pendidikan berbasis Islam berbasis pesantren atau pendidikan islam modern yang dikelola organisasi Islam seperti Muhammadiyah.</p> <p>10. Kebijakan ekonomi melalui Program Benteng sebagai gagasan untuk mengubah struktur ekonomi kolonial menjadi ekonomi nasional. Struktur ekonomi pada masa Hindia Belanda memainkan pola etnis yang dikendalikan oleh pemodal dari kalangan Eropa dan Tionghoa, melalui Program Benteng pengusaha swasta nasional Bumiputera</p>
--	--

	<p>memiliki kesempatan bersaing dengan pengusaha non Bumiputera.</p>
	<p><b>Melemahnya Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kehadiran partai-partai politik yang pada awalnya bertujuan untuk meredam sistem politik yang otoriter dengan memberikan kesempatan partisipatif kepada rakyat dalam sistem multi partai justru memicu ketegangan politik internal antara pihak Soekarno (PNI) dan Masyumi yang berakibat pada ketidakstabilan kebijakan politik, ekonomi dan sosial, sehingga berdampak pada lambatnya pertumbuhan pembangunan Indonesia.</li> <li>2. Ketenangan internal antar partai politik yang berkuasa pada masa demokrasi liberal juga berdampak pada konflik perpecahan antar masyarakat sebagai basis massa pendukung partai. Konflik tersebut berlangsung hingga pemilu pertama pada 1955 dilaksanakan, masyarakat terbagi menjadi empat basis massa pendukung partai, yaitu PNI, Masyumi, PKI dan NU.</li> <li>3. Konflik perpecahan terjadi dalam lingkungan primordial masyarakat disebabkan oleh perbedaan ideologi yang dibawa setiap partai, bersumber dari perwujudan kepentingan aliran pemikiran politik, yaitu Nasionalisme, Tradisionalisme Jawa, Islam Sosialisme Demokrat, dan Komunisme. Perbedaan ideologi telah memicu munculnya fragmentasi</li> </ol>

	<p>politik dalam beberapa kubu, antara kubu nasionalis Islam yang dimotori oleh partai-partai Islam seperti masyumi dan NU dengan kubu nasionalis-sekuler dan komunis yang dipimpin oleh partai abangan seperti PNI dan PKI.</p> <p>4. Praktik demokrasi liberal atau parlementer dinilai gagal disebabkan oleh berbagai konflik yang terjadi, salah satunya aspek keamanan nasional; munculnya berbagai gerakan separatis yang menyebabkan ketidakstabilan negara. Aspek ekonomi, disebabkan pergantian kabinet yang berlarut sehingga berbagai kebijakan dan program pembangunan ekonomi macet, sedangkan dalam aspek politik terjadi penguatan kepentingan partai politik dalam kabinet dan kegagalan konstituante dalam menyusun UU baru untuk menggantikan konstitusi UUDS 1950.</p> <p>5. Kehadiran konsep Nasakom justru menciptakan ketenangan sengit antara TNI-AD dan PKI yang sejak tahun 1959 telah menjalin aliansi politik dengan Presiden Soekarno. Dinamika politik pada masa demokrasi terpimpin setelah dibubarkannya Masyumi sepenuhnya didominasi oleh tiga kekuatan politik utama, yaitu Presiden Soekarno, TNI dan PKI. Nasakom yang dimaksud Soekarno sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan yang berbeda justru berakhir dengan memberikan pengaruh yang lebih besar bagi PKI.</p>
--	--

	<ol style="list-style-type: none"><li>6. Presiden Soekarno sangat bergantung terhadap dukungan afiliasi massa maupun jaringan internasional PKI untuk menjalankan politik luar negerinya yang penuh konfrontasi.</li><li>7. Manuver politik Indonesia yang pada awalnya bersifat Non-Blok, tidak memiliki keberpihakan terhadap dinamika geopolitik antara poros kanan maupun kiri, akan tetapi pada masa demokrasi terpimpin Presiden Soekarno cenderung menjalin hubungan dengan negara-negara Komunis.</li><li>8. Kedekatan Presiden Soekarno dengan negara-negara Komunis, memicu keterlibatan Amerika; menguatkan intervensinya terhadap Indonesia melalui jaringan militer. Bantuan Amerika bukan untuk mendukung Soekarno akan tetapi untuk membuat Indonesia sebuah negara bebas dengan melatih sejumlah besar perwira-perwira angkatan bersenjata dan sipil yang membentuk kesatuan militer.</li><li>9. Kekuatan militer Indonesia yang didukung oleh Amerika menjadi <i>counter hegemoni</i> bagi pemerintahan Presiden Soekarno, terutama Angkatan Darat yang berani menolak adanya poros Nasakom dan TNI-AD menjadi penghalang utama bagi PKI untuk memperluas pengaruhnya di Indonesia.</li></ol>
--	--

	<p>10. Akibat ketegangan politik antara Presiden Soekarno; PKI dan TNI-AD berjuang pada meletusnya konflik G30S/PKI 1965, memosisikan PKI sebagai tersangka dan dalang dari kerusuhan yang menewaskan Dewan Jenderal.</p> <p>11. Konfrontasi penumpasan PKI menggerakkan masyarakat dalam afiliasi massa organisasi-organisasi Islam dan nasionalis sayap kanan seperti Barisan Ansor NU, Pemuda Pancasila dan Tameng Marhaenis PNI turut terlibat dalam konflik tersebut.</p> <p>12. Pasca peristiwa 30 September tersebut, konflik antara militer dan PKI semakin meluas yang melibatkan gerakan massa dalam penumpasan PKI. Peristiwa tersebut melahirkan Surat Perintah Sebelas Maret 1966 atau yang dikenal sebagai Supersemar sebagai bentuk mandat Presiden Soekarno terhadap Jenderal Soeharto selaku panglima komando keamanan dan ketertiban untuk mengambil segala tindakan yang dianggap perlu dalam mengatasi situasi keamanan dan kestabilan pemerintahan. Berlakunya Supersemar menjadi penanda jatuhnya kekuasaan Presiden Soekarno ke tangan Presiden Soeharto, peralihan Orde Lama menuju Orde Baru.</p> <p>13. Terlepas dari konflik G30S/PKI, demokrasi terpimpin juga menyisakan situasi krisis ekonomi yang disebabkan terjadinya inflasi, sehingga</p>
--	---

	<p>seluruh harga-harga kebutuhan primer maupun sekunder terus-menerus mengalami kenaikan.</p> <p>14. Ketidakstabilan ekonomi dan konflik politik yang terjadi berdampak pada menurunnya kesejahteraan masyarakat dan meningkatnya kemiskinan di berbagai daerah Indonesia, ketidak terjangkauan kebutuhan hidup menyebabkan masyarakat berada dalam bencana kelaparan.</p>
<p><b>Orde Baru</b></p>	<p><b>Level Hegemoni</b></p> <p>Berakhirnya Orde Lama, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dibawah kepemimpinan presiden Soeharto yang dalam sejarah politik Indonesia disebut Orde Baru. Awal kemunculan Era Orde Baru menunjukkan konsensus hegemoni yang dekaden, tidak terjadinya afiliasi massa yang kokoh, karena norma dan moral <i>civil society</i> terpecah menjadi beberapa golongan antara ideologi kanan (nasionalis dan islamis) dan kiri (komunisme), begitu juga masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari konflik politik ideologi tersebut. Konflik dipicu melalui keputusan <i>political society</i> yang membentuk konsensus terkait pelarangan ideologi komunisme yang dianggap bertentangan dengan ideologi Pancasila. Melalui konsensus tersebut terjadi afiliasi massa antara <i>political society</i> dan <i>civil society</i> sayap kanan untuk menolak afiliasi massa gerakan komunisme di Indonesia.</p>

	<p>Pasca penumpasan PKI dan pelarangan ideologi komunisme, Orde Baru berhasil menciptakan konsensus hegemoni yang integral. Konsensus hegemoni tersebut terbentuk karena harapan dari <i>civil society</i> terhadap <i>political society</i> untuk dapat menyelesaikan ketidakstabilan ekonomi akibat konflik politik dan krisis yang terjadi di masa Orde Lama. Kepemimpinan orde baru dari tahun 1966 hingga 1998 menciptakan konsensus sistem Demokrasi Pancasila dengan konstitusi kedaulatan rakyat dalam penyelenggaraan negara dan pemerintahan yang berlandaskan pada UUD 1945. Tidak dapat dipungkiri bahwa Orde Baru mampu menciptakan afiliasi massa yang cukup integral dengan keberhasilan penerapan kebijakan pembangunan Indonesia yang dimulai dari membangun di bidang agraria dan infrastruktur melalui program Repelita.</p> <p><i>Civil society</i> menanamkan kepercayaan yang besar terhadap Presiden Soeharto karena melalui program Repelita tersebut, mulai tahun 1968 hingga 1992 produksi hasil panen meningkat dan rakyat Indonesia yang mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya, kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda</p>
--	---

	<p>lambat laun mulai menurun. Terlepas dari kepercayaan tersebut, Orde Baru yang memerintah hingga 32 lambat-laun menunjukkan watak pemerintahan yang otoriter sehingga konsensus hegemoni yang integral lambat laun mengalami perubahan menjadi hegemoni yang bersifat minimum.</p> <p>Konsensus hegemoni yang minimum terbentuk atas berbagai tindakan otoriter yang melahirkan dwi fungsi ABRI, sehingga rotasi kekuasaan eksekutif macet dan pelaksanaan pemerintahan yang tertutup. Konsensus Hegemoni hanya terjadi dikalangan <i>civil society</i> yang berpihak terhadap kebijakan dan keputusan otoritarian Orde Baru sehingga memunculkan kekuatan oligarki, maraknya KKN, tindakan represif anti kritik dan pelanggaran HAM. Konsensus hegemoni yang minimum tersebut pada akhirnya memicu lahirnya afiliasi massa yang digerakkan oleh berbagai kalangan intelektual baik Nasionalis sekuler maupun sebagian kelompok Islam sebagai <i>Counter Hegemoni</i> pemerintahan Orde Baru. Gerakan reformasi mulai membentuk massa demonstrasi besar-besaran di berbagai wilayah Indonesia, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa NU ikut terombang ambing dalam konflik reformasi untuk menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Meluasnya gerakan massa dari berbagai kalangan intelektual dan kelompok masyarakat pada</p>
--	--

	<p>akhirnya mampu melengserkan Presiden Soekarno dari jabatannya pada 21 Mei 1998.</p>
	<p><b>Konsensus Hegemoni</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima demokrasi Pancasila sebagai sistem tata negara dan penerimaan UUD 1945 sebagai dasar konstitusi negara.</li> <li>2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima Tap. MPRS No. XXII/MPRS/1966 yang diarahkan kepada pengendalian inflasi dan usaha rehabilitasi sarana ekonomi, peningkatan kegiatan ekonomi, dan pencukupan kebutuhan pangan.</li> <li>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima program Repelita (rencana pembangunan lima tahun) yang dimulai sejak 1 April 1969.</li> <li>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima haluan politik internasional Indonesia yang kooperatif terhadap poros kanan (liberalisme).</li> <li>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem pemerintahan yang tertutup karena dikendalikan ABRI sehingga tidak adanya rotasi kekuasaan di eksekutif.</li> <li>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima Menerima otoritarian kepemimpinan</li> </ol>

	<p>Presiden Soeharto yang memimpin selama 32 tahun dari 1966 hingga 1998.</p> <p>7. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima pendidikan nasional (umum) yang dikelola langsung melalui program repelita dibawah kementerian pendidikan dan kebudayaan.</p> <p>8. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem pendidikan Islam yang mulai dikelola langsung oleh Kementerian Agama dan diakui secara resmi sejak 1950 dan disejajarkan dengan pendidikan nasional (umum).</p>
	<p><b>Menguatnya Konsensus</b></p>
	<p>1. Penerapan Demokrasi Pancasila yang memihak pada kedaulatan rakyat, bahwa hak-hak demokrasi berlaku bagi seluruh rakyat dan pemerintah Indonesia untuk bertanggung jawab atas penyelenggaraan kelima sila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan, permusyawaratan dan keadilan sosial.</p> <p>2. Praktik Demokrasi Pancasila pada rezim Orde Baru memberikan perubahan yang cukup mendasar dalam dinamika geopolitik internasional. Orde Baru dalam kebijakan hubungan internasional bersifat kooperatif terhadap poros kanan (liberalisme), menjaga hubungan politik dengan negara-negara barat.</p>

	<ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="643 295 1361 739">3. Hubungan Indonesia dengan dunia Barat yang sempat terhalang di masa Orde Lama mulai dibuka dengan orientasi kebijakan politik yang mengedepankan kerjasama dengan negara-negara yang memiliki pengaruh di Barat, terutama Amerika Serikat. Indonesia mendapatkan berbagai keuntungan untuk mengembalikan kestabilan ekonomi.</li><li data-bbox="643 739 1361 1030">4. Misi orde baru dalam menyelesaikan inflasi dan usaha rehabilitasi sarana ekonomi, peningkatan kegiatan ekonomi, dan pencukupan kebutuhan pangan melalui program pembangunan jangka pendek (Repelita).</li><li data-bbox="643 1030 1361 1321">5. Pembangunan dalam sektor pertanian menjadi fokus utama awal pemerintahan Orde Baru karena pemerintah beranggapan bahwa ketahanan pangan merupakan syarat utama dari kestabilan ekonomi dan politik nasional.</li><li data-bbox="643 1321 1361 1680">6. Sektor pertanian mulai bertumbuh pesat sejak dilakukan pembangunan prasarana pertanian, seperti sistem irigasi dan perhubungan, teknologi pertanian hingga penyuluhan distribusi serta memberikan jaminan pemasaran hasil panen melalui lembaga Bulog.</li><li data-bbox="643 1680 1361 1888">7. Program Repelita yang dimulai sejak tahun 1968 hingga 1992 menghasilkan peningkatan dalam produksi panen, sehingga rakyat Indonesia yang</li></ol>
--	--

	<p>mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya yang kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun.</p> <p>8. Orde Baru juga mulai menguatkan posisi politik internasionalnya dengan kembali bergabung dalam anggota PBB yang sempat terputus sejak era Orde Lama karena Presiden Soekarno yang lebih memihak pada poros kiri. Kembalinya Indonesia sebagai anggota PBB dianggap dapat memberikan manfaat besar terhadap arah pembangunan ekonomi Indonesia, terutama dukungan atas program Repelita dengan adanya kerja sama dengan negara-negara poros liberal.</p> <p>9. Pembangunan sistem pendidikan yang secara resmi diklasifikasikan dalam dua kategori yaitu sistem pendidikan nasional (umum) yang dikelola oleh kemendikbud dan sistem pendidikan islam (madrasah) yang dikelola melalui kementerian agama.</p> <p>10. Sistem pendidikan nasional (umum) mengacu pada pembentukan manusia Pancasila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan,</p>
--	--

	<p>permusyawaratan dan keadilan sosial. Produk kurikulum pendidikan nasional pada masa Orde Baru antara lain adalah Kurikulum 1968, 1975, 1984 dan kurikulum 1994. Kurikulum tersebut memuat bahan pelajaran wajib, yaitu pendidikan pancasila, pendidikan agama, pendidikan kewarganegaraan, bahasa Indonesia, membaca dan menulis, matematika, pengantar sains dan teknologi, ilmu bumi, sejarah nasional dan sejarah umum, kerajinan tangan dan kesenian, pendidikan jasmani dan kesehatan, menggambar, bahasa Inggris. Sementara materi muatan lokal disesuaikan dengan kebutuhan daerah masing-masing, misalnya bahasa daerah, kesenian, keterampilan daerah, dan lain-lain.</p> <p>11. Sistem pendidikan Islam (madrasah) secara resmi diakui dan disejajarkan dengan pendidikan nasional (umum) melalui Undang-Undang No. 4 Tahun 1950 bahwa Belajar di sekolah agama yang telah mendapat pengakuan Departemen/ Kementerian Agama, sudah dianggap memenuhi kewajiban belajar. Melalui kebijakan Departemen Agama sekolah berbasis madrasah kemudian diklasifikasikan dalam beberapa tingkatan, yaitu Madrasah Ibtidaiyah (setingkat SD), Madrasah Tsanawiyah (setingkat SMP), dan Madrasah Aliyah (setingkat SMA). Pendidikan dalam tingkatan madrasah tersebut diatur melalui kurikulum yang berlaku pada sekolah-sekolah</p>
--	---

	<p>umum, sehingga Ijazah Madrasah dapat mempunyai nilai yang sama dengan nilai ijazah sekolah umum yang setingkat.</p>
	<p><b>Melemahnya Konsensus</b></p>
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lahirnya dwi fungsi ABRI yang menguasai pemerintahan eksekutif; menguatnya otoritarian dan oligarki pemerintahan Orde Baru.</li> <li>2. Sirkulasi demokrasi macet, tidak adanya rotasi kekuasaan eksekutif dan pelaksanaan pemerintahan yang tertutup</li> <li>3. Maraknya praktek KKN, sistem kekuasaan yang represif; otoriter dan anti kritik dan terjadi berbagai pelanggaran HAM.</li> <li>4. Munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1977, membuat ekonomi Indonesia kembali terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam.</li> </ol>

Hegemoni pasca kemerdekaan menunjukkan bahwa masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai *civil society* merupakan objek konsensus hegemoni *political society* pemerintah Indonesia pasca kemerdekaan. Hegemoni tersebut berjalan berdasarkan kesepakatan atas berbagai perubahan struktur dasar (ekonomi) maupun superstruktur (ideologi, sosial dan budaya) yang diterapkan pemerintah Indonesia sejak era Orde

Lama hingga Orde Baru. Hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak Orde Lama hingga Orde Baru mengalami berbagai perubahan menyesuaikan dengan sistem konsensus yang membentuk afiliasi massa dalam kesatuan norma dan moral atau justru terjadi counter *hegemoni* dari *civil society* terhadap *political society*. Konsensus hegemoni yang diterapkan Orde Lama dari sistem Demokrasi Liberal hingga Demokrasi terpimpin tidak sekalipun menunjukkan hegemoni yang integral, terjadinya dekadensi dalam kesatuan norma dan moral antara *political society* dan *civil society*. Berbagai *counter hegemoni civil society* yang digerakkan kalangan intelektual mulai bermunculan, mampu menguatkan basis superstruktur masyarakat dan menyebabkan pemberontakan dari kalangan etnis untuk lepas dari wilayah kekuasaan bangsa Indonesia maupun dari kalangan ideologis yang tidak sejalan dengan konsepsi negara demokrasi.

Lemahnya konsensus hegemoni di masa pemerintahan Orde Lama tidak dapat dilepaskan dari berbagai konflik politik di kalangan *political society* dalam kekuatan partai yang berbeda pikiran, antara PNI (Nasionalis), Masyumi, NU (Islam-nasionalis) dan PKI (Komunisme). Konflik tersebut juga menggerakkan perpecahan dikalangan *civil society* yang terbagi dalam basis massa pendukung partai antara kelompok masyarakat Nasionalis, Islam-Nasionalis dan Komunisme, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai daerah yang awalnya dipengaruhi oleh sistem kultural Islam Kesultanan Mataram mulai terpecah menjadi kubu Santri yang

mendukung partai-partai Islam-Nasionalis dan kubu Abangan yang mendukung Nasionalis-sekuler ataupun Komunisme. Puncak konflik terjadi pada masa demokrasi terpimpin yang tidak pernah menunjukkan kesatuan afiliasi massa, justru semakin menguatkan perpecahan sehingga Orde Lama dianggap sebagai negara *machstaat* (negara kekuasaan) bukan lagi negara *rechtsstaat* (negara hukum) seperti yang diamanatkan UUD 1945 (Maarif, 1988:35). Terutama pasca dibubarkannya partai Masyumi yang menolak demokrasi terpimpin dan kemunculan gagasan Nasakom yang dibentuk Soekarno untuk mengakomodasikan persekutuan antara ideologi Nasionalisme (sekuler), Islamic dan Komunis.

Gagasan Nasakom sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan yang berbeda justru berakhir dengan memberikan pengaruh yang lebih besar bagi PKI dan Soekarno menjadi sangat bergantung terhadap dukungan massa maupun jaringan internasional PKI. Akibatnya demokrasi terpimpin yang didominasi oleh kekuatan politik Presiden Soekarno, TNI dan PKI semakin terpecah belah, munculnya kekuatan TNI-AD untuk menentang Soekarno dan menolak adanya poros Nasakom yang dianggap menguntungkan bagi meluasnya PKI dan ideologi komunisme di Indonesia. Persitegangan antara TNI-AD dan PKI yang didukung Soekarno berdampak pada terjadi konflik politik G30S/PKI pada 1965 yang ditengarai oleh gugurnya Dewan Jenderal. Konflik antara militer dan PKI semakin meluas di berbagai wilayah Indonesia yang melibatkan gerakan massa dalam penumpasan PKI. Meluasnya konflik

penumpasan PKI juga terjadi dikalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, dimana sebelumnya PKI masuk di Bojonegoro melalui BTI (Barisan Tani Indonesia) dan lembaga kesenian rakyat (Lekra) yang menunggangi berbagai sanggar kesenian.

Masuknya PKI dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro semakin menguatnya perpecahan golongan masyarakat Abangan dan Santri. Masyarakat Abangan terpecah menjadi dua bagian antara pihak Nasionalis dan Komunis, sementara masyarakat santri tergabung dalam organisasi keagamaan (Ansor-NU). Pihak Nasionalis bersama barisan Ansor-Nu membentuk kekuatan dalam gerakan penumpasan PKI, termasuk pelarangan penyelenggaraan kegiatan seni tradisi, seperti Sandur, Tayub dan Wayang karena diduga memiliki integrasi dengan gerakan Komunisme yang dikendalikan oleh Lekra. Terlepas dari konflik politik, demokrasi terpimpin juga menyisakan situasi krisis ekonomi yang disebabkan terjadinya inflasi akibat kegagalan dalam mengatur kebijakan *sanering*, deklarasi ekonomi, dan pencetakan jumlah volume mata uang, juga terkait dengan ketidakstabilan produksi ekonomi dalam sektor utamanya, yaitu agrarian. Situasi krisis tersebut sangat berdampak bagi masyarakat Sandur Bojonegoro yang mengandalkan sektor ekonomi agrarian sehingga semakin terpuruk dan memperpanjang masalah kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak era Hindia Belanda.

Ketidak mampuan Orde Lama dalam membentuk konsensus hegemoni yang integral baik dikalangan *political society* maupun *civil society* pada puncaknya menyebabkan runtuhnya kekuasaan Soekarno sebagai presiden. Pasca berakhirnya Orde Lama masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam kekuasaan Presiden Soeharto yang kemudian dikenal sebagai Orde Baru. Konsensus hegemoni yang dibentuk Orde Lama mengalami perubahan dari yang bersifat dekaden, integral dan berubah menjadi hegemoni yang minimum. Hegemoni yang dekaden menandai awal kemunculan Orde Baru dengan misinya untuk menyelesaikan konflik politik dan situasi krisis yang diwarisi Orde Lama. Konsensus utama yang dibentuk Orde Baru adalah penerapan Demokrasi Pancasila dan penerapan konstitusi dengan mekanisme kedaulatan rakyat dalam penyelenggaraan negara dan pemerintahan berdasarkan Undang-Undang Dasar 1945. Praktik Demokrasi Pancasila pada rezim Orde Baru awalnya memberikan perubahan yang cukup mendasar dalam pembangunan negara dan kestabilan ekonomi melalui program Repelita (rencana pembangunan lima tahun).

Keberhasilan program Repelita mulai tahun 1968 hingga 1992 pada akhirnya membentuk konsensus hegemoni yang bersifat integral, konsensus yang dilandasi oleh kepercayaan masyarakat terhadap Orde Baru melalui program-program pembangunan yang direncanakan, terutama dalam sektor agraria dan pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani menunjukkan kesatuan norma dan moral dengan

*political society* Orde Baru karena mendapatkan jaminan kesejahteraan sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun. Kepercayaan *civil society* dari berbagai kalangan intelektual dan kelompok masyarakat terhadap Orde Baru justru melahirkan sikap otoriter di pihak *political society* sehingga terjadi konsensus hegemoni yang minimum. Konsensus hanya terjadi dalam tataran kesatuan ideologis kelompok-kelompok elit yang dipelihara kekuasaan untuk menguasai basis struktur dan suprastruktur negara dengan mengabaikan aspirasi *civil society* secara keseluruhan. Konsensus tersebut melahirkan dwifungsi ABRI dan kekuatan Oligarki sehingga rotasi kekuasaan eksekutif macet, pelaksanaan pemerintahan yang tertutup, maraknya praktek KKN, tindakan represif anti kritik dan pelanggaran HAM.

Otoritarian pemerintahan Orde Baru dan menguatnya kekuatan Oligarki ditambah munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1997 kembali membuat ekonomi Indonesia terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam. Akibatnya sejak pertengahan 1997 hingga pertengahan 1998 ketidakpercayaan terhadap pemerintahan Orde Baru semakin meluas, sehingga lahir afiliasi massa yang digerakkan oleh berbagai kalangan intelektual baik Nasionalis sekuler maupun sebagian kelompok Islam sebagai *Counter Hegemoni* pemerintahan Orde Baru. Gerakan reformasi mulai muncul membentuk massa demonstrasi besar-besaran di berbagai wilayah Indonesia, termasuk di kalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro

yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa NU ikut terombang ambing dalam konflik reformasi untuk ikut serta dalam menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Meluasnya gerakan *civil society* dari berbagai kalangan intelektual dan kelompok masyarakat sebagai *Counter Hegemoni* Orde Baru pada akhirnya mampu melengserkan Presiden Soekarno dari jabatannya pada 21 Mei 1998.

Berakhirnya Orde Baru masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro memasuki era reformasi yang menjadi momentum bagi seluruh rakyat untuk berpartisipasi menyempurnakan kembali konsensus demokrasi dengan mengembalikan negara pada sistem kedaulatan rakyat yang berlandaskan pada Pancasila dan konstitusi UUD 1945. Konsensus yang dibangun era reformasi menghasilkan desain baru sistem tata negara demokrasi, diantaranya adalah; (1) presiden dan wakil presiden dipilih melalui pemilihan langsung oleh rakyat sebagai pemegang kedaulatan; (2) kedaulatan rakyat dilaksanakan melalui lembaga legislatif dan yudikatif berdasarkan konstitusi UUD 1945; (3) adanya batasan jabatan pemerintahan untuk mengatur stabilitas jalannya pemerintahan negara. Konsensus tersebut mampu mempertegas konsep hukum demokrasi secara prosedural dan mekanisme dalam menentukan jabatan politik eksekutif maupun legislatif baik nasional maupun daerah melalui pemilu langsung oleh rakyat yang diatur melalui perubahan UUD 1945. Perkembangan demokrasi era reformasi terletak pada

penempatan *civil society* sebagai subjek kedaulatan yang memiliki kebebasan berpartisipasi sebagai *political society*.

Terlepas dari perbaikan sistem tata negara dan konstitusi, era reformasi melahirkan berbagai konsensus yang berdampak besar bagi perkembangan ekonomi dan sosio-kultural masyarakatnya, salah satunya melalui kebijakan otonomi daerah mengacu pada pemerintahan desa yang berdampak pada masifnya pembangunan sumber daya manusia. Pembangunan daerah pasca reformasi menjadi konsensus dalam membangun manusia pada suatu konsep yang mendorong meningkatnya kualitas hidup baik secara sosial maupun kultural berdasarkan nilai-nilai dalam Pancasila. Kualitas dari pembangunan manusia ditentukan melalui perkembangan daya produktivitas/partisipasi, pemerataan, kesinambungan dan pemberdayaan masyarakat dalam mencapai kesejahteraan hidup berbagai dan bernegara. Indeks dari tercapainya kesejahteraan dalam pembangunan manusia terintegrasi dengan kualitas hidup masyarakatnya yang meliputi pemerataan perkembangan dari berbagai sektor seperti kesehatan, pendidikan dan ekonomi. Walaupun pada kenyataannya silih berganti pemerintahan pasca reformasi mulai dari presiden Habibie, Abdurrahman Wahid, Megawati, Susilo Bambang Yudhoyono hingga Presiden Jokowi cita-cita kesejahteraan rakyat yang dikondensasikan reformasi tersebut belum tercapai sepenuhnya.

Konsensus pembangunan pasca reformasi masih menunjukkan ketidak merataan, terjadi ketimpangan antar daerah, sehingga pulau Jawa

tetap menjadi pusat dari perkembangan pembangunan di Indonesia. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada di wilayah Jawa Timur turut merasakan pencapaian pembangunan tersebut, sehingga kualitas hidup terkait kesehatan, pendidikan, ekonomi terus meningkat. Kemajuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi dipengaruhi oleh berbagai faktor terkait dengan jalinan kesatuan konsensus antara pemerintah daerah dan pusat (*politic society*) serta masyarakatnya (*civil society*) dalam mengelola ketersediaan sumberdaya alam dan manusia, keterdidikan masyarakat, kemajuan teknologi, kondisi sosio-kultural dan politik yang terjadi. Tingkat kesejahteraan masyarakat desa di berbagai daerah, termasuk kesejahteraan bagi masyarakat pendukung Sandur di Desa Ledok Kulon Bojonegoro menjadi pondasi utama dari indeks keberhasilan seluruh era pemerintahan pasca reformasi dalam membangun kesatuan konsensus kesejahteraan bersama. Konsensus dalam pemenuhan kesejahteraan hidup masyarakat di desa yang menjadi cita-cita reformasi dapat menentukan perkembangan seluruh daerah (tingkat kecamatan, kabupaten dan provinsi), sehingga perkembangan daerah tersebut menjadi indikator dari kemajuan sebuah negara.

Terlepas dari perkembangan yang terjadi pasca reformasi, konsensus yang dibangun *politic society* Indonesia kerap menunjukkan hegemoni yang minimum bersandar pada keuntungan kelas elit (oligarki) yang menguasai basis struktur (ekonomi) dengan mengabaikan kesatuan konsensus massa dari

pihak *civil society*. Kekuatan hegemoni yang integral masih dikuasai Oligarki yang ditandai dengan terjadinya ketimpangan kelas sosial dan menguatnya sistem kapitalis; penguasaan ekonomi yang mengendalikan sistem politik dan intelektual sehingga berbagai konflik HAM, agraria dan lingkungan yang disebabkan kepentingan Oligarki masih kerap terjadi. Berbagai isu konflik tersebut turut membayangi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terkait dengan konflik kepentingan penguasaan tambang minyak bumi oleh stakeholder antara pengusaha, Pertamina (BUMN), Perhutani dan masyarakat. Lebih lanjut kawasan pertanian dan pemukiman warga yang berhimpitan dengan wilayah perkotaan Bojonegoro tidak lepas dari konflik penggusuran lahan dan tempat tinggal atas nama pembangunan daerah. Akibatnya karakteristik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang agraris lambat laun berubah akibat gencarnya pembangunan kota yang dilakukan pasca kemerdekaan dan reformasi. Perubahan tersebut menyebabkan pergeseran mata pencaharian dan gaya hidup masyarakatnya yang lebih pragmatis dan ekonomis; basis struktur masyarakat bisnis dan perdagangan.

### 5.3 Akulturasi dalam Masyarakat Pendukung Sandur

Hegemoni yang terjadi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke masa, sejak era imperialisme (kerajaan), kolonialisme hingga kemerdekaan (globalisasi) mengakibatkan terjadinya akulturasi. Akulturasi dimaksud sebagai proses sosial antara kebudayaan lokal suatu kolektif dihadapkan dengan kebudayaan asing, sehingga unsur budaya asing dapat diterima dan diolah dalam kebudayaan yang dimilikinya tanpa menghilangkan tradisi budaya lokal (Koentjaraningrat, 2005). Terjadinya akulturasi pada Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari konsensus antara *Political Society* terhadap *Civil Society* sejak era Kesultanan Mataram, Hindia Belanda sampai pasca kemerdekaan Indonesia. Konsensus dimaksud sebagai bentuk kesepakatan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang terjadi secara spontan karena dipengaruhi secara psikologis untuk menerima aturan ideologi, politik, sosio-kultural dan berbagai aspek aturan lainnya dari sistem yang menghegemoni. Praktik hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke-masa menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan (ideologi) dan fungsi kelembagaan (agama dan sosial), walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (*Hart Power*).

Berjalannya konsensus hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak berada dalam jangkauan imperialisme kerajaan Jawa dan kolonialisme Hindia Belanda hingga pemerintahan demokrasi Indonesia menyebabkan terjadinya akulturasi yang mendorong perubahan sistem normativitas

kehidupan masyarakatnya. Sistem akulturasi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat diperlakukan sebagai bentuk sinkretisme, yaitu transformasi karena adanya pengembangan dua unsur kebudayaan yang berbeda, sehingga mengkonsepsikan perubahan dalam bentuk percampuran antara dua budaya atau lebih, dan ketika masyarakatnya mulai memegang budaya baru dan tidak berlawanan dengan unsur budaya lokal dari segi gagasan maupun praktik dari kebudayaan lama (Bowen, 2016). Sinkretisme dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan konsensus yang terjadi sejak era kekuasaan kerajaan Islam di Jawa seperti Kesultanan Mataram yang membawa normativitas baru melalui sistem religiusitas.

Religiusitas dimaksud sebagai suatu normativitas yang mengatur kehidupan manusia sesuai dengan norma dan hukum berdasarkan kepercayaan atau agama yang dianut suatu masyarakat. Religiusitas menjadi bagian yang tidak dapat dilepaskan dari sistem sosiokultural masyarakat karena berkaitan dengan konsep atau gagasan tentang entitas Tuhan, manusia dan alam semesta yang bersifat kosmologi (alam dunia) dan eskatologi (akhirat) (Kahmad, 2000). Sistem religiusitas dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengacu pada mayoritas agama yang dianut yaitu Islam. Masuknya islam dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari hasil konsensus hegemoni kerajaan-kerajaan Islam di Jawa mulai dari Kerajaan Demak, Kerajaan Pajang hingga Kesultanan Mataram. Terutama di masa kekuasaan Sultan

Agung yang mampu menginternalisasikan kekuasaan atas politik (*caesarism*) dengan kekuasaan atas agama (*papism*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapism*.

Kekuatan konsensus yang diterapkan Kesultanan Sultan Agung menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai bagian dari kawula (rakyat) yang kekurangan basis konseptual dalam memahami realitas sosial secara efektif sehingga hanya dapat bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikutinya. Akibatnya terjadi peralihan keyakinan dari penghayatan agama sebelumnya menjadi Islam dan terjadi integrasi antara nilai-nilai kebatinan dan kearifan leluhur dengan nilai-nilai Islam yang kemudian dapat disebut sebagai sinkretisme Islam Jawa yang dipersepsikan sebagai tatanan normativitas yang berbeda dengan tradisi Islam di Timur Tengah (muasal Islam). Sinkretisme Islam Jawa sebagai bentuk akulturasi telah menyerap dan bahkan mengislamkan tradisi dan menginterpretasikan kitab suci sesuai konteks kebudayaan lokal untuk merumuskan praktik iman, ritual (ibadah) dan bahkan norma kehidupan sosial; praktik politik, pendidikan dan ekonomi.

Sinkretisme tersebut terjadi tidak lepas dari penerapan berbagai kebijakan sosiokultural baru yang bernilai Islam tetapi tidak melepaskan tradisi masyarakat Jawa, seperti penerapan kitab undang-undang *Surya Alam* yang merepresentasikan hukum-hukum Islam sesuai dengan tradisi dan adat Jawa. Selain kebijakan hukum juga terdapat persuasi dakwah yang dilakukan melalui karya seni dan budaya seperti pemakaian Kalender *Anno Javanico*, pembuatan dan pensakralan makam *Imogiri*, pelaksanaan *Grebeg Puasa* dan *Grebeg Maulud*, karangan kitab *Serat*

*Sruti, Serat Sastra Gending, Serat Jayalengkara, dan Serat Panji Asmararupi.* Berbagai kebijakan yang diterapkan ditopang melalui kekuatan pemerintahan Sultan Agung yang menganut sistem birokrasi *Agung Binathara*; doktrin politik bahwa kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*), dalam konteks ajaran Islam di Kesultanan Mataram seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia. Pengaruh kekuasaan Sultan Agung terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara birokrasi mencerminkan kehidupan masyarakat Islam Jawa yang tunduk dan menaati aturan dan hukum yang diterapkan oleh Kesultanan Mataram.

Sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak era kerajaan Islam, Hindia Belanda dan Pasca Kemerdekaan masih dapat diidentifikasi melalui tipologi yang dideskripsikan oleh Geertz (1964) yaitu Abangan, Santri dan Priyayi. Tipologi Priyayi merupakan kategori sosial maupun ekonomi strata atas (bangsawan) dalam masyarakat Jawa yang berkomitmen terhadap aturan agama terlepas dari taat dan tidaknya. Sedangkan Santri merupakan kategori dari masyarakat Jawa (non bangsaan) yang berkomitmen menjalankan serangkaian aturan agama dengan taat, sementara Abangan dikategorikan sebagai masyarakat Jawa (non bangsawan) yang tidak secara taat berkomitmen terhadap aturan agama. Berdasarkan tipologi tersebut sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sama dengan masyarakat Jawa pada

umumnya mencerminkan ekspresi iman, norma dan ritual yang dipraktikkan sesuai dengan tradisi masyarakat lokal di Jawa. Kehadiran sinkretisme Islam Jawa mengambil jalan akomodasi, integritas, penyerapan dan dialog dengan akar-akar budaya non-Islam, terutama animisme dan Hinduisme.

Sinkretisme Islam Jawa yang terjadi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan sebagai hasil dari hegemoni yang berjalan berdasarkan persuasi untuk menyepakati (konsensus) sistem spiritualitas yang dibawa Kerajaan-Kerajaan Islam, terutama Kesultanan Mataram. Sebagaimana menurut Geertz bahwa Islam yang hadir di Jawa bukan membangun peradaban tetapi merebut peradaban, karena konteks tradisi Jawa yang animisme dan hinduisme melatar belakangi kemunculan Islam di Jawa. Logis jika karakter spiritual Islam yang berkembang di masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro masih bernuansa animism dan dinamisme sebagaimana yang direpresentasikan melalui produk-produk kesenian lokal seperti Sandur tidak lepas dari representasi perpaduan antara nilai islam dan kultur animisme.

Sinkretisme Islam Jawa mengakumulasikan berbagai pendapat antropolog barat yang mengkaji agama jawa seperti Geerts, Hefner (1985 dan 2000), Andrew Beatty (2001), dan Andre Moller (2005), maupun para peneliti Indonesia seperti Abdul Munir Mulkhan (2000), Erni Budiwanti (2000), Muhaimin AG (2001), dan Nur Syam (2004) sebagai fenomena unik (distingtif). Keunikan tersebut terdapat pada kemampuan masyarakat jawa melakukan rekonstruksi pemikiran Islam dengan mengintegrasikan tradisi masyarakat lokal tanpa menghilangkan nilai

fundamental ajaran Islam. Terjadinya distingtif dalam Islam Jawa tidak lepas dari persuasi islamisasi kerajaan-kerajaan Islam di Jawa yang menempatkan para wali sebagai bagian dari *political society*; menjadi penasihat dan pembimbing kerajaan. Para wali menjadi simbol spiritualitas yang dikultuskan memiliki rahmat, kesalehan dan kekuatan/ kesaktian spiritual sehingga dijadikan panutan dan pembimbing atas normativitas dan moralitas kehidupan bermasyarakat. Keberadaan wali juga merepresentasikan kaum intelektual yang dapat membentuk agen sosial baru; kemampuan menghimpun masa yang bergerak dalam suatu konsensus sehingga lahir tipologi masyarakat Santri.

Para wali sebagai kaki-tangan kerajaan-kerajaan Islam di Jawa menjadi bagian dari elit pemerintahan kerajaan yang turun ke bawah, hidup berdampingan dengan masyarakat dan turut mengatur masyarakat sesuai norma dan moral ajaran Islam. Para wali juga berperan dalam pembentukan kelembagaan sosial, pendidikan dan agama dengan membuka pemukiman “babad alas” dan membangun masjid sebagai tempat pendidikan dan kegiatan sosial maupun agama. Persuasi dakwah dan pendidikan keislaman menempatkan para wali dan para alim ulama (kiyai) sebagai guru sehingga munculnya tradisi pendidikan berbasis “Nyantri” dengan mendirikan pesantren. Melalui pendidikan berbasis nyantri tersebut terjadi dialektika antara nilai-nilai Islam dengan tradisi masyarakat jawa yang bersifat animisme. Diterimanya Islam sebagai basis kepercayaan masyarakat di jawa, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang sebelumnya bersifat

animisme tidak lepas dari konsep akulturasi yang dibuat para wali dalam menyebarkan nilai-nilai ajaran Islam.

Akulturasi yang dikonsepsikan para wali salah satunya adalah menggunakan kesenian dan kebudayaan lokal sebagai medium penyebaran nilai-nilai ajaran Islam, sebagaimana yang dilakukan Sunan Kalijaga dengan membawa konsep pewayangan Hindu-Budha, syair dan tembang sebagai medium dialektika nilai-nilai ajaran Islam. Konsep penyebaran Islam yang dilakukan terpusat pada penyebaran nilai Islam; persuasi konsep monoteisme bukan langsung pada bentuk Islam dalam konsep Quran dan ritual penyembahan Allah. Aspek spiritual masyarakat yang bersifat animisme tidak langsung terkikis dan berganti pada normatif ajaran Islam tetapi terjadi proses transformasi yang hingga kini masih terus berlangsung (Purwanto, 2008). Contoh yang melekat pada tradisi Islam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro adalah penghormatan terhadap leluhur desa, seperti di Desa Ledok Kulon terdapat leluhur Ki Andong Sari yang setiap Selasa Kliwon di Bulan Suro diadakan upacara kirab dengan mengarak replika 12 Pusaka peninggalanya. Pengarakan 12 pusaka tersebut dalam tradisi kirab masyarakat Ledok Kulon dilakukan dengan mengambil rute perjalanan Ki Andong Sari dalam menyebarkan Agama Islam di Bojonegoro.

Pertunjukan tradisi Sandur sendiri memiliki ritual *Setren* yang dilakukan menjelang pementasan Sandur dengan cara menginapkan berbagai atribut yang digunakan dalam Pentas di Makam Ki Andong Sari sebagai bentuk penghormatan dan permohonan izin terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan,

atau sosok yang diberi kekuatan oleh Allah untuk mengayomi dan melindungi. Selain itu, di masyarakat Bojonegoro secara umum berbagai tradisi spiritual hasil sinkretisme Islam Jawa masih sangat kental, seperti Ruwahan dalam menyambut bulan suci Ramadhan, Nyadran (sedekah bumi) selamatan dan doa agar hasil panen melimpah, Ruwatan sebagai ritual untuk tolak balak dan lain sebagainya. Berbagai tradisi spiritual tersebut pada hakikatnya bertumpu pada medan budaya makam, sawah, sungai dan sumur bagi masyarakat agraris, serta laut bagi masyarakat pesisiran dan tidak lepas dari Masjid. Medan budaya tersebut telah mempertemukan berbagai varian di dalam penggolongan spiritual sosio-religius dan menjadi medan interaksi sebagai wadah untuk transformasi, legitimasi dan habituasasi (Syam, 2005).

Lebih lanjut proses tersebut melahirkan spiritualitas Islam Jawa bagi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berpegang pada kaidah spiritual profetik. Menurut Kuntowijoyo terdapat tiga pilar spiritual profetik, yaitu humanisasi (*amar ma'ruf*), liberasi (*nahi munkar*), dan transendensi dengan beriman kepada Allah SWT (*tu'minuna billah*). Secara keseluruhan dampak dari sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah membentuk karakteristik masyarakatnya yang berpegang pada; (1) percaya kepada Tuhan Yang Maha Esa sebagai *Sangkan Paraning Dumadi*, dengan segala sifat dan kebesaran-Nya, (2) percaya kepada sesuatu yang bersifat immaterial (bukan kebendaan) dan hal-hal yang bersifat adikodrati (supernatural) serta cenderung ke arah mistik, (3) percaya kepada takdir dan cenderung bersikap pasrah, (4) bersifat

simbolisme, dan (5) mengutamakan cinta kasih sebagai landasan pokok hubungan antar manusia, sehingga cenderung pada gotong royong, guyub, rukun, dan damai.

Terlepas dari akulturasi sistem religiusitas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari jalinan konsensus hegemoni yang diterima sejak era kolonialisme Hindia Belanda hingga era globalisasi pasca kemerdekaan. Konsensus tersebut telah membawa normativitas baru yang diterapkan melalui sistem pemerintahan modern sebagai indikator terjadinya proses substitusi; pertukaran dan penyerapan unsur kebudayaan yang dibawa kolonialis dan globalis. Hegemoni kolonialisme (era Hindia Belanda) maupun globalisasi (pasca kemerdekaan) yang berdampak pada substitusi kebudayaan secara garis besar dipengaruhi oleh penguasa negara-negara maju di bidang ekonomi dan politik termasuk perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi. Manuver geopolitik negara-negara maju telah banyak mempengaruhi sistem politik negara-negara berkembang dalam terapan konsep ideologi ketatanegaraan sekuler (demokratisasi dan liberalisasi) yang lambat laun melahirkan masyarakat modern. Pergerakan globalisasi didukung melalui pesatnya perkembangan teknologi informasi dan komunikasi, dimulai dengan munculnya radio, televisi hingga internet sehingga arus budaya globalisasi semakin cepat menyebar ke seluruh penjuru dunia.

Kemajuan-kemajuan dibidang teknologi komunikasi telah menyongsong timbulnya era informasi secara global, yang artinya perkembangan zaman tidak dapat ditolak dan substitusi menjadi proses penyesuaian masyarakat yang menghendaki kemajuan dari segala segi kehidupan, baik dalam pencapaian

ekonomi dan pendidikan, pola pemikiran dalam wacana ilmu pengetahuan dan intelektualitas, keyakinan spiritual dan kebudayaan, pandangan politis serta perubahan pola interaksi sosial. Indikator terjadinya substitusi budaya dalam kehidupan masyarakat disebabkan oleh adanya relasi antara kebudayaan yang dianut sebelumnya dengan kebudayaan baru yang dibawa globalisasi. Substitusi tersebut terjadi secara nyata dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mencoba bertahan dan menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern.

**BAB VI**  
**TRANSFORMASI SOSIOKULTURAL MASYARAKAT PENDUKUNG**  
**MENYEBABKAN TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR**  
**BOJONEGORO**

**6.1 Transformasi Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur**

Transformasi sosiokultural dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari pengaruh dinamika geopolitik yang dihadapinya dalam kurun waktu yang sangat panjang. Dinamika geopolitik terpusat pada pertarungan kekuasaan dan perbuatan pengaruh atas sebuah wilayah sehingga ekspansi maupun hegemoni menjadi keniscayaan dari proses perkembangan alamiah sebuah organisme masyarakat dalam memenuhi kebutuhan eksistensinya untuk menguasai *lebensraum* (ruang hidup); kebutuhan atas perkembangan peradaban dan perluasan teritorial. Akibat dari dinamika geopolitik tersebut masyarakat pendukung Sandur (wilayah Bojonegoro) mengalami perubahan sosio-kultural yang dipengaruhi berdasarkan sistem kekuasaan yang menguasai ruang hidupnya. Penguasaan terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan dalam periodisasi dinamika geopolitik, yaitu dinamika pada masa imperialisme, kolonialisme dan globalisasi.

Dinamika geopolitik era imperialisme menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam wilayah kekuasaan kerajaan-kerajaan di Jawa pra Islam maupun pasca masuknya Islam termasuk Kesultanan Mataram yang kemudian direbut oleh kolonialisme Belanda sehingga menjadi bagian dari wilayah kekuasaan Hindia Belanda. Sedangkan dinamika geopolitik pada era

globalisasi terjadi pasca kemerdekaan Indonesia yang menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai bagian dari Negara Kesatuan Republik Indonesia. Dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme maupun globalisasi bermanuver pada praktik hegemoni yang mempengaruhi kondisi geobudaya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Geobudaya tersebut terbentuk berdasarkan interaksi masyarakatnya dengan dinamika geopolitik yang terjadi di wilayah tempat tinggalnya yang kemudian menghasilkan sistem pengetahuan lokal (kearifan); dalam aspek religiusitas, ekonomi, politik, sosial dan produk kebudayaan (seni) sehingga menjadi etos kebudayaan baru bagi suatu masyarakat.

Konsep geobudaya dalam lingkup pembentukan etos kebudayaan merupakan suatu fenomena yang dinamis; bergerak berdasarkan dinamika yang dialami masyarakatnya untuk bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti perubahan dan perkembangan zaman. Kondisi geobudaya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan sebagai suatu etos kebudayaan, terbentuk berdasarkan dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme dan globalisasi yang bersifat hegemoni sehingga terjadi konvergensi budaya atau dapat disebut sebagai akulturasi. Praktik hegemoni menjadi latar belakang bagaimana proses terjadinya akulturasi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, karena melalui hegemoni terbentuk suatu hubungan konsensus sebagai kesepakatan dan persetujuan masyarakat terhadap sistem kekuasaan tertentu yang membawa normativitas baru dalam lintasan sosiokultural. Terjadinya konsensus dalam

masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berjalan secara spontanitas karena dipengaruhi secara psikologis untuk menerima berbagai normativitas yang diterapkan sistem kekuasaan hegemoni. Konsensus yang berjalan sejak Kesultanan Mataram, Hindia Belanda dan pasca kemerdekaan menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan, walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (*Hard Power*).

Konsensus yang dijalani dalam berbagai peralihan sistem kekuasaan hegemoni menyebabkan terjadinya akulturasi dalam sistem religiusitas dan substitusi modernisasi yang mampu mengubah (transformasi) tatanan sosiokultural. Akulturasi yang terjadi dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara garis besar mengkonsepsikan terjadinya sinkretisme, yaitu transformasi sistem religi yang disebut sebagai Islam Jawa. Sinkretisme Islam Jawa tersebut membentuk tatanan sosiokultural masyarakat karena berkaitan dengan konsep atau gagasan tentang entitas Tuhan, manusia dan alam semesta yang bersifat kosmologi (alam dunia) dan eskatologi (akhirat). Masuknya ajaran Islam telah menyerap dan bahkan mengislamkan tradisi dan menginterpretasikan kitab suci sesuai konteks kebudayaan lokal untuk merumuskan praktik iman, ritual (ibadah) dan bahkan norma kehidupan sosial; praktik politik, pendidikan dan ekonomi. Terbentuknya Islam Jawa tidak lepas dari jalinan konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dengan kerajaan-kerajaan Islam di Jawa, mulai dari Kerajaan Demak, Kerajaan Pajang hingga Kesultanan Mataram, terutama di masa kekuasaan

Sultan Agung yang berperan penting dalam transformasi sosiokultural melalui berbagai kebijakan yang diterapkan Kesultanan Mataram.

Sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak erak kerajan-kerajaan Islam di Jawa, hingga Hindia Belanda dikategorikan dalam tipologi, yaitu kelas Priyai, Abangan dan Santri. Pasca kemerdekaan, dimana masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menjadi bagian dari bangsa Indonesia dengan terapan sistem pemerintahan modern (demokratisasi) tipologi kelas priyayi lambat laun mulai luntur sehingga hanya dapat diidentifikasi dalam kelas Santri dan Abangan. Kesenambungan hidup antara kelas Santri dan Abangan tidak lepas dari konflik politik, sebagaimana yang pernah terjadi pada peristiwa G30S PKI, masyarakat Abangan terpecah dalam kelompok Nasionalis dan Komunisme, kelompok nasionalis dari masyarakat Abangan bergabung dengan masyarakat Santri membentuk gerakan massa anti komunis dan penumpasan PKI mengikuti kebijakan Supersemar. Terlepas dari konflik tersebut, sampai hari ini tipologi Santri dan Abangan sebagai klasifikasi sistem spiritual dan sosiokultural masih tetap hidup berdampingan. Sinkretisme Islam Jawa baik dikalangan kelas Santri maupun Abangan pada dasarnya tetap mengacu pada spiritual profetik, yaitu humanisasi, liberasi dan transendensi.

Akulturasasi sistem religi dalam bentuk sinkretisme Islam Jawa telah membentuk sosiokultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam beberapa karakteristik, yaitu masyarakat yang memegang kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa walaupun tidak lepas dari unsur animisme; percaya terhadap

immateriil (bukan kebendaan) dan hal-hal yang bersifat adikodrati (supernatural) serta cenderung ke arah mistik. Kepercayaannya terhadap Tuhan membentuk keyakinan masyarakat atas takdir sehingga cenderung bersikap pasrah dan nilai-nilai spiritualitasnya kerap direpresentasikan melalui simbolik ritual dan kesenian. Kepercayaan tersebut juga mempengaruhi interaksinya yang berpegangan pada cinta kasih atas sesama manusia sehingga cenderung pada gotong royong, guyub, rukun, dan damai. Selain akulturasi pada sistem religi, sejak masa Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro juga mengalami transformasi pada tataran normativitas yang diterapkan melalui sistem pemerintahan modern sebagai indikator terjadinya proses substitusi; pertukaran dan penyerapan unsur kebudayaan yang dibawa globalis. Substitusi tersebut ditengarai oleh penguasaan negara-negara maju di bidang ekonomi dan politik termasuk perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi.

Dinamika geopolitik pada era globalisasi telah menempatkan negara-negara maju sebagai poros yang mempengaruhi sistem politik negara-negara berkembang dalam terapan konsep ideologi ketatanegaraan (demokratisasi dan liberalisasi) yang lambat laun mengarahkan pada pola kehidupan masyarakat modern. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari kehendak atas kemajuan dari segala segi kehidupan, baik dalam pencapaian ekonomi dan pendidikan, pola pemikiran dalam wacana ilmu pengetahuan dan intelektualitas, keyakinan spiritual dan kebudayaan, pandangan politis serta perubahan pola interaksi sosial. Substitusi tersebut merupakan upaya masyarakat pendukung

Sandur Bojonegoro untuk menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern. Substitusi mengarah pada perubahan masyarakat yang tidak menentang atau menghancurkan budaya yang lama. Hasil perubahan unsur kebudayaan dari yang lama mengikuti yang baru dalam satuan yang lebih besar bertujuan untuk memperoleh unsur-unsur berbeda dan untuk menjelaskan struktur tertentu. Substitusi bukan suatu perubahan negatif tetapi bagian dari proses akulturasi yang berperan sebagai pengantar perubahan budaya yang memiliki kebermanfaatan lebih.

Tidak dapat dipungkiri bahwa dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme dan globalisasi dalam praktiknya, baik yang bersifat kekerasan/paksaan (*Hart Power*) maupun pengaruh (hegemoni) telah menyebabkan terjadi akulturasi. Akulturasi yang paling melekat dengan kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro adalah sinkretisme Islam Jawa yang terjadi sejak masuknya kerajaan-kerajaan Islam di Jawa dan substitusi modernisasi yang terjadi sejak era Hindia Belanda hingga pasca Kemerdekaan. Akulturasi tersebut pada akhirnya menyebabkan terjadinya transformasi dalam berbagai sistem sosiokultural yang terpusat pada perubahan dan pengembangan sofistikasi dan intelektualitas. Transformasi tersebut ditandai melalui konstruksi pusaka budaya duniawi (*tangible heritage*) maupun pusaka budaya tak bendawi (*intangible heritage*); tata negara, tata sosial politik, dan tata sosial budaya maupun berupa bidang kesenian dan pengetahuan; basis nilai dan norma (mental) kebudayaan Jawa maupun basis sosial

dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa.

### **6.1.1 Transformasi Kultural; Perubahan Spiritual dan Pengetahuan**

Sistem spiritual dan pengetahuan sebagai bagian dari entitas kultural bersifat universal yang terkait dengan keyakinan, pikiran dan perilaku suatu masyarakat dalam mengkonstruksi normativitas kehidupan. Keyakinan mendiskusikan suatu konsep berpikir dan berperilaku suatu masyarakat yang didasari atas kepercayaannya terhadap normativitas religi tertentu. Sedangkan pikiran dimaksud sebagai suatu ide/ gagasan setiap masyarakat pendukung kebudayaan yang bersifat abstrak; tidak dapat dilihat dan disentuh. Keberlanjutannya ide/ gagasan suatu kolektif masyarakat tersebut selanjutnya mendiskusikan perilaku yang bersifat konkret sehingga melahirkan suatu kultur sebagai identitas kolektif masyarakat (Koentjaraningrat, 1923). Spiritual dan pengetahuan terintegrasi berdasarkan sistem pemikiran dan perilaku yang dikonstruksi berdasarkan norma, moral, etika, estetika dan teknologi dalam keberlangsungan hidup suatu kolektif masyarakat. Sistem spiritual dan pengetahuan yang berlangsung dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari jalinan konsensus hegemoni yang menguasai ruang hidupnya (*lebensraum*). Hegemoni yang terjalin cukup lama dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mendiskusikan terjadinya

transformasi spiritual dan pengetahuan yang diyakini, dianut dan dijalankan (konsensus).

Terjadinya transformasi spiritual dan pengetahuan bagi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dimungkinkan bermula dari masa imperialisme kerajaan Majapahit yang dalam kesejarahannya merupakan salah satu kerajaan terbesar yang terpusat di Pulau Jawa. Pasalnya keberhasilan ekspedisi Pamalayu di bawah kekuatan Mahapatih Gajah Mada dan Raja Hayam Wuruk telah berhasil menaklukkan wilayah-wilayah Asia Tenggara yang disebut wilayah Nusantara. Besarnya wilayah kekuasaan Majapahit membutuhkan suatu sistem pengetahuan untuk menjaga keutuhan wilayah yang dikuasainya, salah satunya diterapkan melalui norma yang diatur melalui kitab perundang-undangan yaitu *Kutaramanawadharmasastra*. Kitab yang merupakan perpaduan dari naskah naskah India dan disesuaikan dengan situasi politik dan sosial masyarakat Majapahit berisi aturan norma sosial bagi masyarakatnya. Selain konsepsi norma yang diatur melalui undang-undang juga terdapat sistem pengetahuan moral dan etika yang direpresentasikan melalui karya sastra *Sutasoma* sebagai diskursus kehidupan masyarakat yang berpegangan pada nilai-nilai multikultural. Nilai yang tertuang dalam karya sastra tersebut selanjutnya menjadi prinsip moral kehidupan bermasyarakat yaitu *Bhineka Tunggal Ika* yang berarti “berbeda-beda tetapi tetap satu jua” (Muljana, 1979).

Prinsip *Bhineka Tunggal Ika* menjadi pegangan bagi kehidupan multikultural di bumi Nusantara, meskipun Kerajaan Majapahit merupakan kerajaan Hindu terbesar tetapi masyarakatnya harus tetap menjunjung tinggi moral toleransi. Moral toleransi tersebut dibuktikan dengan penempatan Empu Prapanca yang beragama Budha sebagai salah satu menteri kerajaan yang mengarang karya Sastra *Negarakertagama*. Agama Budha yang memiliki kearifan Budaya dalam Kerajaan Majapahit disebut sebagai Tri Hita Karana yaitu pemegang harmonis antara manusia dan tuhan, antara manusia dan manusia serta antara manusia dan lingkungannya (Saifuddin Zuhri, 1979). Sistem pengetahuan terkait norma, moral dan etika yang dikonstruksi Kerajaan Majapahit tentunya menjadi pegangan bagi seluruh masyarakat yang berada dalam wilayah kekuasaannya, termasuk bagi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Masyarakat dalam wilayah Bojonegoro memiliki hubungan yang erat dengan Kerajaan Majapahit sebagai wilayah administrasi politik dan sirkulasi ekonomi yang memanfaatkan arus sungai Bengawan dan lingkungan agraris. Sejak zaman Majapahit Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah menjadi abdi raja yang menjalankan sistem pengetahuan; norma, moral dan etika yang diterapkan kerajaan.

Terlepas dari kejayaannya, pada abad ke-15 Majapahit menunjukkan indikasi keruntuhannya karena dilanda perang politik yang berkepanjangan antara keluarga kerajaan untuk merebutkan tahta yang dalam sejarah disebut sebagai Perang Paregreg (1401 – 1406) (Daliman, 2012). Melemahnya

Majapahit secara tidak langsung membuka jalan proses dakwah Islam hingga membentuk kekuasaan politik baru yaitu Kerajaan Demak Bintara. Masuk Islam lambat laun memudarkan normativitas Hindu di Majapahit, tidak hanya di kalangan masyarakatnya tetapi juga mendorong kalangan bangsawan Majapahit menerima ajaran Islam yang dibawa Sunan Ampel. Termasuk putra mahkota Raja Brawijaya V yaitu Raden Patah telah lebih dulu terakulturasi ajaran Islam karena menyukai ajaran Sufi dalam Islam (Sunyoto, 2017). Lebih jauhnya Raja Brawijaya sendiri memiliki hubungan dengan pemeluk Islam, salah satunya memiliki Istri dari Champa dan Cina yang beragama Islam, selain itu Raja Brawijaya juga kagum dengan ajaran Islam yang dibawa Sunan Ampel. Baginya Islam adalah agama budi pekerti yang dibutuhkan untuk menanggulangi kekacauan di Majapahit karena itu Sunan Ampel tidak dilarang melangsungkan dakwah di Majapahit (Arif, 2013).

Agen yang berperan dalam proses akulturasi Islam di Jawa adalah Sunan Ampel sebagai leader termasuk menjadi pengagas berdirinya Kerajaan Demak Bintara sebagai simbol kerajaan Islam pertama di Jawa. Konsensus yang dijalankan Sunan Ampel dalam proses Islamisasi dilakukan dengan cara mengakulturasikan norma Islam dalam sistem kerajaan Jawa dan sosiokultural masyarakatnya. Nilai Islam difungsikan sebagai acuan pembentukan norma sosial yang diterapkan dalam tatanan kehidupan sosial masyarakat. Penguatan konsensus agar nilai Islam tersebut dapat diterima sebagai tatanan sosiokultural masyarakat dilakukan dengan cara

mengsinkretiskan adat dan tradisi Jawa menjadi lebih bernafaskan Islam dalam berbagai sektor kehidupan masyarakat. Konsensus awal dilakukan dengan mengeluarkan kebijakan dari Kerajaan Demak terkait mengubah sistem pendidikan lama (dukuh) kedalam format Islam sebagai cikal bakal pendidikan berbasis pesantren (nyantri) dan pendidikan di langgar (perubahan sanggar) ke berbagai pelosok desa agraris maupun pesisir di wilayah Majapahit, tidak hanya terpusat di wilayah keraton. Konsep pengajaran Islam disesuaikan dengan kultur sistem pendidikan Hindu-Budha sehingga ajaran Islam dapat diterima dan berkembang dengan pesat di tengah kehidupan masyarakat.

Penguatan konsensus dalam penerimaan ajaran Islam juga tidak dapat dilepaskan dari proses sinkretisme bahasa dan kesenian. Ajaran Islam yang identik dengan Bahasa Arab sebagai bahasa Al-quran tidak diharuskan sebagai bahasa yang digunakan dalam interaksi spiritual ke-Islam di Jawa, istilah-istilah spiritual Jawa seperti Gusti (Tuhan), sembahyang (shalat), surga, batin dan jiwa tetap digunakan oleh masyarakatnya dalam interaksi spiritual keIslamannya (Ricklefs, 2013). Sedangkan kesenian yang dijadikan sebagai media penyebaran ajaran Islam adalah Wayang Kulit sebagai tontonan yang paling digemari. Transformasi yang dilakukan terhadap wayang kulit adalah mengubah unsur “dewanisasi” dari epos Ramayana dan Mahabarata menjadi “humanisasi” dalam rangka memberikan pengertian bahwa dewa-dewa yang dipertuhankan tidak lain hanyalah manusia yang

memiliki ilmu dan kebijakan. Transformasi tersebut dimaksudkan untuk menanamkan ajaran Tauhid yang mengacu pada keTuhanan yang maha esa (Roseta, 2020).

Lebih jauhnya penerimaan Islam juga didukung melalui peleburan struktur stratifikasi sosial masyarakat Jawa, ajaran Islam telah menaikkan derajat bagi kalangan bawah yang dulunya dikatakan dalam kelompok Waisya (Ricklefs, 2013). Peleburan stratifikasi sosial tersebut dikonsensuskan oleh para wali terhadap kelas bangsawan bahwa setiap manusia memiliki derajat yang sama di hadapan Tuhan, sehingga dapat sedikit meleburkan sistem kasta dan masyarakat yang dulunya berkasta Waisya mendapatkan posisi yang sama dalam interaksi sosial (Sunyoto, 2017). Transformasi religiusitas dan pengetahuan yang dibawa melalui Islamisasi tersebut berhasil menguatkan kedudukan Raden Patah mendirikan Kerajaan Demak sebagai kerajaan Islam menggantikan kedudukan Majapahit yang bercorak Hindu. Sejak Abad XVI masyarakat pendukung Sandur di wilayah Bojonegoro menjadi bagian dari kedaulatan Kerajaan Demak, dengan diangkatnya Pangeran Sekar Seda menjadi Adipati di Jipang yang berpusat di daerah Blora dan dibantu oleh Patih Matahun yang bertempat di Bojonegoro. Kedaulatan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas Kerajaan Demak dapat memastikan bahwa tatanan religiusitas dan pengetahuannya mengikuti ajaran Islam yang dikonsensuskan oleh para Wali sebagai kaki tangan atau penasihat dari kerajaan Demak.

Penguatan konsensus dalam penerimaan Islam yang menyebabkan terjadinya transformasi spiritual dan pengetahuan kemudian diteruskan oleh kerajaan Mataram, terutama di masa Sultan Agung. Kesultanan Mataram dibawah kekuasaan Sultan Agung ditandai sebagai puncak kejayaan kerajaan Islam di Jawa, eksistensi kekuasaan Sultan Agung telah berhasil sepenuhnya dalam mentransformasikan spiritual dan pengetahuan masyarakat Jawa yang sebelumnya menganut Animisme dan Hindu-Buddha. Keberlangsungan Kesultanan Mataram mampu menanamkan perubahan tatanan spiritual dan pengetahuan Islam bagi masyarakatnya, termasuk bagi masyarakat pendukung Sandur di Bojonegoro yang telah menjadi bagian dari kekuasaan Mataram sejak 1587 atas kekalahan kerajaan Pajang. Tatanan spiritualitas dan pengetahuan yang dikonstruksi dari ajaran Islam dijadikan sebagai tatanan Ideologi kerajaan Mataram; penyatuan antara sistem formal kerajaan (*caesarism*) dan spiritual (*papism*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapism*. Tatanan yang ditegakkan sebagai pengembangan pemahaman atas transformasi sosio-kultural; sebuah konsensus yang didasarkan pada perubahan peradaban Hindu-Budha (Zaman Kabudan) ke arah Islam (Zaman Kewalen).

Transformasi tersebut mencetuskan pemahaman atas konsep *God-King* yang mengacu pada sistem kekuasaan *Agung Binathara*; kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang

menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*), dalam konteks ajaran Islam Mataram seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia. Ajaran yang melahirkan pemahaman atas masyarakatnya bahwa Sultan atau Khalifah sebagai karakter religius yang memiliki daya, karomah, karismatik, berkat, pelindung dan keselamatan sehingga raja merupakan simbol absolut yang harus dihormati dan ditaati. Transformasi pengetahuan dalam tataran ideologis tersebut didukung melalui pengembangan pendidikan Islam yang terpusat pada kegiatan di langgar dan pondok pesantren, menempatkan para wali dan kyai sebagai guru. Era lahirnya tradisi santri sebagai kekuatan sosio-kultural, politik dan intelektual Kerajaan Mataram.

Perkembangan pendidikan berbasis langgar dan pondok pesantren semakin menguatkan konsensus terjadinya transformasi spiritual dan pengetahuan yang berasaskan Islam, tetapi sejauh ajaran Islam diajarkan nilai-nilai tradisi Jawa tidak ditinggalkan sehingga terjadi proses sinkretisme antara ajaran Islam dan tradisi Jawa. Sinkretisasi tersebut kemudian disebut sebagai Islam Jawa karena ajaran Islam yang berkembang di Jawa, khususnya di era Kesultanan Mataram berbeda dengan tradisi Islam di Arab. Sinkretisme Islam dan Jawa melahirkan berbagai normativitas spiritual yang berpegangan pada nilai-nilai Islam dan tradisi Jawa seperti perayaan Sekaten yang diselaraskan dengan peringatan kelahiran Nabi Muhammad (Maulid) dan perayaan Grebeg yang disesuaikan dengan hari raya Idul Fitri (Grebeg Poso),

Idul Adha (Grebeg Besar) dan Maulid Nabi (Grebeg Maulud). Sinkretisme Islam Jawa juga terjadi dalam sistem pengetahuan sehingga lahir kesusastraan seperti *Sastra Gending* yang memformulasikan hubungan antara manusia dan Tuhan, serta kekuasaan raja-raja yang digambarkan sebagai *Kuwang Dadi Wewayanganing Allah* (para keturunan raja yang telah diberkati untuk menjadi pemimpin), karena mereka mampu berbuat arif dan bijaksana laksana bayang-bayang Tuhan. Kekuasaan merupakan fitrah untuk mengatur keharmonisan alam yang dikonsepsikan sebagai *Mentawis Kang Wasis Waskitha, Putus ing Susastra, Terampil Ulah Kesuburan* (Keturunan Mataram yang bijaksana, berilmu, intelektual yang menguasai keindahan sastra dan senantiasa berpuasa).

Sistem pengetahuan hasil sinkretisme Islam dan Jawa juga digunakan untuk mengangkat harkat dan martabat keturunan raja-raja Mataram melalui penulisan sastra Babad Tanah Jawi berbentuk tembang. Tembang tersebut menceritakan garis keturunan raja-raja Mataram sebagai keturunan Nabi Adam, silsilah Dewa-dewa (dalam cerita wayang) hingga raja-raja terdahulu yang pernah berkuasa di Pulau Jawa. Lebih jauhnya dalam proses transformasi religiusitas dan pengetahuan Kesultanan Mataram membentuk tatanan penanggalan melalui *Anno Javanico* yang mengacu pada kalender Hijriah (penanggalan Islam). Terjadi perubahan nama bulan seperti Muharram menjadi Syuro, Ramadhan menjadi Pasa, Sapar, Rejeb dan seterusnya. Tahun Jawa perhitungannya dimulai dari tahun yang digunakan

dalam kalender saka yaitu 1555 saka, dengan demikian tahun Jawa dimulai dari tahun 1556, tidak juga dimulai dari tahun Hijriah Nabi Muhammad. Penggunaan penanggalan tersebut merupakan usaha sinkretisasi kultur Islam dan kultur Hindu yang menunjukkan bahwa Sultan Agung sebagai Raja Jawa Islam merupakan keturunan dari Kerajaan Islam Demak yang menggunakan kalender Tahun Hijriyah dan tidak lepas dari keturunan Raja Hindu Majapahit yang menggunakan Tahun Saka.

Transformasi dalam sistem religi dan pengetahuan yang dibawa Sultan Agung tersebut berlaku bagi seluruh masyarakat yang berada dalam lingkup wilayah kekuasaannya, tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Berbagai sistem religi dan pengetahuan hasil sinkretisme Islam dan tradisi Jawa yang diterapkan Kesultanan Mataram menjadi konsensus bagi masyarakatnya yang diwariskan secara turun-temurun. Bahkan pasca berakhirnya Kesultanan Mataram akibat ekspansi Kolonialisme Belanda (Kekuasaan Hindia Belanda) sistem religi dan pengetahuan tersebut tetap mengakar dan menjadi tradisi yang dijalankan sebagai tatanan normativitas kehidupannya. Kekuasaan Hindia Belanda hanya memusatkan transformasi pada sistem sosial, ekonomi dan politik; tidak banyak merubah tatanan spiritual dan pengetahuan karena pada dasarnya masyarakat Jawa Mataraman (bekas wilayah kekuasaan Mataram) walaupun berada dalam kekuasaan Hindia Belanda tetap menjalankan konsensus spiritual dan pengetahuan yang ditanamkan Kesultanan Mataram.

Kondisi tersebut menjelaskan bahwa hegemoni Kolonial Belanda tidak secara langsung dapat menguasai masyarakat Jawa Mataraman tetapi keberlangsungan hegemoni berdasarkan konsensus terhadap sisa-sisa Kesultanan Mataram (keluarga kerajaan), sehingga jika kerajaan menjalankan konsensus dengan Hindia Belanda maka masyarakat Jawa Mataraman hanya dapat mengikutinya, pun sebaliknya pemberontakan dapat terjadi jika salah satu dari keluarga kerajaan menolak konsensus pemerintahan Hindia Belanda. Berdasarkan pola hegemoni tersebut tatanan spiritual tidak mengalami perubahan yang signifikan; Islam Jawa tetap menjadi ajaran mayoritas walaupun tidak lepas dari kristenisasi. Masuknya Kristen dalam masyarakat Jawa Mataraman juga memiliki pola yang hampir mirip dengan masuknya Islam melalui jalan sinkretisme sehingga muncul jemaat Gereja Kristen Jawi Wetan (GKJW). Sementara transformasi dalam tataran pengetahuan juga tidak mengalami perubahan yang signifikan; transformasi hanya terjadi pada sistem pendidikan yang terpisah dalam kategori sekolah Belanda; diperuntukkan bagi masyarakat eropa, timur asing dan sebagian pribumi yang mapan. Masyarakat pribumi yang tidak memiliki kemampuan ekonomi maupun sosial tetap menempuh pendidikan Islam berbasis langgar dan pesantren yang masih berpegangan pada konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual warisan Kesultanan Mataram.

Perkembangan sistem pendidikan yang diterapkan dalam sekolah Belanda menganut Kurikulum Belanda, sejak tahun 1900 telah berdiri

sekolah yang hampir merata di seluruh wilayah Hindia Belanda, terutama di Jawa. Siswa dari kalangan Bumiputera dididik dengan menggunakan Bahasa Melayu dan menerapkan sistem sekolah “penghubung” disediakan bagi siswa Bumiputra yang berprestasi untuk dapat masuk di sekolah berbahasa Belanda. Sistem pendidikan yang diterapkan Hindia Belanda sebagai bagian dari kebijakan *Van Deventer*; politik balas budi untuk membangun kualitas hidup masyarakat Bumiputera tidak berjalan sebagaimana mestinya karena hanya menyasar pada kelas tertentu, terjadinya diskriminasi pada sistem pendidikan, dimana kelas unggulan hanya disediakan bagi Bumiputera kelas bangsawan dan kelas ekonomi mampu. Sedangkan bagi anak-anak Bumiputra diluar eksklusifitas tersebut berada pada kelas pendidikan umum atau secara mandiri mengenyam pendidikan agama di pesantren yang tidak terindikasi dalam sistem pendidikan Hindia Belanda.

Berakhirnya kolonialisme belanda dalam kekuasaan ekspansi Jepang, menjadi era transformasi intelektual Bumiputera sebagai agen konseptual menuju gerakan kemerdekaan Indonesia. Kekuasaan Jepang di Hindia Belanda tidak lepas dalam manuver politik; propaganda anti kolonialisme yang memunculkan gerakan antagonisme dari pihak masyarakat Bumiputera terhadap pemerintah Hindia Belanda. Propaganda anti Kolonialisme Belanda melahirkan *counter hegemony* dari kalangan intelektual Bumiputra yang sebelumnya hampir tidak ada pertentangan dan perlawanan sebagai masyarakat yang terjajah. Bangkitnya perlawanan masyarakat Bumiputera

terhadap kolonialisme Belanda pada akhirnya mampu membentuk afiliasi massa dalam gerakan nasionalisme Indonesia, salah satunya memberikan kesempatan bagi para pemimpin nasionalis seperti Soekarno untuk memimpin rakyatnya walaupun tidak lepas dari membantu Jepang untuk memobilisasi rakyat Indonesia. Kebangkitan kaum nasionalis Indonesia menjadi bekal bagi terbentuknya BPUPKI dan PPKI sebagai basis konseptual berdirinya suatu bangsa merdeka yang berlandaskan pada ide-ide Pancasila.

Kekalahan Jepang dalam Perang Dunia II (Asia-Pacific) pasca jatuhnya bom atom di Hiroshima dan Nagasaki menjadi awal dari lahirnya kemerdekaan Indonesia. Pasca kemerdekaan Indonesia masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami berbagai transformasi pengetahuan dalam tataran ideologi; menjadi bagian dari masyarakat demokrasi dalam sistem kenegaraan sekularisme-liberal. Sekularisme-liberal dimaksud sebagai pemisahan antara unsur keyakinan agama (spiritual) dengan sistem konstitusional, bahwa landasan hukum tata negara didasarkan pada kemajemukan rakyatnya yang terdiri dari berbagai suku dan agama. Prinsip dari kemajemukan tersebut diatur melalui Pancasila sebagai asas yang harus dilaksanakan secara konsisten dalam kehidupan bernegara. Konsep negara demokrasi memberikan kebebasan berpikir, berkumpul dan berorganisasi sehingga membentuk berbagai kelompok partai politik dengan tujuan yang berbeda sebagai awal perkembangan demokrasi di Indonesia. Perbedaan konsep ideologi dari setiap partai tidak lepas dari konflik politik

sehingga lahirlah konsep Nasakom oleh Presiden Soekarno untuk mengakomodir persekutuan antara ideologi nasionalisme, Agamis (Islam) dan Komunisme.

Pengetahuan dalam tataran ideologi yang berkembang dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur membentuk kelompok-kelompok masyarakat dalam afiliasi kepertaian antara Islamisme, Nasionalis dan Komunisme. Masyarakat dalam kalangan Santri dan Abangan diberikan peluang untuk berpartisipasi dalam sistem pemerintahan melalui partai-partai Islam ( kalangan santri), Nasionalis (kalangan santri dan abangan) maupun Komunis (kalangan abangan). Selain itu, masyarakat juga diberikan kebebasan untuk berserikat (perkumpulan) sehingga ormas seperti NU dan Muhammadiyah semakin berkembang; memiliki kekuatan membentuk afiliasi massa dalam kesatuan normativitas dan moralitas. Konsensus sistem pengetahuan yang diterima masyarakat pasca kemerdekaan salah satunya dilangsungkan melalui sistem pendidikan yang melanjutkan sistem pendidikan Hindia Belanda dalam dualitas ideologis, yaitu pendidikan berbasis sekularisme pada sekolah umum (naungan pemerintah) dan sistem pendidikan berbasis Islam; pesantren atau pendidikan islam modern yang dikelola organisasi Islam seperti NU dan Muhammadiyah.

Sistem pendidikan mulai berkembang sejak pemerintahan Orde Baru, dimana pendidikan umum (sekuler) dinaungi oleh kementrian pendidikan dan kebudayaan, sementara pendidikan berbasis Islam (Madrasah) mulai dikelola

langsung oleh Kementrian Agama dan diakui secara resmi sejak 1950 dan disejajarkan dengan pendidikan umum (sekuler). Sistem pendidikan Islam (madrasah) secara resmi diakui dan disejajarkan dengan pendidikan nasional (umum) melalui Undang-Undang No. 4 Tahun 1950 bahwa Belajar di sekolah agama yang telah mendapat pengakuan Departemen/ Kementerian Agama, sudah dianggap memenuhi kewajiban belajar. Pendidikan dalam tingkatan madrasah tersebut diatur melalui kurikulum yang berlaku pada sekolah-sekolah umum, sehingga Ijazah Madrasah dapat mempunyai nilai yang sama dengan nilai ijazah sekolah umum yang setingkat. Pengetahuan yang dibangun dalam sistem pendidikan tersebut mengacu pada multikultural dalam membentuk manusia Pancasila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan, permusyawaratan dan keadilan sosial. Tidak terkecuali sekolah madrasah yang berbasis Islam dapat disejajarkan dengan sekolah umum karena kurikulum pembelajaran tidak lepas dari pengetahuan umum (selain pelajaran agama).

Sistem pendidikan yang dijalankan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca kemerdekaan tentunya tidak lepas dari klasifikasi sekolah umum dan madrasah yang didasari pada pengetahuan multikultural berdasarkan nilai-nilai Pancasila. Sistem pendidikan di Indonesia pasca kemerdekaan mengalami berbagai perubahan kurikulum akan tetapi sejauh perubahan yang terjadi konsep multikultural berdasarkan nilai-nilai Pancasila tetap menjadi dasar konsep pengetahuan yang dianut masyarakatnya,

termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Transformasi sistem spiritual dan pengetahuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca kemerdekaan terutama pasca reformasi 1998 tidak lepas dari kemajuan-kemajuan dibidang teknologi komunikasi. Timbulnya era informasi secara global tidak dapat ditolak dan substitusi menjadi proses penyesuaian masyarakat yang menghendaki kemajuan dari segala segi kehidupan termasuk spiritual dan pengetahuan. Substitusi tersebut terjadi secara nyata dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mencoba bertahan dan menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern.

### **6.1.2 Transformasi Sosio-Politik dan Ekonomi**

Sosio-politik mendiskusikan perihal sebab-akibat terbentuknya kekuasaan, otoritas dan komando dalam kehidupan suatu kolektif masyarakat antara yang memerintah (*governments*) dan yang diperintah (*gouvernes*) (Duverger, 2005). Politik bersinggungan langsung dengan sistem dan mekanisme pemerintahan sedangkan jika dikaitkan pada sosiologi maka menitikberatkan pembacaan terkait gejala politik dan sosial; hubungan antara politik, struktur sosial, ideologi dan budaya (Marshall, 1998). Adapun sosio-ekonomi mendiskusikan persoalan faktor-faktor ekonomi suatu kolektif masyarakat yang mempengaruhi kehidupan sosialnya. Faktor ekonomi tersebut terdiri dari mata pencaharian, ketersediaan lahan ekonomi dan

pemanfaatan sumber daya, serta perkembangan pengetahuan dan teknologi (Abdulsyani, 1994). Perubahan sosial dalam kaitannya dengan politik dan ekonomi dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari jalinan konsensus hegemoni sistem kekuasaan yang menguasai ruang hidupnya (*lebensraum*) dari masa ke-masa; sejak era imperialisme kerajaan-kerajaan di Jawa, kolonialisme Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan.

Transformasi sosio-politik dan ekonomi dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mula-mula dapat dibaca melalui otoritas kekuasaan Kerajaan Majapahit. Sistem pemerintahan Kerajaan Majapahit dapat disebut sebagai model birokrasi patrimonial yang memakai kekuatan adat, kultural dan spiritual dalam mengatur normativitas kehidupan masyarakatnya (Adrian, 1992). Birokrasi patrimonial mengkonsepsikan kedudukan dan tatalaku seluruh jenjang birokrasi berdasarkan hubungan yang bersifat personal dan kekeluargaan (Castles, 1983). Struktur pemerintahan Majapahit mencerminkan birokrasi yang bersifat teritorial dan desentralisasi dengan dukungan kepercayaan yang bersifat kosmologi. Konsep kosmologi menempatkan kepercayaan bahwa Majapahit merupakan replika dari jagat raya dan raja Majapahit merupakan dewa yang bertahta. Wilayah kerajaan Majapahit meliputi negara-negara daerah yang dianggap sebagai tempat kekuasaan dea Lokapala yang terletak di keempat penjuru mata angin.

Sistem pemerintahan Majapahit dalam konsep kosmologi Hindu digambarkan melalui Prasasti Tuhuanaru tahun 1254 Saka bahwa Kerajaan Majapahit dilambangkan sebagai *Prasada* dengan raja Jayanegara sebagai *Wisnu Awatara* dan maha patih sebagai *Pranala*, sedangkan seluruh mandala Jawa dianggap sebagai punpun nya, sementara Madura dan Tanjungpura dianggap sebagai angsanya (Wisnuwardana, 2017). Sejalan dengan prasasti Jayapatra yang melambangkan bahwa raja Hayam Wuruk sebagai patung Siwa dan patih Gajah Mada dilambangkan sebagai pranala (Nugroho, 1993). Raja yang dianggap sebagai dewa di dunia memegang otoritas politik tertinggi dan menduduki puncak hirarki kerajaan yang dibantu oleh sejumlah pejabat lainnya yang diisi oleh keluarga, kerabanya dan orang kepercayaan sebagai pranala. Secara keseluruhan sistem pemerintahan Majapahit mengacu pada pengembangan rumah tangga raja untuk menyatukan daerah berdasarkan ikatan kekeluargaan, religiusitas dan magis, sistem upeti/ pajak dan kekuatan militer sebagai stabilitas keamanan (Suwarno, 1990).

Tatanan sistem pemerintahan Majapahit tersebut tentunya menjadi konsensus yang dijalankan oleh masyarakatnya, tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (era Majapahit) berkonsensus atas kedaulatan Raja tersebut, yang diyakini mampu memberi keselamatan, perlindungan dan kesejahteraan. Jalanian konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas sistem pemerintahan Majapahit juga mempengaruhi regulasi

sistem perekonomian yang bangun oleh kerajaan. Sebagai kerajaan Maritim regulasi ekonominya bermanuver pada bidang pelayaran dan perniagaan antar pulau. Perdagangan menjadi salah satu faktor penggerak perekonomian dan berlangsung dalam skala yang massif, sementara dalam konteks perniagaan internasional, kerajaan Majapahit berperan penting dalam pengelolaan perdagangan. Kekuatan ekonomi kerajaan Majapahit yang ditopang melalui perniagaan mampu menciptakan jalur perdagangan (jalur rempah) yang terpusat di Tuban sebagai pelabuhan terbesar dan muncul kota-kota pesisir di Jawa sebagai basis kekuatan ekonomi maritim seperti Demak, Jepara, Tuban, Gresik dan Surabaya (Reid, 2011).

Kekuatan ekonomi maritim Majapahit juga ditopang melalui kekuatan ekonomi agraris dalam sektor pertanian sebagai penghasil beras. Komoditi beras menjadikan sebagian besar penduduknya bermata pencaharian sebagai petani, khususnya bagi masyarakat non pesisir; wilayah perairan Bengawan dan Brantas serta lereng pegunungan. Tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur di wilayah Bojonegoro yang secara geografis terletak di perairan Sungai Bengawan Solo menjadi pusat komoditas pertanian dan perdagangan, sehingga mayoritas mata pencahariannya terpusat pada sektor pertanian dan perdagangan hasil tani, terutama padi atau beras. Kondisi tanah yang subur serta pengaturan irigasi yang baik memungkinkan masyarakat Majapahit dapat memanen padi setahun dua kali. Surplus hasil pertanian yang tinggi memungkinkan terjadinya pertukaran komoditas; beras ditukar

rempah-rempah di Maluku dan rempah-rempah ditukar dengan barang yang dibawa pedagang Cina dan India. Keuntungan yang diperoleh dari penguasaan atas perdagangan beras telah mendorong para pejabat kerajaan memacu peningkatan hasil beras yang ditanam oleh petani di Jawa (Tanudirjo, 1993).

Pasca berakhirnya Kerajaan Majapahit, otoritas penguasaan atas wilayah masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami perubahan, mulai dari kekuasaan kerajaan Demak, Pajang hingga Mataram Islam. Periodisasi era kekuasaan kerajaan-kerajaan Islam tersebut tidak berdampak pada perubahan sistem ekonomi masyarakat, mata pencaharian masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tetap mayoritas sebagai petani dan pedagang hasil tani. Pembangunan ekonomi dalam sektor pertanian sejak era Kerajaan Majapahit tetap dilanjutkan oleh kerajaan-kerajaan setelahnya, termasuk diteruskan oleh Kesultanan Mataram pada era Sultan Agung. Sumber daya pertanian menjadi sumber utama pendapatan Kesultanan Mataram, termasuk penguatan ekspansi yang dilakukan Sultan Agung merupakan bagian dari usaha memperluas kekuasaan agraria, terutama tanah persawahan tempat produksi padi, sebagaimana identitas agraria pulau Jawa yang dikenal penghasil padi (Daliman 2012). Penguasaan atas sumber daya agraria terintegrasi dengan penguasaan sumberdaya masyarakat tani, karena produksi dan distribusi padi di seluruh wilayah Mataram membutuhkan banyak tenaga

kerja, pencapaian ekonomi agraris telah menentukan kekayaan raja-raja (Graaf, 1986).

Penguasaan Kesultanan Mataram atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan sebagai penguasaan yang strategis berdasarkan kondisi geografis karena daerah Bojonegoro yang dialiri Sungai Bengawan Solo. Sungai Bengawan Solo sejak era Kerajaan Majapahit telah menjadi wilayah strategis bagi pusat produksi dan distribusi hasil pertanian yang dapat diangkut melalui sungai menuju pusat perdagangan di berbagai wilayah. Penguasaan Mataram atas daerah-daerah di sepanjang Sungai Bengawan Solo secara geopolitik telah menjadikannya sebagai kerajaan agraris dan maritim yang ideal (Daldjoeni, 1984). Kondisi sosial-ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro era Mataram Islam masih bertahan sebagai masyarakat agraris. Perubahannya hanya terjadi pada pengembangan sistem pertanian dan kebijakan ekonomi yang diterapkan terkait dengan penetapan pajak atas tanah didasarkan hasil panen dan sistem upeti (Subroto, 1993: 156).

Era kekuasaan Mataram Islam dalam jalinan konsensus hanya merubah tatanan sosio-politik yang dianut dan ditaati oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Perubahan sosio-politik disebabkan terjadinya pergeseran normativitas yang sebelumnya berakar pada tradisi Animisme dan Hindu-Buddha berubah pada nilai-nilai ajaran Islam. Sistem birokrasi yang diterapkan Mataram Islam Pertama (era Senopati) pada

dasarnya masih mengacu pada birokrasi tradisional yaitu mengabdikan kepada seorang raja (kedaulatan raja) yang tidak lagi ditempatkan sebagai perwujudan dewa melainkan sebagai wakil Allah di dunia. Raja sebagai wakil Allah di dunia (*Khalifatullah*) menjadi konsensus norma dan moral bagi seluruh *kawula* (masyarakat yang dikuasai). Sebagaimana kemutlakan gelar yang disandang Raja Mataram Islam pertama “*Senopati Ing Alaga Sayidin Panatagama*” yang berarti raja berkuasa atas pemerintahan negara dan agama. Birokrasi Mataram Islam kemudian berubah menjadi kesultanan yang diwariskan pada Raden Mas Rangsang pada 1613 dengan gelar *Susuhunan Anyakrakusuma*, kemudian pada tahun 1641 menjadi *Sultan Agung Adi Prabu Anyakrakusuma* atau Sultan Agung.

Perubahan kerajaan menjadi kesultanan menerapkan konsep ketatanegaraan dan sistem politik yang mensekresikan sistem formal (*caesarism*) dan spiritual (*pappis*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapisme*. Konsep ketatanegaraan tersebut menempatkan sultan sebagai *God-King* yang mengacu pada sistem kekuasaan *Agung Binathara*; kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*). Kekuasaan sultan dianggap sebagai kesaktian (kesaktian); karakter religius yang memiliki daya, karomah, karismatik, berkat, pelindung dan keselamatan. Sebutan kesaktian raja Agung Binantara dipenuhi oleh

Sultan Agung dengan penaklukan wilayah strategis mulai dari negari agung, manca negara dan negeri sabrang yang dipersatukan oleh integrasi budaya, kesusastraan, kesenian, politik dan konsekuen kenegaraan.

Kesultanan Mataram menerapkan keyakinan bahwa raja merupakan simbol absolut yang harus dihormati dan ditaati, melahirkan konsensus *ancestor worship* (pemujaan terhadap leluhur) bagi pendukung kerajaan sehingga kekuatan dan penaklukan menjadi suatu manifestasi kebesaran dan kehebatan seorang sultan. Kekuatan sosial-politik Kesultanan Mataram diatur melalui lembaga kepenghuluan dan kitab undang-undang *Surya Alam* yang dijadikan acuan tata hukum kesultanan yang dipengaruhi oleh hukum Islam untuk mempertahankan keseimbangan, ketentraman dan ketertiban kerajaan. Kitab perundang-undangan *Surya Alam* menjadi aturan hukum Islam dan adat Jawa yang harus ditaati setiap masyarakat Mataram, seperti aturan waris dan pernikahan. Kekuasaan Kesultanan Mataram disimbolkan melalui pembangunan keraton di Karta dengan tembok, alun-alun dan sitinggil yang menjadi simbol kebesaran dan kekuatan Sultan Agung sebagai penguasa Tanah Jawa dan pemimpin agama Islam. Selain itu Sultan Agung juga membangun makam imogiri sebagai pemulihan kewibawaan keturunan keluarga Kesultanan Mataram.

Sistem sosio-politik yang diterapkan Sultan Agung kemudian diteruskan oleh Sultan Amangkurat I hingga seterusnya, walaupun lambat laun konsensus sosio-politik yang berjalan tersebut mengalami kemunduran

disebabkan adanya intervensi VOC. Intervensi yang dilakukan VOC memunculkan disintegrasi yang memicu konflik tersembunyi dan meluas ke permukaan, ditandai oleh pertentangan keluarga kerajaan dan kelas bangsawan yang tidak lagi selaras dengan normativitas dan moralitas kerajaan. Disintegrasi yang dibawa oleh penentang kekuasaan raja tersebut pada akhirnya membentuk konsensus massa yang berafiliasi untuk melawan kerajaan. Lemahnya konsensus juga terjadi pada masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro yang mengikuti jalan Ki Andong Sari sebagai bangsawan yang menentang kebijakan Amangkurat IV. Ki Andong Sari sebagai aktor intelektual mampu membentuk konsensus massa (*civil society*) dalam membangun antagonisme (*counter hegemony*) melalui penyamarannya sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam dan perlahan-lahan menggalakkan gerakan perlawanan terhadap Kesultanan Mataram dan Belanda.

Intervensi VOC pada akhirnya berhasil membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (*counter hegemony*) bagi kesultanan Mataram dan menjadi *new political society*, terciptanya hegemoni baru bagi *civil society* di wilayah Kesultanan Mataram. Puncak keberhasilan dari strategi tersebut adalah lahirnya perjanjian Giyanti yang menyebabkan pecahnya Kesultanan Mataram, sehingga Pulau Jawa bagian tengah dan timur terbagi dalam Lima wilayah kekuasaan, yaitu Negara Agung (wilayah keraton Surakarta dan Yogyakarta), wilayah kekuasaan Susuhunan Surakarta di luar

negara agung, wilayah kekuasaan Kesultanan Yogyakarta di luar negara agung, wilayah kekuasaan Mangkunegaran dan wilayah kekuasaan VOC. Terpecahnya Kesultanan Mataram memposisikan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menjadi bagian dari pemerintahan Kesultanan Yogyakarta. Kekuatan VOC di Jawa berhasil menguasai wilayah pulau Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa mendapat keuntungan menguatnya monopoli perdagangan dan wilayah administrasi birokrasi kolonial yang strategis.

Wilayah kekuasaan VOC yang strategis di Pulau Jawa memudahkan pemerintah Belanda membentuk negara jajahan Hindia Belanda (masuknya administrasi birokrasi kolonial). Terbentuknya negara jajahan Hindia Belanda sebagai bagian dari Kolonialisme Eropa di bawah kekuasaan imperium Belanda menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam wilayah kekuasaan pemerintah Belanda. Sistem sosio-politik yang diterapkan Hindia Belanda dari masa kemasa mengalami perubahan, karena tidak lepas dari dinamika geopolitik kolonialisme negara-negara Eropa yang saling berebut kekuasaan atas Hindia Belanda. Negara-negara koloni yang pernah berkuasa di Hindia Belanda diantaranya adalah pemerintah Belanda, Perancis dan Inggris. Kekuatan negara-negara eropa tersebut menandakan pergantian kekuasaan Hindia Belanda di tangan kekuasaan Prancis (Belanda menjadi bagian dari koloni Perancis) pada tahun 1807 yang kemudian direbut oleh Inggris pada 1811 dan dikembalikan pada

pihak Belanda pada 1815. Perubahan kekuasaan tersebut yang pada akhirnya menyebabkan terjadinya perubahan tatanan sosio-politik yang dianut dan dijalankan oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam cengkraman kolonialisme.

Hindia Belanda pada masa kekuasaan Belanda yang menjadi bagian dari koloni Perancis menerapkan sistem pemerintahan modern dengan penerapan sentralisasi dan reorganisasi daerah berdasarkan prefektur daerah. Wilayah Hindia Belanda dibagi dalam Sembilan prefektur. Setiap prefektur dipimpin oleh petinggi militer Belanda dan masing-masing prefektur dibagi dalam beberapa distrik (kabupaten) yang dipimpin oleh golongan bangsawan/priyayi dari kelas pribumi. Prefektur tersebut diantaranya adalah Semarang, Tegal, Pekalongan, Rembang, Jepara, Surabaya, Gresik, Sumenep dan Pasuruan. Masyarakat pendukung Sandur masuk dalam Prefektur wilayah Rembang, yang artinya segala bentuk kegiatan sosio-politik mengikuti kebijakan yang diterapkan prefektur daerah yang dipertimbangkan oleh pemerintahan pusat. Sejauh penerapan sistem pemerintahan modern oleh pemerintahan Daendels penerapan hukum yang dilakukan tidak lepas dari feodalisme; pembagian kelas sosial, dimana terdapat tatanan hukum yang berbeda antara warga negara Eropa dan pribumi kecuali kaum bangsawan.

Sistem tata-negara tersebut hanya bertahan selama tiga tahun sejak 1808 hingga 1811 sebelum akhirnya Daendels ditarik ke Eropa pada 1811, Inggris kembali menyerbu Jawa dan berhasil menduduki Batavia, sehingga

kekuasaan Hindia Belanda jatuh ke tangan Inggris melalui perjanjian Tuntang di Salatiga. Inggris kemudian mengangkat Thomas Stamford Raffles menjadi Gubernur Jendral di Jawa, melalui Raffles terjadi berbagai reformasi sistem pemerintahan. Raffles menerapkan sistem pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan. Pembagian wilayah yang sebelumnya diatur melalui prefektur kemudian diubah menjadi sistem kontrol birokrasi karesidenan, termasuk pembentukan Karesidenan Bojonegoro, terdiri dari *Regentschap* Bojonegoro, Tuban dan Lamongan dalam sistem kontrol *Provincie Oost Java* (Soerabaja). Sistem birokrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer. Melalui sistem Karesidenan tersebut warga pribumi yang memiliki basis konseptual baik dalam segi ekonomi maupun pendidikan memiliki kesempatan untuk menjadi bagian dari pemerintahan daerah (*politic society*).

Masa pemerintahan Raffles hanya bertahan sampai tahun 1815 setelah Jawa dikembalikan ke pihak pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang Napoleon. Kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap melanjutkan berbagai kebijakan yang dibangun Raffles dan berbagai kebijakan lainnya mulai berkembang salah

satunya adalah politik etis. Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina terangkum dalam dokumen *Trias Van Deventer*, menyatakan bahwa pemerintah Kolonial Belanda memiliki tugas untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera. Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina tersebut didukung sepenuhnya oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang saat itu berada pada pengawasan administrasi karesidenan Bojonegoro. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kaitanya dengan politik etis justru mendapatkan perhatian lebih dari pemerintah Hindia Belanda, lantaran Bojonegoro termasuk sebagai daerah terbelakang dan terpuruk dengan tingkat kemiskinan dan kelaparan yang tinggi.

Jalinian konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas sistem pemerintahan Hindia Belanda dari masa kemasa tentunya juga berdampak pada perubahan ekonomi. Pada masa Daendels mulai lahir sistem buruh besar-besaran untuk membangun fasilitas negara, seperti pembangunan jalan Anyer-Panarukan yang tidak menguntungkan bagi pekerja pribumi (simpang siur terjadinya sistem kerja paksa). Selain itu dalam ekonomi pertanian diterapkan kebijakan bahwa hasil bumi sebagai pajak (*Contingenten*) dan aturan penjualan paksa hasil bumi terhadap pemerintah

Belanda dengan harga yang telah ditetapkan (*Verplichte Leverantie*). Lebih jauhnya kebijakan ekonomi terjadi pada sistem penjualan tanah kepada partikelir, sehingga lahir tanah-tanah milik swasta, penerapan ekonomi kapital dimana pihak pemodal mampu membeli tanah yang berdampak pada menyempitnya kekuatan ekonomi pribumi. Praktik demikian berlandaskan pada kelas sosial, keistimewaan bagi prajurit, pegawai pemerintah, manajer, guru dan para pelopor (warga eropa) yang hidup berdampingan dengan rakyat pribumi tetapi memainkan sistem kasta sosial yang kaku.

Kebijakan-kebijakan ekonomi tersebut kemudian diubah di masa Raffles dengan menghapus sistem kerja paksa, dimana buruh digaji secara layak. Selanjutnya dalam sistem ekonomi pertanian diterapkan sistem pajak yang diatur melalui dekrit bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilik tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah. Masyarakat diposisikan sebagai penggarap dan bebas menentukan produksi tanam yang sesuai dengan nilai keuntungannya, serta bebas menentukan distribusi penjualan hasil pertanian. Sistem sewa tanah dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah, tanah kelas I dikenakan pajak  $\frac{1}{2}$  dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak  $\frac{2}{5}$ , dan kelas III dikenakan pajak  $\frac{1}{3}$  dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya. Berbagai kebijakan yang diterapkan Raffles mulai dari sistem administrasi birokrasi, perpajakan dan sosial-ekonomi pada

dasarnya menuju pembaharuan Hindia Belanda yang lebih baik dari sebelumnya.

Kebijakan ekonomi yang diterapkan Raffles tidak lepas dari sistem ekonomi kapital, dimana yang memiliki modal besar mampu mendapatkan keuntungan yang lebih banyak, dalam sistem ekonomi tersebut masyarakat pribumi, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro hanya sebagai buruh tani, sedangkan masyarakat etnis eropa maupun keluarga kerajaan (bangsawan) memiliki modal besar mampu menyewa lahan pertanian dan memonopoli perdagangan, sehingga menjadi majikan dari kelas pekerja pribumi. Melalui kebebasan ekonomi kapital tersebut tercipta kelas sosial baru, dimana kelas pemodal menguasai kelas buruh/ pekerja. Pasca berakhirnya Raffles (pemerintahan Inggris), Hindia Belanda kembali dalam sistem pemerintahan belanda. Berbagai kebijakan politik etis dalam sosio-ekonomi yang diterapkan terkendalam dalam berbagai permasalahan, yaitu kekurangan anggaran dana, ketegangan finansial dari Depresi Hebat mengakhiri kebijakan secara definitive.

Pasca runtuhnya Kolonial Belanda dalam kekuasaan Dai Nippon wilayah Hindia Belanda berada dalam kekuasaan pemerintah Jepang. Masa pendudukan Jepang kembali menekan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kebijakan sosio-ekonomi, dimana mulai terjadi sistem kebijakan kerja paksa yang disebut Romusha. Romusha diberlakukan untuk membangun prasarana perang, menempatkan masyarakat pribumi awalnya

sebagai buruh kasar, akan tetapi Jepang sebagai salah satu aktor utama perang Asia Pasifik menyebabkan kebutuhan senjata dan logistik perang semakin meningkat sehingga pengerahan buruh tenaga kasar berubah menjadi tenaga paksa. Lebih jauhnya perang Jepang melawan Belanda dalam kondisi yang semakin mendesak Belanda muncul kebijakan aksi bumi hangus. Terjadi penghancuran objek-objek vital oleh Belanda seperti jembatan, waduk dan lain sebagainya, di Bojonegoro jembatan besar yang menghubungkan antara Padangan dan Cepu sebagai arus utama lalu lintas dan unit tambang minyak di Cepu ikut dibumi hanguskan. Akibat dari aksi bumi hangus menyebabkan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro lumpuh sehingga pemerintah Jepang menerapkan sistem ekonomi darurat perang.

Ketidakstabilan kondisi ekonomi akibat perang pada masa pendudukan Jepang memaksa masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menjadi bagian dari Randjen; masyarakat yang menyerahkan paksa hasil bumi dan ternak. Berlakunya kebijakan sosio-ekonomi tersebut sejalan dengan berlakunya propaganda politik Jepang dengan menerapkan Nippon A 3; pemimpin, pelindung dan cahaya Asia. Jepang juga mulai memanfaatkan tokoh-tokoh intelektual dari kalangan Nasionalis Bumi Putra sehingga muncul gerakan Putera (pusat tenaga rakyat) yang ditangani oleh Soekarno, Hatta, Ki Hajar dewantoro dan Mansoer. Gerakan Putera yang awalnya dibentuk Jepang tersebut lambat semakin menguatkan pengaruhnya di berbagai wilayah, ditandai sebagai awal terbentuknya gerakan besar

nasionalis dan justru membuat Jepang gentar hingga pada 1944 dibubarkan oleh Jepang. Setelah pembubaran Putera, Jepang mendirikan organisasi sosio-politik untuk menertibkan dan mencegah pemberontakan sehingga lahir gerakan Jawa Hokokai sebagai gerakan kebangkitan Rakyat Jawa yang membawa semangat anti kolonialisme.

Sistem ketatanegaraan pendudukan Jepang di wilayah Hindia Belanda secara keseluruhan menganut sistem pemerintahan militer, Staf pemerintahan militer pusat dinamakan *Gunseikanbu*, yang terdiri dan 4 macam yaitu; *Sōmubu* (Departemen Urusan Umum), *Zaimubu* (Departemen Keuangan), *Sangyobu* (Departemen Perusahaan, Industri dan Kerajinan Tangan) dan *Kotsubu* (Departemen Lalu Lintas), yang kemudian ditambah dengan bu yang kelima, yaitu *Shihōbu* (Departemen Kehakiman). Sistem pemerintahan pusat tersebut langsung mengatur pemerintahan daerah di seluruh Jawa dan Madura kecuali Yogyakarta dan Surakarta. Peraturan ini membagi pemerintahan daerah dalam *Syu* (karesidenan), *Syi* (kotapraja), *Ken* (kabupaten), *Gun* (kawedanan), *Son* (kecamatan), dan *Kun* (desa) (Poesponegoro & Notosusanto 2008). Berlakunya sistem tata negara militer tersebut telah menghapus status provinsi atas Jawa Barat, Jawa Tengah dan Jawa Timur yang dibentuk Belanda sebelumnya (Bizawie 2014). Kebijakan sistem pemerintahan militer tersebut menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam administrasi pemerintah *Ken* (Kabupaten) dan turun pada administrasi *Gun* (kawedanan), *Son* (kecamatan), dan *Kun*

(desa). Sistem tata negara yang diterapkan Jepang pada dasarnya merupakan bagian dari strategi kekuatan dan kemenangan Jepang dalam perang Asia-Pasifik dengan misinya untuk menghapus pengaruh barat dan memobilisasi rakyat untuk kemajuan perang (Yasmis, 2007).

Pasca kekalahan Jepang dalam Perang Dunia II, deklarasi kemerdekaan Indonesia mulai digaungkan menjadi babak baru bagi kehidupan sosio-politik dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Perubahan sosio-politik dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro cukup kompleks yang ditandai melalui beberapa era kekuasaan, yaitu Orde Baru, Orde Lama dan Pasca Reformasi. Pada masa Orde Baru terjadi beberapa perubahan dalam sistem ketatanegaraan yang diterima masyarakat pendukung Sandur sebagai konsensus. Salah satunya adalah penerimaan asas Pancasila sebagai dasar negara (NKRI) yang harus dilaksanakan secara konsisten dalam kehidupan bernegara. Orde Lama menerapkan sistem sistem demokrasi liberal melalui konstitusi Undang-Undang Sementara 1950, di mana kepala pemerintahan dikendalikan oleh perdana menteri, dan Presiden hanya sebatas kepala negara serta memberikan kekuasaan kepada Presiden untuk menunjuk formatur kabinet. Penerapan demokrasi liberal melahirkan berbagai kebijakan terkait dengan kebebasan individu, kekuasaan pemerintah terbatas, partisipasi politik oleh rakyat, dan pelaksanaan pemilu. Keterlibatan rakyat sebagai bagian dari masyarakat

demokrasi dibangun melalui afiliasi partai politik yang memainkan peranan sentral dalam sistem kabinet dan parlemen.

Praktik demokrasi liberal atau parlementer dinilai gagal disebabkan oleh berbagai konflik yang terjadi, salah satunya aspek keamanan nasional; munculnya berbagai gerakan separatis yang menyebabkan ketidakstabilan negara. Praktik demokrasi liberal dinilai gagal sehingga Presiden Soekarno mencetuskan sistem demokrasi terpimpin yang berlangsung sejak 1959 hingga 1965 yang menandai era baru sistem tata negara Indonesia yang seluruh keputusan dan pemerintahan diatur langsung oleh Presiden Soekarno (Bachtiar, 2018: 32). Periode demokrasi terpimpin ditandai sebagai era terjadinya berbagai konflik besar di Indonesia, karena keterlibatannya dalam dinamika geopolitik Blok Barat dan Timur. Orde Lama pada masa demokrasi terpimpin dianggap sebagai negara *machstaat* (negara kekuasaan) bukan lagi negara *rechtsstaat* (negara hukum) seperti yang diamanatkan UUD 1945 (Maarif, 1988:35). Akibatnya kekuatan PKI semakin meluas dan keterlibatan Amerika mampu menguatkan militer sebagai sayap kanan politik Nasionalis, sehingga pada puncaknya terjadi tragedi G30S/PKI yang berakhir dengan penumpasan PKI dan jatuhnya Presiden Soekarno.

Meluasnya konflik penumpasan PKI juga terjadi dikalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, dimana sebelumnya PKI masuk di Bojonegoro melalui BTI (Barisan Tani Indonesia) dan lembaga kesenian rakyat (Lekra) yang menunggangi berbagai sanggar kesenian. Masyarakat

Abangan dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terpecah menjadi dua bagian antara pihak Nasionalis dan Komunis, sementara masyarakat santri tergabung dalam organisasi keagamaan (Ansor-NU). Pihak Nasionalis bersama barisan Ansor-Nu membentuk kekuatan dalam gerakan penumpasan PKI, termasuk pelarangan penyelenggaraan kegiatan seni tradisi, seperti Sandur, Tayub dan Wayang karena diduga memiliki integrasi dengan gerakan Komunisme yang dikendalikan oleh Lekra. Pasca berakhirnya Orde Lama masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam kekuasaan Presiden Soeharto yang kemudian dikenal sebagai Orde Baru. Sistem pemerintahan yang diterapkan Orde Baru mengacu pada demokrasi Pancasila sebagai sistem tata negara dan penerimaan UUD 1945 sebagai dasar konstitusi negara. Melalui sistem demokrasi Pancasila dibentuk kabinet kementerian dengan melaksanakan program yang disebut sebagai program Repelita (rencana pembangunan lima tahun) yang dimulai sejak 1 April 1969.

Keberlangsungan Orde Lama pada awalnya memberikan dampak besar bagi kehidupan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dengan adanya kebijakan pembangunan sektor pertanian sebagai syarat utama dari kestabilan ekonomi dan politik nasional. Sektor pertanian mulai bertumbuh pesat sejak dilakukan pembangunan prasarana pertanian, seperti sistem irigasi dan perhubungan, teknologi pertanian hingga penyuluhan distribusi serta memberikan jaminan pemasaran hasil panen melalui lembaga Bulog. Program Repelita yang dimulai sejak tahun 1968 hingga 1992

menghasilkan peningkatan dalam produksi panen, sehingga rakyat Indonesia yang mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya yang kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun.

Terlepas dari kesejahteraan pembangunan ekonomi khususnya dibidang pertanian, masa Orde Baru dianggap sebagai masa kelam sistem kekuasaan pemerintahan Indonesia karena melahirkan dwi fungsi ABRI yang menguasai pemerintahan eksekutif; menguatnya otoritarian dan oligarki pemerintahan Orde Baru. Selain itu sirkulasi demokrasi macet, tidak adanya rotasi kekuasaan eksekutif dan pelaksanaan pemerintahan yang tertutup. Ditambah maraknya praktik KKN, sistem kekuasaan yang represif; otoriter dan anti kritik dan terjadi berbagai pelanggaran HAM dan munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1997, membuat ekonomi Indonesia kembali terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam. Akibatnya sejak pertengahan 1997 hingga pertengahan 1998 ketidakpercayaan terhadap pemerintahan Orde Baru semakin meluas, sehingga gerakan reformasi mulai muncul membentuk massa demonstrasi besar-besaran di berbagai wilayah Indonesia, termasuk di kalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa NU ikut terombang

aming dalam konflik reformasi untuk ikut serta dalam menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya.

Berakhirnya Orde Baru masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro memasuki era reformasi yang menjadi momentum bagi seluruh rakyat untuk berpartisipasi menyempurnakan kembali konsensus demokrasi dengan mengembalikan negara pada sistem kedaulatan rakyat yang berlandaskan pada Pancasila dan konstitusi UUD 1945. Konsensus yang dibangun era reformasi menghasilkan desain baru sistem tata negara demokrasi, diantaranya adalah; (1) presiden dan wakil presiden dipilih melalui pemilihan langsung oleh rakyat sebagai pemegang kedaulatan; (2) kedaulatan rakyat dilaksanakan melalui lembaga legislatif dan yudikatif berdasarkan konstitusi UUD 1945; (3) adanya batasan jabatan pemerintahan untuk mengatur stabilitas jalannya pemerintahan negara. Konsensus tersebut mampu mempertegas konsep hukum demokrasi secara prosedural dan mekanisme dalam menentukan jabatan politik eksekutif maupun legislatif baik nasional maupun daerah melalui pemilu langsung oleh rakyat yang diatur melalui perubahan UUD 1945. Perkembangan demokrasi era reformasi terletak pada penempatan *civil society* sebagai subjek kedaulatan yang memiliki kebebasan berpartisipasi sebagai *political society*.

Terlepas dari perbaikan sistem tata negara dan konstitusi, era reformasi melahirkan berbagai konsensus yang berdampak besar bagi perkembangan sosio-ekonomi masyarakatnya, salah satunya melalui

kebijakan otonomi daerah mengacu pada pemerintahan desa yang berdampak pada masifnya pembangunan sumber daya manusia. Pembangunan daerah pasca reformasi menjadi konsensus dalam membangun manusia pada suatu konsep yang mendorong meningkatnya kualitas hidup baik secara sosial maupun kultural berdasarkan nilai-nilai dalam Pancasila. Kualitas dari pembangunan manusia ditentukan melalui perkembangan daya produktivitas/partisipasi, pemerataan, kesinambungan dan pemberdayaan masyarakat dalam mencapai kesejahteraan hidup berbagai dan bernegara. Indeks dari tercapainya kesejahteraan dalam pembangunan manusia terintegrasi dengan kualitas hidup masyarakatnya yang meliputi pemerataan perkembangan dari berbagai sektor seperti kesehatan, pendidikan dan ekonomi. Walaupun pada kenyataannya pembangunan pasca reformasi masih menunjukkan ketidakmerataan, terjadi ketimpangan antar daerah, sehingga pulau Jawa tetap menjadi pusat dari perkembangan pembangunan di Indonesia.

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada di wilayah Jawa Timur turut merasakan pencapaian pembangunan tersebut, sehingga kualitas hidup terkait kesehatan, pendidikan, ekonomi terus meningkat. Kemajuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi dipengaruhi oleh berbagai faktor terkait dengan jalinan kesatuan konsensus antara pemerintah daerah dan pusat serta masyarakatnya dalam mengelola ketersediaan sumberdaya alam dan manusia, keterdidikan masyarakat, kemajuan teknologi, kondisi sosio-kultural dan politik yang terjadi. Tingkat

kesejahteraan masyarakat desa di berbagai daerah menjadi pondasi utama dari indeks keberhasilan seluruh era pemerintahan pasca reformasi dalam membangun kesatuan konsensus kesejahteraan bersama. Konsensus dalam pemenuhan kesejahteraan hidup masyarakat di desa yang menjadi cita-cita reformasi dapat menentukan perkembangan seluruh daerah (tingkat kecamatan, kabupaten dan provinsi), sehingga perkembangan daerah tersebut menjadi indikator dari kemajuan sebuah negara. Terlepas dari perkembangan yang terjadi pasca reformasi, ketimpangan ekonomi dan sosial masih tetap berlanjut, dimana basis struktur ekonomi tetap dikuasai kelas elit (oligarki).

Terjadinya ketimpangan kelas sosial dan ekonomi menciptakan sistem ekonomi kapitalis; penguasaan ekonomi yang mengendalikan sistem politik dan intelektual sehingga berbagai konflik HAM, agraria dan lingkungan yang disebabkan kepentingan Oligarki masih kerap terjadi. Berbagai isu konflik tersebut turut membayangi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terkait dengan konflik kepentingan penguasaan tambang minyak bumi oleh stakeholder antara pengusaha, Pertamina (BUMN), Perhutani dan masyarakat. Lebih lanjut kawasan pertanian dan pemukiman warga yang berhimpitan dengan wilayah perkotaan Bojonegoro tidak lepas dari konflik pengusuran lahan dan tempat tinggal atas nama pembangunan daerah. Akibatnya karakteristik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang agraris lambat laun berubah akibat gencarnya pembangunan kota yang dilakukan pasca kemerdekaan dan reformasi. Perubahan tersebut

menyebabkan pergeseran mata pencaharian dan gaya hidup masyarakatnya yang lebih pragmatis dan ekonomis; basis struktur masyarakat bisnis dan perdagangan.

## **6.2 Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Pertunjukan Sandur**

Pertunjukan Sandur Bojonegoro yang dikonstruksi berdasarkan sistem simbol estetika tidak dapat dilepaskan dari kondisi sosiokultural masyarakat pendukungnya yang terus berkembang dan berubah-ubah. Konstruksi simbol pertunjukan Sandur Bojonegoro dari waktu-ke waktu merepresentasikan kondisi perubahan sosiokultural masyarakatnya yang dipengaruhi sistem kekuasaan dalam ruang hegemoni. Konsensus yang dijalankan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam ruang hegemoni sejak kekuasaan Mataram Islam, Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan telah menyebabkan terjadinya akulturasi sosiokultural dalam tatanan spiritual, pengetahuan, ekonomi dan politik. Perubahan-perubahan tersebut yang kemudian dikonstruksikan melalui pertunjukan Sandur sebagai cara atau metode untuk merepresentasikan identitas, karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilaku masyarakatnya. Konstruksi pertunjukan Sandur menjadi suatu bentuk pengukuhan masyarakat pendukungnya sebagai bagian dari masyarakat sipil yang pernah menjalankan berbagai konsensus sistem kekuasaan yang menguasai ruang hidupnya dari waktu-ke waktu.

Konstruksi pertunjukan Sandur Bojonegoro menjadi bukti bahwa masyarakat pendukungnya telah memiliki sistem sosial dan kultural yang tidak lagi hidup semata-mata dalam semesta fisik, tetapi hidup melalui semesta simbolik atas pengalaman yang pernah dihadapi dan diterima. Simbol-simbol tersebut terbentuk bukan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektif masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif masyarakat dalam penciptaan Sandur menjadi bagian integral dari struktur pertunjukan tradisional yang terdiri dari pengorganisasian, penataan dan hubungan kolektif untuk menuju suatu tujuan yang sama. Simbolik pertunjukan Sandur terbentuk berdasarkan struktur pertunjukannya, mulai dari dialog, penceritaan, akting, *setting* pentas dan berbagai elemen pendukung seperti tari dan musik yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi realitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Pertunjukan Sandur yang terbentuk berdasarkan sistem sosiokultural tersebut merupakan wujud estetis yang bersifat emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang terakumulasi dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran masyarakat pendukungnya.

Terjadinya transformasi nilai dalam pertunjukan Sandur tidak dapat dilepaskan dari proses pembelajaran generik yang ditafsirkan secara selektif oleh masyarakat pendukungnya sebagai pengaruh konsensus hegemoni yang mempengaruhi konsep religiusitas; spiritual dan kultural melalui persuasi dan pendekatan dalam sistem politik dan kelembagaan pendidikan, sosial dan agama. Persoalan yang menyebabkan transformasi nilai mengakibatkan transformasi

fungsi pertunjukan Sandur yang ditempatkan sebagai representasi untuk menggambarkan, mengabarkan dan mengkomunikasikan kondisi dan keadaan hidup dalam suatu konsensus hegemoni yang dialami dari masa ke masa. Transformasi nilai dan fungsional pertunjukan Sandur tersebut turut mempengaruhi bentuk struktur dan tekstur pembentukannya karena menyesuaikan kondisi dan perkembangan zaman yang terbentuk berdasarkan proses akulturasi dan substitusi yang terjadi dalam kehidupannya. Dalam skema konstruksi dan transformasinya dapat dirumuskan bahwa pertunjukan Sandur sebagai perlambangan atau simbol estetis merupakan representasi dari kehidupan sosiokultural masyarakatnya. Perubahan sosiokultural yang terjadi dalam kehidupan masyarakatnya dari waktu ke waktu turut mempengaruhi perubahan nilai Pertunjukan Sandur yang kemudian mempengaruhi fungsinya dan perubahan fungsi tersebut turut mempengaruhi bentuk.

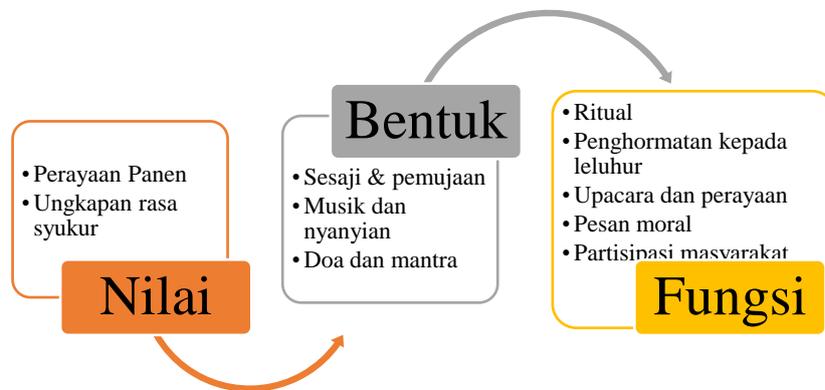
Awal kemunculan Sandur yang disinyalir berfungsi sebagai permainan anak-anak (dolan) yang tidak diketahui secara pasti struktur bentuk permainannya, hanya merepresentasikan ekspresi kegembiraan anak-anak dan hiburan bagi petani pada masa panen tiba yang diiringi dengan tabuh gendang dan bunyi dari *Nggebyok/ Ngebluk* untuk memisahkan bulir padi dari tangkainya menggunakan alat pemukul tradisional. Versi lain menyebutkan bahwa Sandur berasal dari bahasa Belanda, gabungan dari kata "*Soon*" (anak-anak) dan "*Door*" (meneruskan) yang berarti permainan anak-anak yang dilangsungkan untuk menemani dan menghibur petani yang melanjutkan pekerjaannya; *Gebyok/ Ngebluk*

padi di malam hari. Permainan tersebut juga berfungsi memberikan penerangan melalui obor, karena itu dalam *setting* pentas Sandur konvensional penerangnya masih menggunakan obor yang disebut *Mrtu Sewu* (Pramujito, Wawancara 2 September 2020).



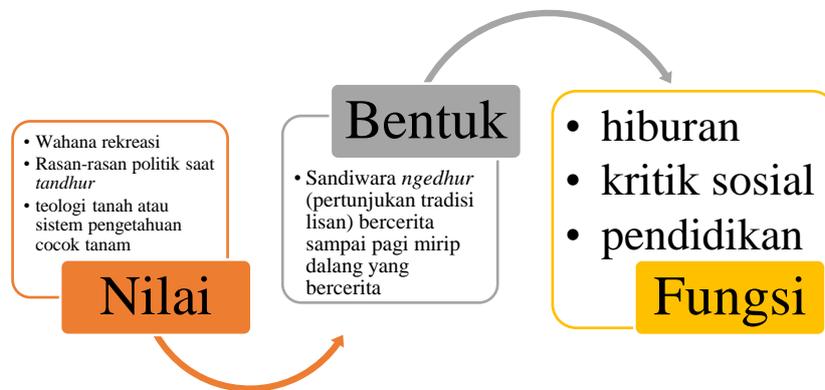
**Gambar 5.1** Nilai, Bentuk dan Fungsi Sandur Sebagai Permainan

Perkembangan berikutnya Pertunjukan Sandur dikonstruksi pada fungsi ritual panen raya sebagai nilai ungkapan rasa syukur atas hasil panen, karena Sandur dipercaya membawa keberkahan bagi masyarakat agraris. Keberkahan melekat pada fungsi Sandur sebagai ritual yang dipercaya akan menghasilkan panen yang lebih melimpah, sehingga tontonan Sandur dapat dijumpai setiap musim panen.



**Gambar 5.2** Nilai, Bentuk dan Fungsi Sandur Sebagai Ritual

Fungsi Sandur juga tidak dapat dilepaskan sebagai hiburan yang melekat dengan istilahnya Sandiwara *Ngedhur*, yaitu sandiwara atau pementasan yang dilakukan semalam suntuk untuk menghibur masyarakat. Selain itu fungsi Sandur juga lekat dengan kritik sosial yang dikonsepsikan dalam istilah *rasan-rasan waktu tandhur*, perbincangan (gosip) terkait sistem kekuasaan di masanya dan peristiwa sosial lainnya. Lebih jauhnya fungsi Sandur juga erat kaitanya dengan pendidikan masyarakat agraris terkait dengan pemahaman yang berhubungan dengan kepercayaan mengenai teologi tanah atau sistem pengetahuan dan metode bercocok tanam. Sebagaimana yang direpresentasikan dalam penceritaan Sandur yang sering mengangkat cerita bercocok tanam, mengenai musim tanam; cerita yang menyesuaikan dengan musim tanam, tidak melulu menanam padi (Norkhosim, Wawancara 2 September 2020).



**Gambar 5.2** Nilai, Bentuk dan Fungsi Sandur Sebagai Hiburan

Transformasi nilai dan fungsi pertunjukan Sandur dari waktu ke waktu mengalami banyak perubahan, menuntut terjadinya perubahan bentuk kesenian yang lebih praktis dan fleksibel. Se jauh perkembangan bentuk Sandur, nilai konvensi tradisional seperti tata pentas dan karakter lakon (*Pethak, Cawik, Tangsil, Balong, Panjak Ore dan Germa*) tetap dipertahankan. Berikut konsepsi transformasi nilai fungsi dan bentuk Pertunjukan Sandur yang dipengaruhi oleh perubahan tatanan sosio-kultural masyarakat pendukungnya akibat dari jalinan konsensus hegemoni sejak era Mataram Islam, Hindia Belanda hingga Pasca kemerdekaan:

**Tabel 5.1** Skema Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Sandur

<p><b>Sandur Era Kerajaan-Kesultanan Mataram</b></p>	<p><b>Nilai</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Spiritualitas Islam-Jawa</li> <li>• Perpaduan unsur mistik Jawa dan Tasawuf</li> <li>• <i>Sedulur papat limo pacer</i></li> <li>• <i>Habluminallah wa Habluminannas</i></li> </ul> <p><b>Bentuk</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritual <i>Setren</i></li> <li>• Pertunjukan di Malam Hari (semalam suntuk)</li> <li>• Tari Sandur</li> <li>• Sandiwara ngedhur (sebelum terbentuknya teater dalam Sandur)</li> <li>• Musik &amp; nyayian</li> <li>• Setting Pentas</li> </ul> <p><b>Fungsi</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ekspresi Spiritual</li> <li>• Ritual</li> <li>• Ekspresi Identitas Budaya</li> <li>• Hiburan</li> </ul>
<p><b>Nilai</b></p>	
	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pasca berakhirnya kerajaan Majapahit terjadi transformasi sosiokultural terutama dalam lingkup religiusitas yang merubah tatanan normativitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Nilai-nilai spiritualitas jawa dan Hindu-Buddha yang dipegang sebelumnya mulai bergeser pada nilai-nilai spiritualitas Islam.</li> <li>2. Transformasi spiritualitas dari Hindu-Buddha menjadi Islam tidak selalu mengubah sepenuhnya nilai-nilai dalam pertunjukan Sandur. Meskipun agama masyarakat bisa berubah, unsur-unsur budaya tetap kental dalam pertunjukan Sandur. Dalam konteks ini, terlihat bahwa Sandur masih sangat dipengaruhi oleh spiritualitas Jawa dan Hindu-Buddha. Ini tercermin dalam berbagai aspek pertunjukan, termasuk penggunaan simbol dalam setting pentas, tarian, tembang, pendalagan <i>nggundhisi</i> (sandiwara ngedhor) yang masih terkait erat dengan mitologi tentang roh leluhur dan</li> </ol>

	<p>dewa-dewa, serta sistem pengetahuan "<i>sedulur papat lomo pancer</i>."</p> <p>3. Dengan kata lain, meskipun agama utama masyarakat berubah menjadi Islam, nilai-nilai dan elemen-elemen budaya asli masih sangat kuat dalam pertunjukan Sandur. Ini menciptakan sintesis unik antara tradisi baru dan nilai-nilai lama, yang menjadikan Sandur sebagai ekspresi budaya yang kaya dan multifaset.</p> <p>4. Awal konstruksi pertunjukan Sandur konvensional dimungkinkan mulai lahir pada era Mataram Islam yang merepresentasikan nilai-nilai spiritualitas Islam-Jawa masyarakat agraris. Hal ini dibuktikan melalui penghormatan masyarakat pendukungnya terhadap Ki Andong Sari sebagai sosok bangsawan kerajaan Mataram dengan gelar Adipati Ngraseh yang sangat menentang kebijakan pemerintahan Mataram pada era Sultan Amangkurat IV saat melakukan diplomasi persekongkolan dengan pemerintah Kolonial Belanda sehingga melukai dan merugikan rakyat. Itulah kenapa sebelum dilakukannya pentas Sandur konvensional dilakukan prosesi ritual <i>Setren</i> dengan menempatkan properti pentas pada <i>Cungkup</i>/ makam Ki Andong Sari sebagai sosok leluhur (dhanyang).</p> <p>5. Ki Andong Sari dikenal sebagai sosok penyebar Islam di Kawasan Bojonegoro, khususnya di daerah Ledok Kulon. Sehubungan dengan Ki Andong Sari, maka sejak itu nilai-nilai dalam pertunjukan Sandur tidak lepas dari spiritual Islam-Jawa yang mengandung unsur mistik dan kearifan Jawa yang berpadu dengan tradisi tasawuf dan sufistik Islam.</p>
--	--

	<p>6. Ajaran spiritual Islam-Jawa membentuk sistem pengetahuan filosofis sebagai cara berpikir dan tingkah laku berdasarkan relasi vertikal keterhubungan manusia dengan Tuhan (kesalahan) dan relasi horisontal antara sesama manusia, yang dalam ajaran Islam disebut “<i>Habluminallah wa Hablumminannas</i>”. Hubungan vertikal sebagai wujud religiusitas manusia yang bersifat takut, berharap, pasrah dan menerima atas segala kehendak dari kekuatan dan kekuasaan diluar dirinya (Tuhan), serta hubungan horizontal sebagai relasi kerjasama, sikap gotong-royong, tolong-menolong atas sesama manusia.</p>
	<p><b>Bentuk</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ritual <i>Setren</i> dilakukan pasca sepeninggalnya Ki Andong Sari dengan menempatkan properti pentas pada <i>Cungkup</i>/ makam Ki Andong Sari sebagai sosok leluhur (dhanyang). Prosesi ritual <i>Setren</i> menjadi normativitas penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, mengayomi dan melindungi.</li> <li>2. Waktu pertunjukan berlangsung pada malam hari, melekat dengan istilahnya sebagai Sandiwara <i>Ngedhur</i>, yaitu sandiwara atau pementasan yang dilakukan semalam suntuk untuk menghibur masyarakat.</li> </ol>

	<p>3. Sandiwara Ngedhur tersebut menjadi dasar dari terbentuknya unsur teater; terdiri dari aktor yang berperan sebagai <i>Pethak, Balong, Tangsil, Cawik, Germa</i>.</p> <p>4. Sandur di masa kesultanan Mataram juga dimungkinkan telah memiliki setting pentas pertunjukan yang disebut <i>Belabar Janur Kuning</i>, yaitu panggung area penuh, penonton dapat menyaksikan pentas dari berbagai sisi. Panggung disajikan di tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Tata teknik penyajian pentas dalam panggung berbentuk bujur sangkar, menempatkan pemain musik pada posisi tengah, sementara sekelilingnya menjadi lintasan pergerakan aktor, sehingga dalam adegan penceritaan seluruh pemain musik selain menyajikan iringan musik dan tembang, juga dapat merespon dialog para aktor, terlibat dalam aksi sorak, seruan maupun berceloteh. Setting pentas ini mencerminkan singretisme Islam-Jawa dalam makna mistik kejawaan "<i>Sedulur Papat Limo Pancer</i>" dengan unsur tasawuf "<i>Habluminallah wa Hablumminannas</i>".</p> <p>5. Sebelum kemunculan bentuk teater dalam Sandur diungkapkan bentuk pertunjukannya memiliki unsur tari yang lebih dominan, yang bersanding dengan penceritaan melalui dalang (ekspresi tradisi lisan) yang kemudian disebut sebagai Sandiwara <i>Ngedhur</i>.</p>
--	--

	<p>6. Bentuk Musik terdiri dari Gong, Kendang Kapela dan nyanyain tembang.</p> <p>7. Bentuk nyanyian tembang dalam pertunjukan Sandur mencerminkan makna zikir (peringat atau pengucapan nama Tuhan) dan doa rasa syukur yang memiliki akar dalam ajaran Islam. Doa-doa dalam Islam, karena masyarakat Jawa pada saat itu belum familiar dengan bahasa Arab, mungkin diucapkan dengan cara yang terdengar samar dan disesuaikan dengan bahasa setempat. Contohnya, frasa "<i>la ilaha illallah</i>" (tiada Tuhan selain Allah) bisa menjadi "<i>la-le-lo-loo</i>" dalam pelafalan yang lebih sesuai dengan bahasa Jawa. Dengan demikian, nyanyian tembang dalam Sandur menjadi medium untuk menyampaikan zikir, doa, dan rasa syukur kepada Tuhan, yang diucapkan dalam bahasa yang dapat dimengerti oleh masyarakat Jawa pada saat itu.</p>
	<p><b>Fungsi</b></p> <p>1. Fungsi ritual dan ekspresi spiritual melekat pada pertunjukan Sandur sebagai prosesi menghadirkan rasa syukur atas hasil panen dengan harapan bahwa hasil panen berikutnya lebih melimpah. Sandur sebagai ritual dan ekspresi spiritual dipentaskan sebelum musim tanam padi dan sesudah musim panen. Fungsi tersebut melekat dengan dilangsungkannya ritual penyucian properti pertunjukan di makam Ki Andong Sari dan tembang-tembang yang mengandung unsur zikir dan doa.</p> <p>2. Fungsi kesadaran; tuntunan normativitas nilai-nilai keislaman bagi masyarakat pendukungnya, sebagaimana</p>

	<p>pesan dan makna yang mengandung nilai-nilai spiritual Islam dalam unsur penceritaan dan tembang.</p> <p>3. Fungsi pendidikan, direpresentasikan dalam adegan penceritaan Sandur yang mengandung unsur -unsur teologi bercocok tanam. Sandur berkembang di masyarakat agraris karena menceritakan cara-cara bercocok tanam, mengenai musim tanam, dan ceritanya berganti-ganti sesuai dengan musim tanam, tidak melulu menanam padi.</p> <p>4. Fungsi hiburan dan rekreasi; dalam setiap berlangsungnya pertunjukan Sandur menjadi tontonan yang mampu membuka ruang pertemuan sosial masyarakat, di mana masyarakat dapat bersuka cita di malam hari untuk dapat berinteraksi, menikmati jajanan dan menikmati tontonannya.</p> <p>5. Ekspresi budaya dan identitas, bagaimana seni pertunjukan menjadi salah satu cara bagi masyarakat untuk memperlihatkan kebanggaan dan kecintaan mereka terhadap budaya dan tradisi yang dimilikinya.</p>
<p><b>Sandur Era Hindia Belanda</b></p>	 <p><b>Bentuk Sandur Era Mataraman</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritual <i>Setren</i></li> <li>• Pertunjukan di Malam Hari (semala suntuk)</li> <li>• Tari Sandur</li> <li>• Sandiwara Ngedhur (sebelum terbentuknya teater dalam Sandur)</li> <li>• Musik &amp; nyayian</li> <li>• Setting Pentas</li> </ul> <p><b>Perkembangan Bentuk Sandur Era Hindia Belanda</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pengembangan dan penyempurnaan bentuk teater</li> <li>• Konstruksi karakter tokoh <i>Balong</i>, <i>Cawik</i>, <i>Pethak</i> dan <i>Tangsil</i> (orientasi wayang)</li> <li>• Ekspresi Aktor (orientasi tari sadur, Ludruk, Ketoprak, Opera)</li> <li>• Mengangkat cerita kehidupan masyarakat agraris</li> <li>• Make-up &amp; kotum (orientasi Wayang)</li> </ul>

	<b>Nilai, Fungsi dan Bentuk</b>
	<ol style="list-style-type: none"> <li data-bbox="549 416 1385 952">1. Pertunjukan Sandur dalam segi nilai dan fungsi pada masa Hindia Belanda tampaknya tidak mengalami perubahan mendasar. Namun, ada indikasi bahwa terdapat perkembangan dalam bentuk pertunjukan ini, terutama dalam hal elemen-elemen teater seperti narasi, ekspresi aktor, serta penggunaan kostum dan tata rias yang lebih kompleks. Perkembangan ini mungkin dipengaruhi oleh evolusi seni pertunjukan rakyat di Hindia Belanda pada masa itu, seperti Ludruk, Ketoprak, dan berbagai bentuk pertunjukan wayang yang tidak hanya terbatas pada wayang kulit.</li> <li data-bbox="549 965 1385 1444">2. Selain pengaruh dari seni pertunjukan rakyat setempat, pengaruh dari kesenian Eropa yang dibawa oleh Belanda, seperti Opera, juga dapat memainkan peran dalam perkembangan bentuk teater dalam Sandur. Keseluruhan, ini menunjukkan bahwa Sandur tidak stagnan selama masa Hindia Belanda, melainkan mungkin mengalami peningkatan dalam aspek-aspek tertentu yang berhubungan dengan teater, seperti teknik keaktoran serta estetika visual dengan kostum dan tata rias yang lebih kompleks.</li> <li data-bbox="549 1458 1385 1839">3. Dalam konteks ini, terdapat pandangan lain yang muncul dari diskusi dengan para pelaku Sandur di Ledok Kulon, bisa jadi unsur teater dalam pertunjukan Sandur justru mulai terbentuk lengkap di era Hindia Belanda, dimana para pelaku Sandur saat itu mulai menyerap unsur-unsur penceritaan dalam berbagai bentuk seni pertunjukan teater, baik dari Ludruk, Ketoprak, bahkan Opera Belanda yang kemudian</li> </ol>

diorientasikan dengan karakter-karakter wayang (Wawancara 2 September 2020).

4. Sebagai contoh, tokoh-tokoh karakter lakon seperti *Balong*, *Cawik*, *Pethak*, dan *Tangsil*. Dalam hal ini, beragkat dari orientasi wayang dengan teknik ekpresi aktor yang memadukan unsur tari (Sandur awal) dengan teater (dramatik). Jadi, sangat dimungkinkan bahwa pertunjukan Sandur telah mengalami perkembangan dan pengayaan dalam unsur-unsur penceritaan teaternya di era Hindia Belanda, dengan memadukan unsur-unsur dari kesenian rakyat, seperti Wayang, Ludruk, Ketoprak dan bahkan kesenian khas eropa yaitu Opera.
5. Salah satu contoh dari perkembangan ini adalah penggunaan kostum dan tata rias. Khususnya dalam karakter *Tangsil*, yang digambarkan sebagai tuan tanah kaya, menggunakan topi kompeni dan make-up karakter tentara kompeni. Ini menunjukkan bahwa Sandur menggabungkan unsur-unsur tradisional (orientasi wayang) dengan pengaruh dari berbagai sumber untuk menciptakan pengalaman pertunjukan yang lebih kompleks dan kaya secara visual.



	<p style="text-align: center;">Karakter Make-up <i>Tangsil</i> (<i>orientasi kompeni</i>)</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">Karakter Make-up <i>Cawik</i>, <i>Pethak</i> dan <i>Balng</i> (<i>orientasi wayang</i>)</p>
<p><b>Sandur Pasca Kemerdekaan</b> (Era Orde Lama, Orde Baru dan Pasca Reformasi hingga sekarang)</p>	<p><b>Nilai, Fungsi dan Bentuk</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sandur pada masa pasca kemerdekaan terutama di masa Orde Lama ditandai sebagai masa kejayaannya dan ketenarannya. Secara nilai pertunjukan Sandur masih tidak lepas dari representasi kondisi sosiokultural masyarakatnya, terutama terkait nilai spiritual yang dipegang sebagai tatanan normativitas berpikir dan cara hidupnya. Karena itu fungsional pertunjukan Sandur tetap mengacu pada ekspresi spiritual, budaya dan hiburan bagi masyarakatnya, sementara secara bentuknya masih dipertahankan bentuk yang dikonstruksi sejak masa Kesultanan Mataram dan Hindia Belanda.</li> <li>2. Dalam perkembangannya pertunjukan Sandur pada masa Orde Lama dihargai dan menjadi bagian penting dalam upaya membangun dan memperkuat identitas budaya nasional.</li> </ol>

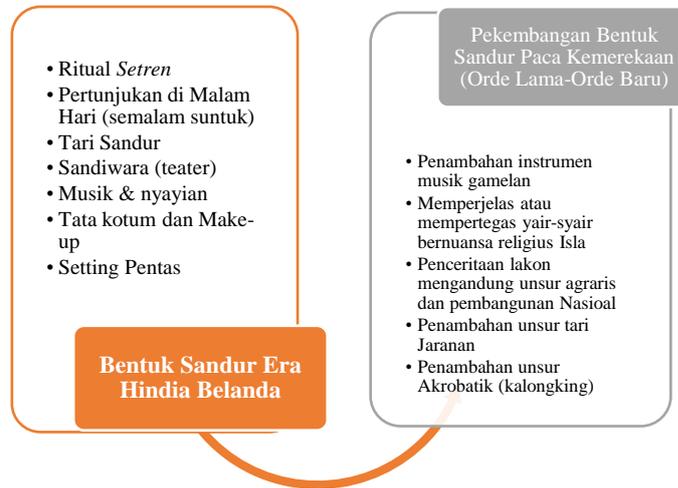
Pemerintah Indonesia pada masa itu mendukung dan mendorong pelestarian kebudayaan tradisional, termasuk Sandur, sebagai simbol kekayaan budaya bangsa. Selama periode tersebut, pertunjukan Sandur sering diadakan dalam acara-acara kebudayaan, upacara adat, festival, dan acara resmi pemerintah. Pertunjukan Sandur juga dianggap sebagai media penyampaian nilai-nilai budaya dan pesan-pesan sosial kepada masyarakat.



3. Pada masa Orde Lama, terdapat upaya untuk melestarikan dan mengembangkan pertunjukan Sandur melalui pendidikan formal dan non-formal. Sekolah-sekolah seni dan pusat kebudayaan didirikan untuk memberikan pendidikan dan pelatihan kepada generasi muda agar dapat menguasai dan menghargai kesenian tradisional termasuk Sandur. Namun, perkembangan pertunjukan Sandur pada era Orde Lama juga terpengaruh oleh politik dan ideologi. Terkadang, pertunjukan Sandur dapat digunakan sebagai alat propaganda atau untuk memperkuat narasi kebangsaan yang diinginkan oleh pemerintah maupun unsur kritik terhadap kebijakan

	<p>pemerintah. Masuknya pertunjukan Sandur sebagai alat politik dan ideologi pada puncaknya terkait dengan konflik G 30 S/ PKI pada tahun 1960 sehingga peminat dan pendukung Sandur mulai surut karena pertunjukan Sandur diduga dikendalikan oleh Lekra (Pramujito, 2019 September 25).</p> <p>4. Pasca konflik pada tahun tujuh puluhan terdapat satu dua kelompok Sandur yang masih aktif dan berupaya mementaskan Sandur di kalangan-kalangan peminat dan pendukungnya yang masih tersisa. Terutama di masa Orde Baru Sandur menjadi bagian dari bentuk kesenian dan kebudayaan yang diharapkan mendukung narasi dan agenda politik pemerintah sehingga sering kali dipentaskan dalam acara-acara resmi pemerintah dan digunakan sebagai alat propaganda untuk memperkuat citra dan narasi kebangsaan di Masa Orde Baru. Namun, di sisi lain, pertunjukan Sandur juga tetap hidup di tingkat komunitas dan masyarakat lokal. Kelompok-kelompok seni dan komunitas masyarakat terus mempertahankan kesenian tradisi Sandur dan melakukan pertunjukan di tingkat desa, kelurahan, dan kota. Sandur berusaha untuk tetap eksis dan dihargai sebagai bagian dari identitas budaya masyarakat pendukungnya di Bojonegoro.</p> <p>5. Selama era Orde Baru berbagai upaya dilakukan oleh pelaku pertunjukan Sandur untuk memodernisasi dan mengemas kembali pertunjukan Sandur agar lebih sesuai dengan tuntutan pasar dan selera yang sedang berkembang. Beberapa grup seni Sandur mengadopsi elemen-elemen modern, seperti kostum, musik, dan gaya pementasan yang lebih modern. Pasca berakhirnya Orde Baru pertunjukan Sandur</p>
--	---

masih kerap dijumpai dalam berbagai acara kebudayaan, festival dan perayaan lokal.



6. Pada era Orde Baru, pertunjukan Sandur mengalami perkembangan bentuk dengan penambahan beberapa unsur penting. Salah satu penambahan instrumen musik gamelan ke dalam pertunjukan, ini bertujuan untuk melestarikan budaya tradisional Indonesia. Gamelan memberikan nilai tambah dalam pengalaman visual dan auditori bagi penonton. Selain itu, penceritaan dalam Sandur juga mengalami perubahan. Selain berbicara tentang masyarakat agraris, Sandur juga digunakan sebagai media pendidikan untuk menyampaikan propaganda kebijakan pemerintah dalam pembangunan, terutama dalam bidang pertanian dan infrastruktur. Hal ini menunjukkan bahwa Sandur diadopsi oleh pemerintah sebagai media penghubung antara pemerintah dan masyarakat.

7. Selanjutnya, pascakejadian G30S/PKI, Sandur Bojonegoro mulai menghilangkan justifikasi sebagai kesenian lekra. Terdapat perubahan dalam syair-syair yang digunakan dalam

	<p>pertunjukan ini, yang lebih menekankan nilai-nilai religius Islam. Syair-syair tersebut mencerminkan doa dan zikir dalam ajaran Islam, seperti "<i>Temabang Bismillah</i>," "<i>Aja Haru Biru</i>," dan "<i>Mendung Sepayung</i>,". <i>Tembang-teang terebut menyampaikan</i> kalimat sakral dalam ajaran Islam, seperti "<i>Lahaula Wala Kuata Illa Billah</i>" yang menggambarkan kekuasaan dan kebesaran Tuhan sebagai pengatur segala urusan.</p> <p>8. Selain perubahan perubahan dan penambahan tersebut, struktur pertunjukan juga mengalami penambahan babak. Salah satunya adalah penampilan tari jaranan sebagai upaya untuk melestarikan budaya tradisional. Selain itu, ada juga penambahan babak aksi "Kalongking", yang merupakan tradisi pertunjukan akrobatik sebagai upaya melestarikan budaya tradisional Indonesia pada era Orde Baru. Hal ini menunjukkan bahwa Sandur berusaha untuk tetap relevan dengan menggabungkan unsur-unsur budaya tradisional dan inovasi pertunjukan yang baru. Dengan demikian, perkembangan Sandur pada era Orde Baru mencerminkan upaya untuk menjaga keberlanjutan budaya tradisional, menyampaikan pesan-pesan pemerintah, dan menyesuaikan diri dengan perubahan sosial dan budaya yang terjadi pada waktu itu.</p>
--	---

<p><b>Sandur</b></p> <p><b>Hari Ini</b></p>	<div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: flex-start;"> <div style="border: 1px solid orange; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 45%;"> <p style="text-align: center; background-color: #e67e22; color: white; padding: 5px;"><b>Fungsi Sandur Hari ini</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pelesarian dan pemeliharaan budaya</li> <li>• Reprsentasi identitas dan jati diri bangsa</li> <li>• Pariwisata dan ekonomi lokal</li> <li>• Hiburan dan rekreasi</li> <li>• Pendidikan dan pengembangan diri</li> </ul> </div> <div style="border: 1px solid gray; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 45%;"> <p style="text-align: center; background-color: #7f7f7f; color: white; padding: 5px;"><b>Bentuk Sandur Hari Ini</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Perubahan durasi pentas 2-3 jam</li> <li>• Penguranga tembang, banyak tembang yang dihilangkan</li> <li>• Tema penceritaan tidak lagi mengacu pada kultur agraris dan cerita pembangunan (orde baru). Menawarkan cerita yang lebih kompleks</li> <li>• Eksplorasi dan inovasi aksi dan ekspresi aktor, dialog dan bahasa</li> </ul> </div> </div>
	<p>Pertunjukan Sandur dalam perkembangannya hari ini memiliki fungsi yang lebih kompleks selain dengan fungsinya sebagai ekspresi spiritual dan budaya, diantaranya adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pelestarian dan pemeliharaan budaya berkaitan dengan upaya kelompok dan pelaku pertunjukan Sandur dalam menjaga tradisi dan nilai-nilai budaya yang terkandung dalam pertunjukan Sandur, sehingga tetap dapat diwariskan dan tidak terlupakan dari berbagai lintas generasi.</li> <li>2. Identitas dan jati diri, upaya memperkuat identitas budaya lokal di tengah arus globalisasi dan modernisasi. Pertunjukan Sandur menjadi wujud nyata dari warisan budaya yang membedakan masyarakat setempat, mengingatkan mereka akan akar budaya dan kearifan lokal yang menjadi bagian dari identitasnya.</li> <li>3. Pariwisata dan ekonomi lokal, Sandur dapat menjadi daya tarik wisata bagi pengunjung baik dari dalam maupun luar negeri. Pertunjukan Sandur yang menarik</li> </ol>

	<p>dan unik dapat menarik wisatawan untuk datang dan mengenal lebih dekat budaya setempat. Hal ini berpotensi memberikan dampak positif bagi ekonomi lokal dengan adanya kegiatan pariwisata yang berkembang di sekitar pertunjukan Sandur.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Hiburan dan rekreasi bagi masyarakat. Pertunjukan Sandur dapat memberikan hiburan dan kegembiraan, serta menjadi salah satu bentuk relaksasi dan rekreasi dalam kehidupan sehari-hari.</li> <li>5. Pendidikan dan pengembangan diri, melalui pertunjukan Sandur, generasi muda dapat belajar tentang tradisi, seni, kerja sama tim, dan keterampilan seni pertunjukan. Partisipasi dalam kelompok seni Sandur dapat memberikan pengalaman pendidikan dan pengembangan diri yang berharga, termasuk kepercayaan diri dan kreativitas.</li> </ol> <p>Menyesuaikan dengan fungsinya tersebut secara bentuk pertunjukan Sandur juga mengalami berbagai perubahan yang diinovasikan oleh berbagai kelompok dan pelaku Sandur agar sesuai dengan perkembangan generasi milenial hari ini yang menuntut bentuk kesenian lebih praktis dan fleksibel. Perubahan bentuk tersebut diantaranya adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Perubahan durasi pertunjukan yang lebih singkat menjadi dua jam, sehingga pertunjukan Sandur dapat dipentaskan dalam berbagai bentuk aktivitas perayaan dan resepsi.</li> </ol>
--	---

	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. Perubahan durasi juga mempengaruhi struktur pendukung pertunjukan, terjadinya pengurangan tembang hanya dipilih beberapa tembang pembuka, pergantian babak, pengantar adegan dan penutup yang menjadi ciri khas dari Sandur.</li> <li>3. Tema penceritaan tidak lagi terbatas pada tema agraris, lebih singkat dan fleksibel mengangkat berbagai isu yang berkembang di kalangan masyarakat.</li> <li>4. Berbagai sanggar pengiat Sandur juga telah melakukan berbagai bentuk inovasi struktur adegan, kombinasi baru antara nyanyian tembang, tari jaranan, atraksi kalongkig dan drama (aksi, ekspresi, dialog dan bahasa).</li> </ol>
--	--

Nilai dalam pertunjukan Sandur hari ini tetap mempertahankan peran utamanya sebagai ekspresi spiritual dan kultural yang mendalam bagi masyarakatnya. Ini adalah wujud dari penghormatan terhadap tradisi, nilai-nilai, dan kearifan lokal yang terus berkembang dan berubah selama berabad-abad. Namun, nilai-nilai Sandur hari ini bisa dilihat dalam berbagai perspektif yang lebih mendalam, termasuk aspek spiritual, nilai-nilai pendidikan kultural, resistensi masyarakat, dan dinamika politik. Pertunjukan ini tidak hanya mengungkapkan keyakinan dan hubungan dengan alam serta dunia roh, tetapi juga berfungsi sebagai sarana pendidikan untuk memperkenalkan generasi muda pada budaya dan tradisi lokal mereka.

Selain itu, Sandur bisa menjadi bentuk perlawanan masyarakat terhadap pengaruh luar yang mencoba menggantikan atau merusak budaya lokal. Dalam situasi di mana budaya lokal menghadapi tekanan dari budaya global atau luar, Sandur bisa menjadi alat untuk mempertahankan identitas budaya dan mengingatkan masyarakat akan akar budayanya. Terakhir, Sandur juga dapat dimengerti dalam konteks dinamika politik, di mana pertunjukan ini bisa digunakan sebagai medium untuk menyampaikan pesan-pesan politik atau memprotes situasi politik tertentu. Dengan demikian, Sandur hari ini memainkan peran yang sangat penting dalam mempertahankan dan memperkaya budaya lokal serta menjadi cermin dinamika sosial dan politik yang terjadi dalam masyarakat.

## **BAB VII**

### **TRANSFORMASI PERTUNJUKAN SANDUR MENGAKTUALISASIKAN PENDIDIKAN KULTURAL**

#### **7.1 Aktualisasi Pertunjukan Tradisi Sandur**

Aktualisasi pertunjukan tradisi Sandur Bojonegoro berangkat dari fenomena akulturasi masyarakat pendukungnya dalam ruang substitusi kebudayaan modern. Substitusi dimaksud sebagai proses perubahan beberapa unsur kebudayaan lama diganti dengan unsur kebudayaan baru. Perubahan dapat terjadi karena disengaja dan bertujuan untuk memberikan nilai lebih bagi suatu kolektif masyarakat. Perubahan tersebut seharusnya tidak menentang atau menghancurkan budaya yang lama, karena penerimaan unsur budaya baru tidak semerta-merta diterima begitu saja, melainkan terjadi proses pengamatan terkait kebermanfaatannya di dalamnya (Kodiran, 2013). Bentuk substitusi kebudayaan modern dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berkaitan dengan penerimaan teknologi informasi berbasis internet yang mengubah tatanan kehidupan menjadi lebih pragmatis. Kepraktisan tersebut salah satunya adalah ketersediaan berbagai macam informasi yang sangat mudah diakses, termasuk kemudahan dalam mengakses segala bentuk media pendidikan dan hiburan. Fenomena tersebut tentunya menempatkan kedudukan seni tradisi lambat laun mulai diacuhkan, sehingga nilai tradisi adiluhung yang diwariskan pada lintas generasi dapat berhenti dan tidak tersalur pada generasi berikutnya.

Pengacuan terhadap nilai-nilai tradisi yang diwariskan melalui bentuk kesenian, termasuk pertunjukan Sandur Bojonegoro dimungkinkan dapat

menyebabkan pergeseran gaya hidup menuju negativitas kebudayaan yang melekat pada pola hidup hedonisme, materialisme dan dekadensi budaya (Kuntowijoyo, 2008). Mengantisipasi fenomena pergeseran pola hidup masyarakat demikian, dibutuhkan bentuk aktualisasi kesenian-kesenian tradisi, termasuk pertunjukan Sandur Bojonegoro agar menjadi bentuk seni pertunjukan teater dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan modern. Aktualisasi tersebut menempatkan teater tradisi seperti Sandur mengalami perluasan kepemilikan yang semula hanya dimiliki suatu masyarakat pendukungnya, kini lambat laun terdorong menjadi suatu bentuk kebudayaan yang dimiliki bersama dalam tubuh bangsa Indonesia. Aktualisasi sangat memungkinkan terjadinya substitusi bentuk Sandur yang terjalin dalam bentuk inovasi konsep kebudayaan lainnya dengan menerima gagasan atau menjadi inspirasi dari perkembangan kebudayaan masyarakat modern di Indonesia, tanpa tendensi untuk mengacau atau merusak bentuk konvensionalnya. Artinya aktualisasi dapat menempatkan Sandur bukan lagi bentuk teater tradisi yang hanya dimiliki dan diapresiasi masyarakat pendukungnya saja, tetapi telah menjadi kepemilikan bersama untuk dapat diapresiasi dan dilestarikan bagi seluruh kalangan masyarakat Indonesia.

Aktualisasi dapat dicapai dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter bentuk pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya. Pertunjukan tradisi Sandur sangat memungkinkan untuk digarap dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern. Misalnya dengan memindahkan bentuk pertunjukan Sandur dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju panggung *Proscenium*.

Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural, merujuk pada konsep pengklasifikasian yang dapat dilakukan dengan membentuk struktur taksonomi. Taksonomi menjadi kaidah untuk mengklasifikasi tujuan-tujuan pendidikan terkait pencapaian pembelajaran yang dituangkan melalui objek belajar atau proses pendidikan (Anderson, 2001). Konsep taksonomi dalam pendidikan secara umum dapat ditelaah melalui taksonomi Bloom sebagai tujuan pendidikan berdasarkan domain dan ranah. Domain taksonomi Bloom terdiri dari kognitif, afektif dan psikomotorik. Domain kognitif memiliki ranah tujuan; *knowledge, comprehension, application, analysis, synthesis* dan *evaluation*. Sedangkan domain afektif terbagi menjadi ranah tujuan; *receiving, responding, valuing, organization* dan *characterization value*. Adapun domain psikomotorik terdiri dari ranah tujuan; *perception, set, guided and complex response, mechanism, adaptation* dan *origination* (Bloom, 1979).

Domain dan ranah taksonomi Bloom tersebut dapat diaktualisasikan melalui berbagai objek pembelajaran, termasuk diantaranya adalah melalui media seni tradisi. Sebagaimana seni tradisi yang berkarakter emosional, filosofis, spiritual dan intelektual, terhubung dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran (Bandem, 1996). Karakter seni tradisi tersebut tentunya juga dimiliki Sandur terutama dalam nilai filosofis dan spiritualitasnya, karena itu Sandur sangat memungkinkan menjadi objek belajar dalam pencapaian taksonomi pendidikan menurut Bloom. Taksonomi pendidikan yang dapat digali melalui Sandur terkait pada fungsi dan simbol-simbol

adegan serta tembang yang menawarkan normativitas transenden, sebagai tingkatan mendalam seni bersifat religius dan spiritual. Sebagaimana menurut Sugiharto (2013) bahwa spiritual agama sering berinteraksi dengan seni untuk mengeksplorasi kedalaman pikiran manusia. Seni dapat menjadi media komunikasi dari pengalaman pikiran dan batin yang terkoneksi atas pikiran dan batin manusia lainnya, terkoneksi atas misteri kehidupan yang terdalam, dan terkoneksi atas dimensi sang Maha Ruh (Tuhan, Dewa dan sebagainya) di balik segala kejadian.

Pengklasifikasian atau taksonomi pendidikan kultural dalam pertunjukan tradisi Sandur dapat diaktualisasikan dengan cara menganalisis bagaimana tatanan normativitas yang dimiliki Sandur Bojonegoro. Nilai-nilai normativitas Sandur Bojonegoro melekat pada karakteristik sistem kultural suatu masyarakat, memiliki jaringan komponen-komponen dalam sistem simbol bercorak khas, yang dapat disebut suatu etos kebudayaan. Geertz menjelaskan bahwa etos suatu masyarakat adalah karakter, moralitas kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilakunya (Geertz, 1973). Etos budaya dipengaruhi oleh lingkungan baik fisik maupun sosial, serta pengaruh dari karakteristik individu anggota masyarakat pendukung. Tatanan nilai normativitas dalam Sandur dapat diketahui melalui simbol-simbol penyajian Sandur yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi dalam wacana berpikir. Sistem simbol dalam tontonan Sandur terbentuk berdasarkan norma spiritualitas dan kearifan leluhur, yang dapat merangsang atau menyampaikan pesan untuk mendorong terbentuknya pola pikir dan tindakan bagi pendukung Sandur.

Kualitas norma spiritualitas dan kearifan leluhur dalam sistem simbol Sandur tersebut, yang sekiranya dapat diarahkan pada wilayah taksonomi pendidikan transendensi untuk membuka kemungkinan yang lebih luas mengenai aspek spiritual sebagai satu kesatuan orientasi manusia yang tidak dapat dipisahkan dari aspek sosial, material dan metafisis, sehingga sanggup membentuk kebudayaan yang adiluhung. Konsep transenden dalam Sandur yang diaktualisasikan dalam taksonomi pendidikan mengarah pada ruang konversi pemberadaban manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif (Audi, 2015). Transenden dapat membawa manusia kepada kesadaran *Beyond* melampaui batas-batas pengetahuan dan pengalaman, menempatkan pengetahuan dan pengalaman dalam konteks yang lebih luas di luar dirinya (Zahar, 2002). Kesadaran tersebut melahirkan karakter manusia yang merasa cukup dengan diri sendiri dengan tidak memandang manusia sebagai pusat dan ukuran segala sesuatu, sehingga dapat mengatasi naluri keserakahan dan nafsu berkuasa manusia. Transendensi juga berarti mengakui adanya kontinuitas dan ukuran bersama antara manusia dan penciptanya, yaitu merelatifkan segala kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan. Transendensi berarti mengakui keunggulan standar absolut normativitas di atas akal manusia (Garaudy, 1982).

Berangkat dari konsep taksonomi dan tatanan normativitas yang dapat ditarik pada ruang spiritual bernilai transendensi tersebut, aktualisasi menjadi salah satu cara bagaimana mengaktualkan kembali sebuah penyajian Sandur dengan prinsip penyutradaraan teater modern, agar nilai-nilai normativitas transenden yang

ditawarkan Sandur tidak hanya diterima masyarakat pendukungnya saja, melainkan dapat diterima masyarakat secara umum. Perlunya aktualisasi tersebut merupakan upaya pengenalan kembali nilai normativitas transenden yang termaktub dalam simbol-simbol penyajian Sandur kepada generasi pewaris (generasi milenial) dan dapat diterima dalam dunia pendidikan di Indonesia, khususnya dalam bidang pembelajaran Seni dan Budaya. Normativitas yang terdapat pada sistem simbol pertunjukan tradisi Sandur sangat dimungkinkan dapat ditarik pada diskursus taksonomi pendidikan, upaya pengklasifikasian tujuan pendidikan yang bernilai transenden sebagai bentuk pemberadaban manusia yang unggul, agung, melampaui dan superlatif. Berikut bagaimana langkah aktualisasi yang dapat dilakukan:

### **7.1.1 Aktualisasi Bentuk Penyajian Sandur**

Aktualisasi dapat dilakukan berlandaskan pada pembaruan unsur pembentukan Sandur tanpa menghilangkan nilai konvensionalnya teater tradisi Sandur. Pementasan Sandur dilakukan pada tempat yang disebut *Belabar Janur Kuning* berbentuk panggung arena di tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar, dapat diaktualisasikan dalam berbagai macam tata ruang pentas panggung teater secara umum. Misalnya, panggung *Proscenium* tempat penyajian teater secara umum yang dapat disebut sebagai panggung bingkai karena penonton menyaksikan aksi aktor dalam lakon melalui sebuah bingkai atau lengkung *Proscenium* (Leitermann, 2017). Panggung *Proscenium* digunakan dalam dunia teater untuk menciptakan jarak antara pemain dan penonton. Keterpisahan antara pemain

dan penonton dapat membantu pencapaian efek artistik yang diinginkan, terutama dalam penceritaan teater realis yang ingin menciptakan gambaran dari realitas kehidupan. Panggung *Proscenium* dapat dijadikan sebagai aktualisasi pengharapan pentas Sandur untuk disejajarkan dengan pentas teater pada umumnya, di atas panggung *Proscenium* Sandur memiliki nilai komersial yang dapat ditawarkan pada generasi-generasi milenial yang tergabung dalam kelompok teater, baik tingkat pelajar maupun mahasiswa dan apresiator secara umum.

Acuan aktualisasi pentas Sandur di atas panggung *Proscenium* dapat dilakukan berlandaskan pada tata teknik pentas teater yang meliputi tata dekorasi panggung, rias, kostum, pencahayaan dan komposisi pentas. Konsep panggung *Proscenium* dapat membantu pencapaian interpretasi penonton terhadap simbol artistik pentas Sandur yang ditawarkan. Misalnya, penempatan dekorasi tali pembatas berbentuk bujur sangkar yang dihias dengan lengkung janur kuning pada setiap sudut, dan dihiasi dengan aneka jajan pasar pada tali pembatas perlu tetap dihadirkan pada panggung *Proscenium*, agar pentas Sandur tetap berada pada nilai filosofis Jawa “*sedulur papat limo pancer*” yang direpresentasikan melalui empat sudut panggung bujur sangkar dan area tengah sebagai pusatnya. Berbagai bentuk dekorasi juga dapat ditambahkan, misalnya dengan menambahkan dekorasi tata properti rumah di setiap sudut panggung sebagai pemukiman karakter tokoh utama Sandur. Sebagaimana bentuk penyajian konvensional teater

tradisi Sandur pada umumnya yang menempatkan karakter tokoh utama pada empat sudut panggung arena *Blabar Janur Kuning*. Sudut timur laut merupakan rumah tokoh *Cawik*, sudut tenggara merupakan rumah *Tangsil*, sudut barat daya merupakan rumah *Balong*, dan sudut barat laut merupakan rumah tokoh *Pethak*.

Selain dekorasi untuk menggambarkan rumah, berbagai properti sangat perlu dihadirkan bergantung penceritaan lakon yang ingin diaktualisasikan dalam pentas Sandur. Penambahan tata dekorasi maupun properti dalam aktualisasi pentas Sandur di atas panggung *Proscenium* dapat mendukung penggambaran suasana ruang dan waktu penceritaan lakon agar lebih jelas dan mudah dipahami. Sedangkan aktualisasi tata rias dan kostum lakon Sandur tetap mengacu pada busana pewayangan agar karakter-karakter yang terdapat dalam lakon Sandur tetap pada ciri khasnya dan dapat dikenali secara umum. Aktualisasi penataan tata rias dan kostum hanya dapat dilakukan dengan cara menambah rias dan atribut kostum dengan penataan yang lebih modern, seperti menambah kacamata, topi, sepatu dan lain sebagainya, asalkan konvensi tampilan karakter lakon *Cawik*, *Tangsil*, *Balong*, *Pethak* tetap dapat dikenali. Sementara pencahayaan dalam pentas Sandur tidak menggunakan teknik pencahayaan khusus, hanya menempatkan cahaya lampu untuk menerangi *blabar janur kuning* dan penonton, serta penambahan lampu obor *mrutu sewu* yang diletakkan di sudut luar arena. Jika Sandur diangkat dalam pentas panggung *Proscenium* berbagai teknik tata

*lighting* dapat ditambahkan untuk mempertegas suasana penceritaan berdasarkan tangga dramatik dan urutan waktu kejadian.

Aktualisasi Sandur juga dapat dilakukan pada unsur komposisi pengadeganan. Sandur yang memiliki tiga babak, terdiri dari babak pembuka, babak penceritaan dan babak penutup dapat diaktualisasikan dengan cara memfokuskan pertunjukan pada babak penceritaan. Pada babak penceritaan inilah bentuk teater secara utuh mulai ditampilkan, karena pada babak pembuka dan penutup Sandur lebih dominan menampilkan musik, tembang dan tari. Untuk memenuhi efisiensi durasi pertunjukan perlu adanya pemadatan pertunjukan disesuaikan dengan kondisi lingkungan pentas. Misalnya, jika Sandur ditampilkan di lingkungan panggung sekolah atau kampus akan lebih efisien jika Sandur difokuskan mementaskan babak penceritaan. Masuknya karakter tokoh seperti *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, *Cawik* berinteraksi menghadirkan dialog dengan berbagai tema cerita kreasi baru yang lebih aktual, tidak lagi mengacu pada tema asal keberadaan Sandur yang erat kaitanya dengan cerita masyarakat agraris. Akan tetapi agar tidak mengurangi nilai otentik dari pentas Sandur, pengadegan cerita tetap harus menghadirkan karakter *Germo* sebagai dalang di awal penceritaan dan iringan musik dan tembang dari *Panjak Ore* (penyanyi tembang), *Panjak Kendang* (pemain kendang), *Panjak Gong* (pemain gong) untuk menciptakan suasana dramatik pentas. Jika tetap harus mengacu urutan babak Sandur secara utuh, maka adegan jaranan dan kalongking harus tetap dihadirkan walaupun tidak

dimasukkan pada babak pembuka dan penutup sesuai bentuk struktur pementasan Sandur.

Adegan tari jaranan dan kalongking dapat dilibatkan dalam unsur cerita. Misalnya, adegan Kalongking menjadi tanggapan yang disewa *Germo* untuk menghibur warga sekitar, sehingga *Pethak, Balong, Tangsil* dan *Cawik* hadir untuk menyaksikan aksi kalongking, tentunya dapat diselingi dengan berbagai macam dialog untuk memperkenalkan pertunjukan kalongking terhadap apresiator. Serta menempatkan tari jaranan sebagai pengamen saat terjadi dialog antar tokoh, sehingga dapat menciptakan suasana komedi ataupun tragedi dalam selingan cerita yang ditawarkan. Penempatan adegan tari jaranan dan kalongking dalam penceritaan akan membuka ruang imajinasi dan kreativitas bagi penggarap atau sutradara pentas, sebagai nilai inovatif garapan teater tradisi Sandur. Begitu juga akting para aktor dalam pentas Sandur di atas panggung *Proscenium* dapat disajikan dengan berbagai metode keaktoran sesuai keinginan penggarap, khususnya dalam metode penggarapan teater realis.

Aktualisasi Teater Sandur juga dapat dilakukan dengan mengubah kebahasaan yang menjadi identitas Sandur, yaitu bahasa Jawa menjadi bahasa yang dapat diterima seluruh kalangan terlepas dari etnis tertentu. Mengacu pada penggunaan bahasa nasional, dialog antar tokoh menggunakan bahasa Indonesia dan tembang-tembang yang dilantunkan dapat diterjemahkan kedalam bahasa Indonesia. Sehingga cerita dan makna yang ditawarkan

Sandur dapat dipahami seluruh elemen masyarakat Indonesia. Pada dasarnya teater tradisi memiliki ciri khas yang mengacu pada bahasa daerah, karena itu untuk aktualisasi Sandur perlu untuk mengikuti pola perkembangan zamannya dengan memahami bahwa pengalihan bahasa bukan dimaksud sebagai dekadensi kultural, melainkan capaian multikultural dari perkembangan masyarakat Indonesia yang multietnis.

Aktualisasi kebahasaan menjadi penting dalam konteks aktualisasi teater tradisi Sandur, agar terwujud bentuk teater yang pluralistik yang dapat diterima seluruh kalangan masyarakat yang multi etnis. Akan tetapi aktualisasi kebahasaan dalam Sandur tidak semerta-merta bebas dilakukan, melainkan harus memperhatikan bahasa daerah yang menjadi nilai estetik, mana yang perlu dipertahankan dengan tetap berbahasa Jawa karena bahasa Indonesia kurang leluasa dalam menyampaikan konteks-konteks normativitas Sandur. Sebagaimana menurut Sedyawati (1981) bahwa kekayaan seperti tamsil, ibarat, peribahasa, wangsalan, parikan, permainan kata yang memiliki berbagai makna, tidak selalu dapat diinterpretasikan menggunakan bahasa lain selain bahasa daerah asalnya, karena memiliki nilai estetik dalam dialek, intonasi maupun rima. Meskipun kebahasaan Sandur dapat diaktualisasikan dalam bahasa Indonesia, berbagai variasi bahasa yang menjadi nilai estetik dan penyebutan istilah normativitasnya harus tetap dipertahankan, agar identitas ketradisionalnya dapat dikenali muasal kelahiran dan keberadaan aslinya.

Aktualisasi teater tradisi Sandur dapat diwujudkan melalui konsep manajemen profesional. Penggarapan Sandur harus dikelola secara serius dengan prinsip-prinsip manajemen yang terencana dan terstruktur. Misalnya, jika Sandur diangkat dalam pentas panggung teater *Proscenium*, diperlukan penjadwalan pementasan dan perencanaan manajemen latihan yang terstruktur bagi seluruh aktor yang terlibat dalam aktualisasi Sandur, agar mendapatkan hasil yang matang dan mendalam. Perlunya manajemen pemasaran melalui berbagai media informasi digital yang *trend* sesuai perkembangan zaman agar bentuk aktualisasi Sandur yang akan dipentaskan dapat tersampaikan kepada apresiator teater, baik kalangan umum, pelajar dan mahasiswa.

Selain itu, agar bentuk aktualisasi Sandur dapat menarik minat banyak kalangan diperlukan adanya sinergi dengan berbagai aktor-aktor teater ternama sebagai pemain. Adapun kerjasama yang menjadi penentuan dari aktualisasi Sandur adalah sinergitas dengan berbagai lembaga institusi, seperti lembaga pendidikan dan kebudayaan untuk sama-sama mengedepankan misi mengaktualkan teater tradisi Sandur sebagai media pembelajaran. Bentuk aktualisasi penyajian Sandur dapat ditawarkan pada generasi pelaja hari ini melalui kegiatan ekstrakurikuler teater di sekolah dan teater kampus untuk tercapai sosialisasi nilai-nilai kearifan kultural sebagai warisan leluhur yang adiluhung. Aktualisasi tersebut dapat dilakukan dengan bentuk-bentuk penyajian yang luas dan beragam, tidak hanya mengacu pada

penyajian di Panggung *Proscenium* tetapi juga dapat diaktualisasikan dalam penyajian film dengan mengangkat berbagai penceritaan yang sesuai dengan realitas keseharian masyarakat hari ini dengan teknik dan metode penyutradaraan sebagaimana yang telah dijelaskan sebelumnya.

### **7.1.2 Normativitas Transenden dalam Sandur**

Tradisi pertunjukan Sandur terafiliasi sebagai mekanisme spiritualitas masyarakat Pendukungnya. Spiritualitas tersebut terjadi melalui berbagai sistem simbol sebagai konsep untuk memahami dunia yang dialami dan sebagai konsep bagaimana manusia harus hidup dalam dunia tersebut. Sistem simbol dalam Sandur terbentuk berdasarkan normativitas sebagai modal ajaran, tuntutan dan aturan yang direpresentasikan oleh masyarakat pendukung Sandur dalam bentuk tata pentas, adegan dan tembang. Sistem simbol dalam penyajian Sandur tersebut yang kemudian dapat disebut sebagai medium alternatif, sebuah proses pembentukan linguistik, grafis dan mekanisme untuk mengungkapkan struktur kulturalnya (Geertz, 2014). Normativitas spiritual dalam sistem simbol penyajian Sandur dapat sangat dimungkinkan untuk ditarik pada diskursus pemaknaan transenden sebagai wujud spiritualitas masyarakat pendukung Sandur atas pengakuan ketergantungan manusia kepada sang pencipta sehingga dapat mengatasi naluri manusia atas keserakahan dan nafsu berkuasa serta pengakuan adanya kontinuitas dan ukuran bersama antara manusia dan penciptanya, yaitu merelatifkan segala kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan.

### 7.1.2.1 Transendensi Tata Pentas

Tata pentas dalam Sandur terafiliasi sebagai mekanisme spiritualitas yang mengaktualisasikan pengakuan ketergantungan manusia terhadap energi spiritual yang lebih berkuasa di luar dirinya dan menempatkan kesadaran atas kelemahan diri manusia. Upaya tersebut melibatkan prosesi ritual *Setren* sebelum pertunjukan berlangsung, bagaimana memproyeksikan properti yang digunakan dalam pertunjukan Sandur sebagai alat mediasi penghubung energi dari dimensi material dan non material (Norkhosim, Wawancara 2 September 2010). Properti tersebut berupa kuda keping, tali sumbang dan cemiti, serta nama-nama pemain Jaranan dan pemain Kalongking, lengkap dengan sesaji *Ulu Wetu*, *Kembang Setaman* dan dupa yang diinapkan pada makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (*dhanyang*) Desa Ledok Kulon.

Prosesi ritual *Setren* menjadi normativitas penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, mengayomi dan melindungi. Sehingga pasca ritual *Setren* selesai dilaksanakan, masyarakat pendukung Sandur percaya bahwa pagelaran Sandur telah mendapatkan dukungan, perlindungan dan keberkahan melalui energi spiritual leluhur yang telah dimediasi

melalui properti yang akan digunakan dalam pentas. Kepercayaan tersebut melibatkan transendensi atas ketergantungan masyarakat pendukung Sandur kepada kekuatan dan kekuasaan leluhur sebagai perwujudan wakil dari sang Maha Ruh (Tuhan) pemilik kekuatan dan kekuasaan absolut. Menempatkan suatu paham bahwa manusia bukanlah pusat dan ukuran segala sesuatu, karena diluar diri manusia terdapat kekuatan dan kekuasaan yang lebih besar dan mutlak.

Tata pentas dalam penyajian Sandur juga memposisikan arena *Blabar Janur Kuning* sebagai simbol kepercayaan spiritual jawa, yaitu *sedulur papat limo pancer*. *Sedulur* dimaksud sebagai saudara secara batiniah yang menemani dan menolong manusia dari waktu dilahirkan hingga kematiannya. *Papat* berarti jumlah saudara tersebut yang memiliki banyak istilah penyebutan dan acapkali dikaitkan dengan empat kiblat mata angin, empat elemen alam dan weton perhitungan hari lahir manusia yang menunjukkan sifat dan takdir tertentu (Makrokosmos). Sedangkan *limo pancer* dimaksudkan sebagai titik pusat kehidupan (Mikrokosmos) yaitu jasad dan jiwa manusia itu sendiri (Sari & Muttaqin, 2021). Kaidah tersebut terakumulasi dalam tempat pertunjukan berupa tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter yang disebut *Blabar Janur kuning*.

Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta

dihiasi aneka jajan pasar, terdapat ketupat dan lontong ketan atau lepet yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Pada sudut pertemuan antara utara dan timur (arah timur laut) terdapat sesaji lengkap dengan dupa atau kemenyan. Semetara pada bagian tengah sisi kanan dan kiri arena pertunjukan tertancap batang bambu dengan ketinggian kurang lebih 10-12 meter, di antara bambu yang tertancap di sisi kanan dan kiri terpasang tali sumbang yang menghubungkan kedua bambu, sehingga arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar seolah memiliki sudut tengah bagian atas yang akan menjadi kerucut saat digunakan untuk atraksi adegan Kalongking.

Arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar dan bagian sudut tengah atas, berorientasi pada kaidah papat kiblat dan weton yaitu timur (*pasaran legi*), selatan (*pahing*), barat (*pon*) dan utara (*wage*) sedangkan yang menjadi pusat limo pancer adalah tengah (*kliwon*). Arah mata angin dan hitungan waktu kelahiran tersebut dipercaya sebagai alasan manusia dilahirkan ke dunia yang membawa sifat dan takdirnya masing-masing (Moorwatha & Wasista, 2019). Takdir manusia telah ditentukan oleh Sang Maha Ruh (Tuhan) dengan empat penopang kekuatan sejak berbentuk janin yaitu *Watman* sebagai induk kekuatan manusia, representasi dari perasaan kasih sayang ibu yang telah mengandung dan melahirkannya. *Wahman* sebagai selimut dan penjaga janin (air ketuban) sejak manusia dalam

kandungan. *Rahman* sebagai jelmaan darah, representasi atas kehidupan, nyawa, energi dan spirit manusia. *Ariman* sebagai jelmaan saudara janin (plasenta) sejak dalam kandungan yang menyalurkan dan memelihara kehidupan manusia. Sedangkan *Pancer* sebagai ruh dan jasad manusia, merepresentasikan kesadaran dan perilaku manusia atas kehidupan yang terpusat dari kehendak di luar dirinya (Susetya, 2016).

Kesadaran dan perilaku manusia tersebut dikendalikan berdasarkan normativitas, bagaimana manusia dapat mengedepankan nafsu *Mutmainah* sebagai representasi penciptaan Sang Maha Ruh (Tuhan) yang membawa sifat *Khauf* (Takut), *Raja* (Berharap), *Tawakkal* (Pasrah) dan *Qanaah* (Menerima). Agar dapat menekan keinginan nafsu *Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu *Supiyah* sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta (status sosial), serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki manusia jika hanya mengedepankan nafsu *Alumiah* dan *Supiah* tanpa adanya keseimbangan dari sifat *Mutmainah* (Simuh, 2002).

Kesadaran dan perilaku manusia tersebut, dapat dibaca melalui bagaimana Karakter lakon Sandue Bojonegoro merepresentasikan kearifan sosial. Karakter *Cawik* merupakan konstruksi simbol *Cagak Wingit* yang berarti tiang penting atau utama, sebagaimana seorang

perempuan yang menjadi ibu, tempat kelahiran dan pusat kehidupan manusia. Karakter *Pethak* simbol dari *Mepet Pathak* berarti dekat dengan kepala, mendahulukan pikiran sebelum bertindak, sedangkan *Balong* merupakan simbol dari *Bolong* yang berarti kehidupan manusia tidak lepas dari tindakan untuk memenuhi nafsu. Karakter *Tangsil* merupakan konstruksi simbol *Kabatang Khasil* berarti jawaban keberhasilan yang dapat ditempuh melalui kebijaksanaan dalam pikiran dan tindakan. Sedangkan karakter *Germo* merupakan konstruksi simbol dari *Blegering Sukma* berarti wadah dari ruh, badan tempat bersemayamnya sukma sebagai perangkat utama kehidupan manusia, badan terikat dengan kebutuhan hidup manusia secara material, sedangkan ruh terkait dengan kebutuhan batin dan spiritual manusia.

Secara keseluruhan tata pentas dalam Sandur merupakan bentuk aktualisasi penggambaran spiritual masyarakat atas karunia sang pencipta memenuhi kehidupan manusia di bumi melalui berkah dari langit untuk menumbuhkan segala bentuk makanan yang ditanam di atas bumi (*Agraris*), karena itu cerita yang disajikan dalam Sandur seras kaitannya dengan prinsip sosio-kultural masyarakat agraris. Sehingga Sandur menurut Pramujito dapat disebut sebagai *Insan lan Tandur* (Sandur) yang berarti manusia dan menanam (Wawancara, 2 September 2010). Menanam (*Tandur*) dalam keberlangsungan dan

perkembangan Sandur saat ini membuka beragam interpretasi selain dari makna pertanian, membuka jalan bagi tontonan Sandur untuk menampilkan berbagai tema sosio-kultural masyarakat dan tidak lagi terikat dengan masyarakat agraris. Seluruh pemaknaan ritual dalam Sandur tersebut melibatkan normativitas transendensi sebagai pengakuan ketergantungan manusia dengan penciptanya, perbedaan kekuatan dan kehendak antara manusia dan sang pencipta, serta pengakuan atas adanya norma-norma kehidupan yang perlu dijalankan sebagai bentuk rasa syukur kepada penciptanya.

#### **7.1.2.2 Transendensi Adegan dan Tembang**

Adegan dan tembang dalam Sandur saling beriringan mengaktualisasikan konflik kehidupan masyarakat pendukungnya. Sebagaimana ciri khas dari teater rakyat pada umumnya yang kerap menyajikan konflik sosio-kultural, psikologi, ekologi dan spiritual-mistik, terakumulasi dalam hubungan antara manusia dengan manusia lainnya, manusia dengan lingkungan, manusia dengan dirinya sendiri dan hubungannya dengan jagad semestanya. Serangkaian konflik tersebut menjadi pondasi ide dan tema besar dalam tontonan Sandur yang terbagi menjadi delapan adegan dalam tiga babak, terdiri dari penyajian teater, tari dan musik. Babak pertama sebagai rangkaian pembuka pentas Sandur, babak kedua menjadi serangkaian adegan menyajikan inti cerita dan babak ketiga sebagai babak penutup.

Babak pembuka diawali dengan adegan *Panjak Ore*, menyanyikan rangkaian tembang yang dipimpin oleh Germono sebagai dalang dari pentas Sandur. Tembang pembuka diawali dengan kalimat “*Bismillah*” menyajikan serangkaian persembahan rasa syukur yang didasari niat dengan menyebut nama penciptanya yang berarti memohon restu dan keberkahan kepada Sang Maha Ruh (Tuhan). Begitu juga dalam tembang *Aja Haru Biru* menyerukan himbauan kepada anak adam untuk tidak membuat kerusakan dan kekacauan karena sang pencipta mengawasi perbuatan manusia dan hendak manusia menyerukan kebaikan sesuai tuntunan dan petunjuk dari utusannya. Tembang *Bismillah*, *Aja Haru Biru* dan *Mendung Sepayung* juga menyematkan kalimat sakral sebagai zikir dalam ajaran agama Islam seperti “*Lahaula Wala Kuata Kersaning Allah*” yang bermakna kekuasaan dan kebesaran sang pencipta, bahwa semua urusan berjalan atas kehendaknya.

Sementara pada tembang *Mendung Sepayung* dimaksudkan sebagai permohonan terhadap sang kuasa agar tidak turun hujan pada malam tersebut, disusul tembang *Udeng Gadhung* sebagai nyanyian perayaan permainan Sandur sebagai media hiburan bagi pemain maupun penonton (Penglipuran). Setelah tembang-tembang tersebut dinyanyikan, penari jaranan mulai menyajikan tarian yang difungsikan sebagai pengiring pemain peran untuk menuju tempat rias

yang biasanya dilakukan di rumah penanggap. Pemain peran tokoh *Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil* akan dijemput oleh penata rias yang diikuti penari jaranan keluar dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju tempat rias.

Pada saat adegan tari jaranan mulai disajikan, serangkaian tembang dilantunkan yang dipercaya sebagai bentuk sesaji persembahan untuk bermediasi dengan energi roh (*ndadi*). Seperti adegan tari jaranan (*Mbesa*) diiringi tembang *Kembang Le Li Le Lo Gempol*, kemudian jaranan mulai mengitari arena luar pentas (*Mubeng Blabar*) diiringi tembang *Kembang Johar* berfungsi sebagai membatasi desakan penonton dari arena pentas yang telah disakralkan. Selanjutnya disusul adegan jaranan *Jalok Ngombe* diiringi tembang *Kambang Jambe* dan adegan *Jalok Leren* beriringan dengan tembang *Kembang Duren*. Sementara pada proses pelepasan energi (penyadaran) para pemain jaranan diiringi tembang *Kembang Jambu* yang memiliki makna Jaranan meminta tidur.

Tidak berhenti disitu berbagai serangkaian tembang terus dilantunkan untuk mengiringi prosesi rias para pemain yang juga memiliki kepercayaan atas sinergi alam materi dan dunia ruh. Seperti *Kembang Gambas* representasi para pemeran mulai dirias, tembang *Pitik Lancur* representasi pemakaian bedak, tembang *Kembang Kawis* representasi rias alis, tembang *Kembang Laos* representasi rias kumis,

tembang *Pitik Lurik* merepresentasikan pemakaian kain jarik, tembang *Jaran Dhawuk* merepresentasikan pemakaian sabuk dan tembang *Kembang Semboja* representasi saat memakai Konca, serta tembang *Kembang Terong* merepresentasikan para pemain memakai Irah-irahan. Setelah tembang-tembang dilantunkan, pemeran bersiap untuk kembali ke arena pertunjukan. Kemudian pemeran jaranan meninggalkan *Blabar Janur Kuning* untuk menjemput para pemeran yang telah dirias.

Seluruh pemain peran memasuki arena pentas diiringi tembang *Kambang Otok* dengan kepala yang tertutup kain, dituntun oleh perias yang membawa obor sebagai penunjuk jalan memasuki arena. Kemudian obor tersebut diserahkan kepada Germo untuk mengelilingi *Blabar Janur Kuning* satu kali searah jarum jam hingga sampai di sisi utara menghadap ke timur. Adegan berikutnya Germo mulai *Nggundhisi* atau mendalang yang menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi) berjumlah 44 turun ke bumi. Beberapa diantaranya dipercaya memiliki keterlibatan dalam membentuk karakter tokoh dalam Sandur, menjadi semacam jelmaan atau merasuki tubuh pemain peran Sandur. Diantaranya adalah sosok jelmaan dewi bernama Wilutomo merasuki tubuh *Pethak*, Drestonolo merasuk ke tubuh tokoh *Balong*, Gagar Mayang merasuk ke tubuh *Tangsil*, Suprobo merasuk ke tubuh tokoh *Cawik* dan sosok jelmaan Irim-irim merasuk

pada *Germo*, *Panjak Ore*, *Panjak Kendhang*, *Panjak Gong*, *Kalongking*, *Tukang Njaran*, dan sebagainya. Karakter dewi-dewi yang dipercaya menjelma dalam tubuh pemain peran tersebut memiliki keterkaitan dengan tokoh dalam wiracarita Ramayana dan Mahabarata yang sering dipentaskan dalam kisah pewayangan.

Adegan *Nggundhisi* pemanggil roh suci para dewi tersebut dilakukan *Germo* dengan cara menghadap ke barat daya, setiap narasi yang diceritakan akan disambut dengan jawaban “*Nggih*” oleh para *Panjak Hore* sebagai vokalis tembang. Setelah adegan *Nggundhisi*, *Germo* mulai membuka penutup kepala pemain peran diiringi tembang *Kembang Jagung*, merepresentasikan ruh suci para dewi yang menjelma dalam diri pemain peran mulai menampilkan wajahnya. *Germo* kemudian menuntun dan menempatkan pemain peran di setiap pojok, tokoh *Tangsil* berada di tenggara, *Balong* berada di barat daya, *Pethak* berada di barat laut, dan tokoh *Cawik* berada di timur laut. Dengan keberadaan pemain peran di posisinya masing-masing tembang *Bismillah Golek Gawe* mulai dilantunkan sebagai pertanda dimulainya adegan inti menyajikan sandiwara cerita dengan tema besar pertanian, menggarap sawah, ternak dan interaksi sosial masyarakat agraris. Tembang yang dilantunkan pada awal penceritaan membawa kesaksian masyarakat bahwa segala bentuk pekerjaan merupakan bentuk dari anugerah dan kehendak dari sang pencipta,

menjadi kewajiban bagi manusia untuk menyebut nama sang pencipta sebelum melakukan segala aktifitas sebagai rasa syukur atas nikmat yang telah diberikannya.

Pada setiap adegan penceritaan diselingi dengan sajian Jaranan diiringi tembang *Salur Pandan* sebagai mantra untuk memanggil roh yang mendiami empat arah mata angin. Adegan Jaranan (*ndadi*) melakukan tarian dan atraksi merepresentasikan normativitas pengendalian nafsu manusia berdasarkan kaidah *Mutmainah* atas *Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu Supiyah sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta, serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki manusia jika hanya mengedepankan nafsu *Alumiah* dan *Supiah* tanpa adanya pengendalian dari sifat *Mutmainah*. Selanjutnya cerita akan ditutup dengan tembang *Sampun Rampung* dengan seluruh pemain menghadap timur. Tembang tersebut merepresentasikan normativitas sosial masyarakat untuk menciptakan kedamaian atas nama sesama makhluk ciptaan sebagai saudara yang perlu saling mengingatkan dalam kebaikan, serta manusia hendaknya menghormati leluhurnya sebagai pendahulunya yang telah mengawali dan membuka kehidupan, hingga sampai pada kehidupan yang dirasakan hari ini.

Setelah adegan penceritaan selesai, adegan penutup menyajikan

atraksi Kalongking (*Ndadi*), dipercaya sebagai jelmaan ruh kalong (Kelelawar) dalam tubuh pemeran, menyajikan adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah. Atraksi akrobatik dilakukan dengan mata tertutup memanjat tiang bambu sebelah timur dan menari dengan gerakan ala kalong yang kemudian bergantung mengaitkan kakinya pada seutas tali tambang dengan posisi kepala dibawah dan akan turun di tiang sebelah barat. Seluruh adegan yang ditampilkan melalui Kalongking merepresentasikan bahwa setiap diri manusia adalah pusat (Pancer) kehidupan yang terhubung pada dimensi pancer vertikal dan pencer horizontal. Secara keseluruhan serangkaian adegan dan tambang dalam tontonan Sandur banyak menghadirkan normativitas, bagaimana manusia mampu mengaktualisasikan dirinya dengan menghendaki otoritas di luar dirinya (*Beyoud*) kehendak atas altruisme dan spiritualitas (Evans & Evans, 2008). Maslow menyebut kemampuan tersebut sebagai transendensi, suatu kesadaran holistik manusia tingkat tinggi, dalam berperilaku dan berelasi. Kesadaran tersebut telah melekat sebagai tujuan, bagi diri sendiri, orang-orang lain, sesama manusia, spesies lain, alam dan kosmos (Maslow, 1978).

Sejauh aktualisasi kehendak transendensi yang dianut, dalam penyajian adegan penceritaan Sandur, manusia tetaplah menjadi manusia yang tidak bisa lepas dari hirarki kebutuhan manusia menurut

Maslow dalam (Cloninger, 2004). Terbagi atas kebutuhan fisik seperti makan, minum, udara, tidur, seks (*Physiological Needs*). Kebutuhan akan keamanan, perlindungan, kebebasan dari rasa takut (*Safety Needs*), kebutuhan atas relasi dengan keluarga, sahabat, teman, kekasih atau hubungan sosial dalam masyarakat (*Belongingness and Love Needs*). Kebutuhan untuk dihargai dan dihormati oleh orang lain (*Esteem Needs*) dan kebutuhan tertinggi yang berhubungan dengan potensi, bakat dan kemampuan (*Need for Self-actualization*). Adanya aktualisasi kehendak transendensi masyarakat pendukung Sandur akan tetap terhubung dengan hirarki kebutuhan manusia, karena keterhubungan tersebut menjadi konsep penyeimbang kehidupan yang lahir dari akulturasi budaya Jawa dan islamisasi, menganut ajaran "*Habluminallah wa Habluminannas*".

## **7.2 Taksonomi Pendidikan Transenden dalam Sandur**

Normativitas transendensi dalam sistem simbol Sandur tersebut merupakan produk kebudayaan masyarakat pendukungnya sebagai seperangkat mekanisme kontrol untuk mengatur perilaku manusia berdasarkan kaidah-kaidah transenden. Sebagaimana yang diaktualisasikan dalam tata pentas; ritual *Setren*, arena *Blabar Janur Kuning* dan segala atribut maupun konsep yang digunakan dalam pentas Sandur menempatkan transendensi sebagai kesadaran bahwa manusia bukanlah pusat dan ukuran segala sesuatu, karena diluar diri manusia terdapat kekuatan dan kekuasaan yang lebih besar dan absolut, mekanisme keterhubungan antara yang

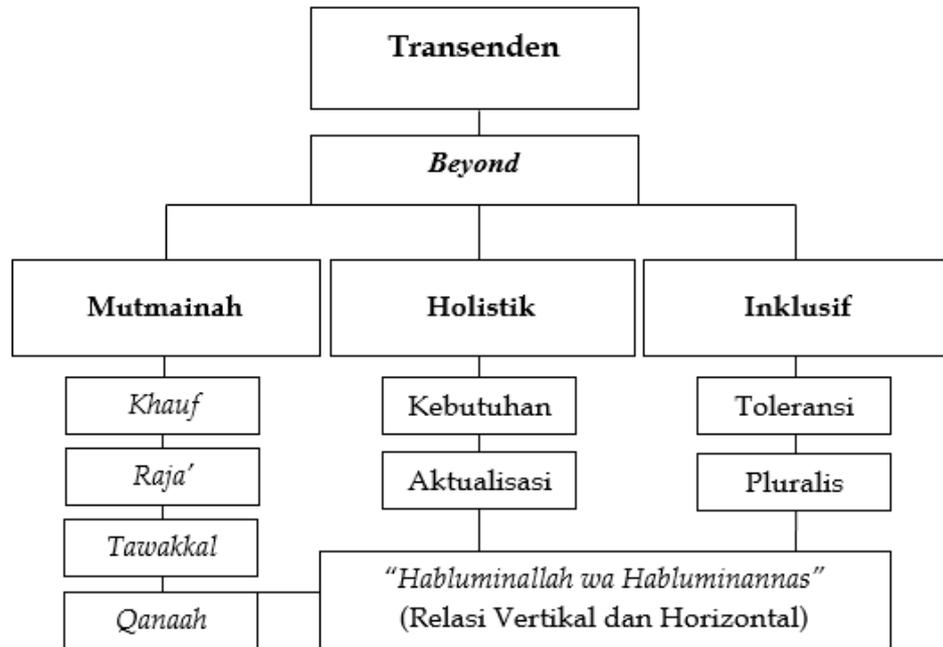
menciptakan (Tuhan) dan yang diciptakan (Mahluk Tuhan). Sikap tersebut merupakan representasi akal budi manusia yang mengisyaratkan suatu normativitas bagaimana manusia harus menjaga dan memelihara harmonisasi di ruang semesta sebagai hukum relasi antara sesama makhluk ciptaan Tuhan. Perwujudan sikap inilah yang kemudian dalam konsep transenden dapat disebut sebagai Sikap *Mutmainah* representasi kehendak Sang Maha Ruh (Tuhan) yang memberikan hak dan kewajiban bagi manusia untuk bersikap *Khauf* (Takut), *Raja* (Berharap), *Tawakkal* (Pasrah) dan *Qanaah* (Menerima). Sikap *Mutmainah* menjadi diskursus pengendalian nafsu manusia atas *Alumiah* yang bersifat konsumtif; hedonisme dan materialisme, pengendalian nafsu *Supiyah* yang bersifat dominasi; berkuasa dan bertahta, serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki.

Selain itu penyajian adegan dan tembang dalam Sandur menyimpan sistem simbol yang mengarah pada serangkaian makna normativitas transendensi; bagaimana manusia mampu mengaktualisasikan dirinya dengan menghendaki otoritas di luar dirinya (*Beyoud*). Suatu kesadaran holistik dan inklusif manusia tingkat tinggi, dalam berperilaku dan berelasi. Kesadaran tersebut tidak hanya dijadikan sebagai alat, tapi juga sebagai tujuan, bagi diri sendiri, orang-orang lain, sesama manusia, spesies lain, alam dan kosmos; relasi hubungan manusia dengan dimensi vertikal dan horizontal. Penyertaan kepercayaan atas *Beyond* sanggup membentuk kontinuitas dan ukuran hirarkis antara sang pencipta dan manusia, mengakui keunggulan norma-norma mutlak yang melampaui akal manusia.

Normativitas transenden dalam taraf kesadaran *Beyond* jika dianut dan menjadi prinsip perilaku keseharian dimungkinkan sanggup merelatifkan segala bentuk kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan dalam dimensi material.

Berdasarkan makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur tersebut, sekiranya sanggup ditarik pada konsepsi taksonomi pendidikan. Taksonomi pendidikan dalam penelitian ini dimaksud sebagai klasifikasi khusus berdasarkan data yang didapatkan dari hasil analisis terkait makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur yang dapat digolongkan dalam sebuah sistematika (Anderson, 1995). Tujuan klasifikasi pendidikan transenden merujuk pada upaya pencapaian pembelajaran yang dituangkan pada bentuk aktualisasi Sandur untuk dapat disajikan di ruang pendidikan, sehingga dapat mengubah performa kesadaran peserta didik yang bernilai transenden. Berikut skema sistematika taksonomi pendidikan transenden yang dapat dirumuskan:

**Diagram 7.1** Klasifikasi Tujuan Pendidikan Transenden



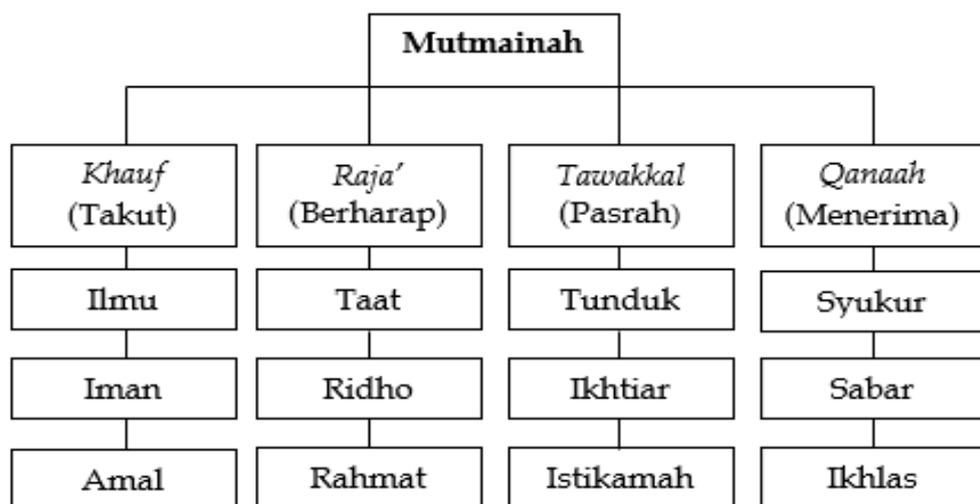
Sistematika tersebut merupakan hasil klasifikasi (taksonomi) pendidikan bahwa Sandur memiliki mekanisme tujuan pembelajaran bernilai transenden. Taksonomi pendidikan transenden dalam konsep penyajian Sandur terpusat pada kesadaran *Beyond* yang dapat diklasifikasikan menjadi tiga tujuan pembelajaran, yaitu pembentukan karakter *Mutmainah*, holistik dan inklusif. Masing-masing karakter memiliki sistematika klasifikasi yang menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik), karakter tersebut merupakan konsepsi dari transenden atau dapat disebut sebagai transpersonal, sebuah eksistensi keberadaan manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif.

### 7.2.1 Karakter *Mutmainah*

Taksonomi pendidikan transenden dalam penyajian Sandur yang

berpusat pada kesadaran *Beyond*, dapat diklasifikasikan pada tujuan pembelajaran karakter *Mutmainah* sebagai nafsu kebenaran ilahiah. Peniadaan sikap tercela dan mengupayakan sikap terpuji yang sanggup menciptakan ketenangan jiwa bagi manusia, karena sanggup merelatifkan kenikmatan dan kemewahan duniawi (material) (Yasid, 2007). *Mutmainah* mewujudkan sikap merasa puas dengan pengabdian kepada Sang pencipta dan berbuat kebajikan kepada sesama makhluk ciptaannya (Shadily, 1980). Sistematika karakter *Mutmainah* dapat diklasifikasikan menjadi; *Khauf*, *Raja'*, *Tawakkal* dan *Qanaah*. Masing masing karakter *Mutmainah* tersebut memiliki turunan sifat yang dapat dijadikan sebagai tujuan pendidikan transenden. Berikut skema sistematika karakter *Mutmainah* yang dapat dirumuskan:

**Diagram 5.2** Klasifikasi Karakter *Mutmainah*



Klasifikasi karakter *Mutmainah* terkonsepsi dalam sifat *Khauf* sebagai

rasa takut kepada Tuhan karena kurang sempurnanya suatu pengabdian seorang hamba. Takut mempunyai arti yang berhubungan dengan masa yang akan datang, misalnya takut kepada siksaan Tuhan baik di dunia maupun di akhirat. Sifat *Khauf* terdiri atas ilmu dan amal yang terpusat pada keimanan, peningkatan keimanan dapat diraih melalui ilmu sebagai pengetahuan tentang perkara-perkara yang dapat mendatangkan ketakutan, seperti azab, sifat Tuhan, kedasyatan sakaratul maut dan hari akhir (Ghazali, 2021). Melalui ilmu tersebut melahirkan pemahaman terkait *Khauf*, sehingga menjauhi larangan-larangan yang mendatangkan murka Tuhan dan meningkatkan anjuran yang diperintah Tuhan sebagai bentuk amalan.

Karakter *Mutmainah* juga dapat diklasifikasikan dalam sikap *Raja'* sebagai sifat manusia yang tidak lepas dari kebutuhan atas keinginan dan pengharapan. Akan tetapi keinginan dan pengharapan manusia harus dilandasi dengan ketaatan kepada Tuhan. Sifat *Raja'* mencerminkan pengharapan hanya kepada Tuhan, merasa nikmat dengan berserah diri kepadaNya. Pengharapan manusia yang bersifat *Raja'* dapat diartikan sebagai optimisme dalam memperoleh karunia berupa rahmat dan keridhoan Tuhan yang telah disediakan untuk manusia (Muzakkir, 2012). Rahmat berarti pemberian karunia Tuhan dalam setiap hati dan sikap hidup yang mengedepankan amal kebaikan. Pasangan *Ridho* sebagai sifat *Raja'* mencerminkan kerajaan, perizinan yang diberikan Tuhan kepada manusia, sehingga karunia yang diberikan dapat diterima dengan lapang ikhlas.

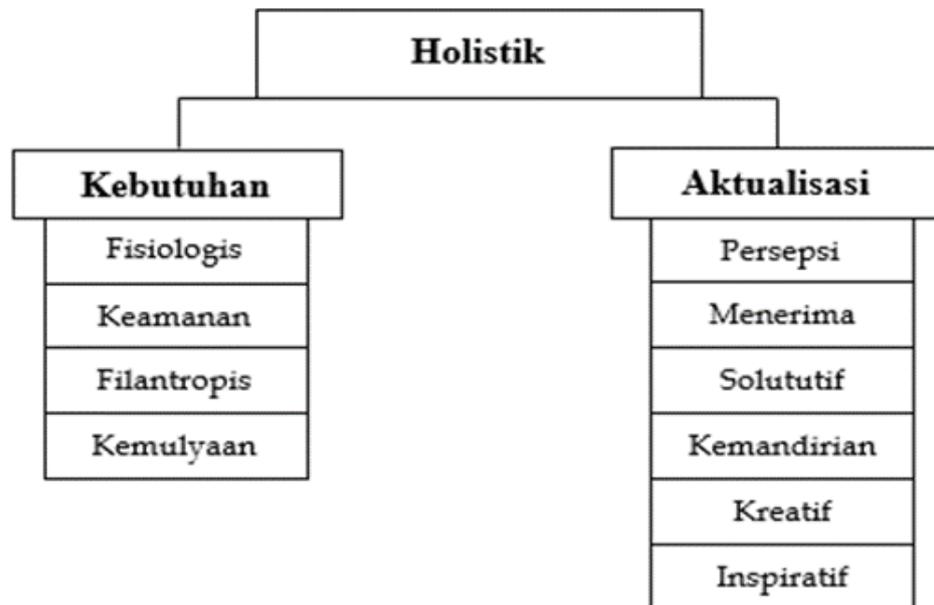
Selain itu *Mudmainah* dapat dikaitkan dalam sifat *Tawakkal* sebagai perwujudan seorang hamba kepada Tuhannya dan bisa menjadikan seseorang merasa damai, tentram di bawah ketentuan Tuhan (Junaedi, 2017). *Tawakkal* menuntun jalan bagi manusia untuk bersikap tunduk menyerahkan segala urusan berdasarkan ketentuan dan kehendak dari Tuhannya. *Tawakkal* ditentukan berdasarkan kedalaman ikhtiar seorang hamba sebagai perilaku bersungguh-sungguh dalam mengharapkan rahmat dan ridho dengan ketentuan sesuai normativitas kebaikan dan kebenaran yang atur Tuhan. Jalan *Tawakkal* bagi manusia harus ditempuh dengan *Istikamah* sebagai keteguhan, pendirian, komitmen dan konsistensi menjalanjan keimanan (Tauhid), ibadah (Iman) dan perbuatan baik sesama manusia (ahlak) (Zuhdi, 2015).

Adapun klasifikasi sikap *Mudmainah* yang terakhir adalah sifat *Qanaah* sebagai sikap merasa cukup terhadap pemberian Tuhan terhadap diri manusia. Menerima segala nikmat pemberian Tuhan sebagai bentuk rezeki dengan perasaan cukup dan bersyukur dengan apapun hasil yang diperoleh. Sifat *Qanaah* lebih mendalam tidak hanya berlaku sebagai sikap dalam menerima rezeki saja, melainkan juga terkait pada penyikapan terhadap keadaan dan musibah yang menimpa manusia dengan kesadaran bahwa semuanya tidak lepas dari kehendak dan ujian dari Tuhan, yang harus diterima dan dijalankan dengan sabar dan ikhlas sambil terus menerus melakukan ikhtiar secara maksimal di jalan kebenaran tanpa menghalalkan segala cara dan tidak tertarik dengan segala tipu daya manusia (Hamka, 1990).

### **7.2.2 Karakter Holistik**

Taksonomi pendidikan transenden dalam penyajian Sandur yang berpusat pada kesadaran *Beyond*, juga dapat diklasifikasikan pada tujuan pembelajaran karakter holistik sebagai upaya menginternalisasikan nilai-nilai kehidupan yang mendidik manusia ke arah pemahaman bahwa manusia adalah makhluk individu-sosial, jasad dan ruh, serta makhluk otonom sekaligus makhluk ciptaan Tuhan. Sejauh keimanan manusia dalam persepsi transenden yang dianut, manusia tetaplah manusia yang tidak dapat dilepaskan dari sifat hirarki kebutuhan dan potensi untuk berkembang melalui pengaktualisasian diri. Karakter holistik sebagai kesadaran *Beyond* dapat diklasifikasikan menjadi dua konsep sifat yaitu hirarki kebutuhan dan aktualisasi diri. Masing-masing karakter holistik tersebut memiliki turunan sifat yang dapat dijadikan sebagai tujuan pendidikan transenden. Berikut skema sistematika karakter holistik yang dapat dirumuskan:

**Diagram 5.3** Klasifikasi Karakter Holistik



Klasifikasi karakter holistik dapat dikonsepsikan ke dalam sifat alamiah manusia yang eksistensial. Eksistensi keberadaan setiap manusia mewujudkan tindakan untuk mengaktualisasikan dirinya (self-actualization). Tindakan aktualisasi setiap individu manusia tidak dapat dilepaskan dari pemenuhan kebutuhan universal terlebih dahulu. Artinya hirarki kebutuhan (*hierarchy of needs*) setiap individu manusia harus terpenuhi terlebih dahulu untuk menuju aktualisasi diri (Schultz). Kebutuhan manusia secara universal memiliki hirarkis tingkatan yang disebutkan oleh Maslow bahwa kebutuhan lebih mendasar tingkatannya harus dipuaskan atau minimal terpenuhi secara relatif sebelum kebutuhan yang lebih tinggi tingkatannya menjadi motivator tindakan (Feist & Feist).

Hirarki kebutuhan dasar manusia tersusun menjadi empat perkara yang harus dipenuhi sebelum menjadi motivasi tindakan aktualisasi diri manusia. Kebutuhan tersebut terdiri dari kebutuhan yang paling dasar sebagai kebutuhan fisiologis, meliputi makanan, air, oksigen, kesehatan dan seks. Setelah manusia terpenuhi kebutuhan fisiologisnya maka manusia termotivasi untuk memenuhi kebutuhan rasa aman dari segala ancaman yang dapat mengganggu ketenangan dan ketentraman hidupnya. Motivasi untuk mendapatkan rasa aman tersebut selaras dengan kebutuhan filantropis sebagai naluri untuk dicintai dan memiliki, motivasi untuk bersahabat, keinginan memiliki pasangan dan keturunan, dan kebutuhan berkeluarga, lingkungan, bertetangga dan berbangsa. Terpenuhinya kebutuhan filantropis manusia dapat merasakan rasa aman dan kebahagiaan. Akan tetapi kebutuhan filantropis tidak hanya keperluan untuk mendapatkan rasa aman saja tetapi juga terkait pada kebutuhan untuk dimuliakan, motivasi untuk mendapatkan penghargaan atas dirinya, pengakuan eksistensial manusia.

Terpenuhinya hirarki kebutuhan tersebut pada tahap selanjutnya akan dapat menggerakkan atau memotivasi sebagian manusia untuk mengaktualisasikan diri, untuk menuju tingkatan aktualisasi-diri setiap individu harus memiliki *metamotivation* atau *B-values*. Artinya aktualisasi diri hanya dimiliki oleh beberapa individu manusia tertentu, karena aktualisasi diri merupakan karakter dari manusia-manusia yang unggul. Aktualisasi diri dapat ditempuh melalui pergerakannya untuk melampaui

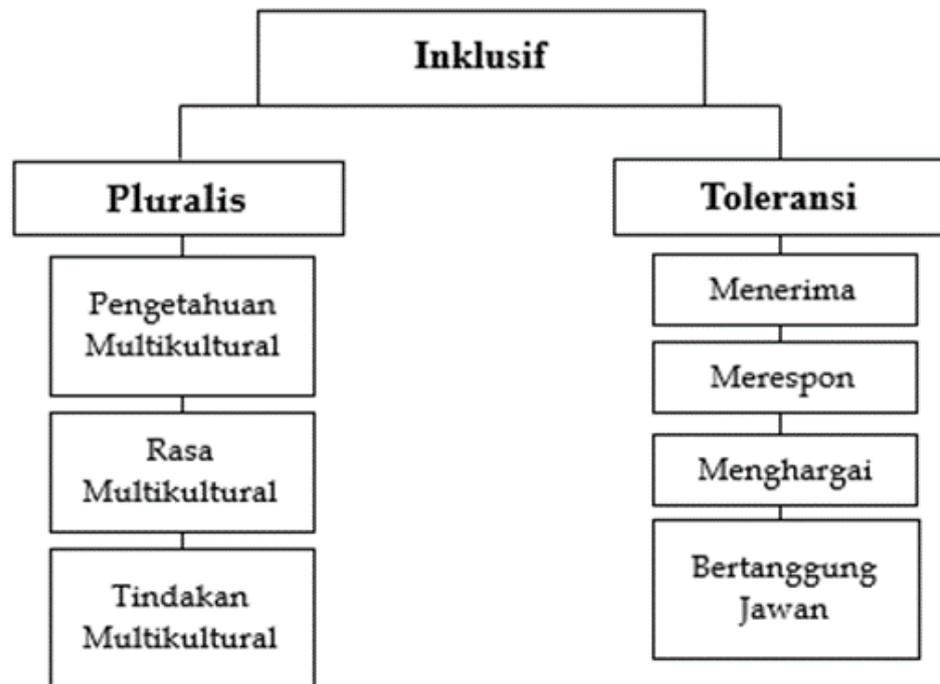
hierarki kebutuhannya, menempuh nilai-nilai berdasarkan norma moralitas keyakinan hidupnya dan memenuhi kebutuhan untuk bertindak melakukan kebenaran dan kebaikan (amal). Karakter aktualisasi diri yang ditempuh setiap manusia dapat ditinjau melalui persepsi memandang realitas kehidupan, kemampuan dalam menerima kekurangan dan kelebihan dirinya dan orang lain, berpikir solutif dalam setiap problem yang dihadapi dirinya maupun kepentingan sosial, kemapanan yang ditunjukkan melalui kemandirian dan kreativitas, serta karakter inspiratif yang mampu menjadi tuntunan nilai dan motivasi (digugu dan ditiru).

### **7.2.3 Karakter Inklusif**

Karakter holistik menjadi kemapanan tujuan pendidikan transenden yang disampaikan melalui simbol-simbol penyajian Sandur. Terwujudnya karakter holistik sebagai manusia yang berupaya dan mampu mengaktualisasikan diri berdasarkan *metamotivation* atau *B-values* terjalin dalam pembentukan karakter masyarakat yang inklusif. Karakter inklusif dalam kehidupan bersosial merupakan suatu sikap keterbukaan untuk menghargai multi identitas kultural; etnis, suku, bangsa dan agama. Keterbukaan untuk menghargai keberadaan multikultural dalam kehidupan bersosial terpusat pada sikap toleransi dan pluralis. Masing-masing sikap toleransi dan pluralis dapat diklasifikasikan ke dalam tujuan pendidikan transenden sebagai kesadaran *Beyond*, untuk menjadi manusia yang unggul, agung dan superlatif. Berikut skema taksonomi karakter inklusif yang dapat

dirumuskan:

**Diagram 5.4** Klasifikasi Karakter Inklusif



Karakter inklusif dapat diklasifikasikan menjadi dua sikap, yaitu pluralis dan toleransi. Sikap tersebut jika diaktualisasikan sebagai tujuan pembelajaran transenden dimungkinkan dapat membentuk karakteristik kognitif, afektif dan psikomotorik peserta didik yang bersifat inklusif di tengah kehidupan masyarakat yang multikultural. Karakter inklusif terpusat pada pembelajaran pluralis sebagai pemahaman terkait sistem yang mengakui adanya landasan pemikiran yang mendasar yang lebih dari satu. Sedangkan pluralis dalam sosial merupakan sistem yang mengakui eksistensi multikultural dengan menjunjung tinggi aspek-aspek karakter perbedaan

antara suatu kelompok multi identitas. (Toha, 2005).

Karakter pluralis dapat ditempuh melalui upaya pembentukan karakter manusia yang memiliki pengetahuan, rasa dan tindakan terkait keberadaan pluralitas suatu masyarakat sebagai wujud dari multikultural. Pluralis secara dasar dapat terwujud melalui pengetahuannya atas nilai pluralistik, kesadaran bahwa manusia berada di tengah kehidupan sistem masyarakat yang multikultural. Artinya pluralis menkonsepsikan pengetahuan terkait ragam kehidupan di dunia, ataupun kebijakan yang menekankan penerimaan terhadap realitas keragaman nilai, sistem, budaya dan politik yang ada dalam kehidupan masyarakat (Mudzhar, 2005). Keterwujudan pluralis tidak berhenti hanya sebatas pengetahuan tetapi juga bersinggungan langsung dengan perasaan untuk menerima keberadaan pluralitas multikultural di lingkungannya. Berdasarkan pengetahuan dan perasaan multikultural yang dimiliki, otomatis akan terwujud sebuah tindakan multikultural sebagai bentuk kesadaran penuh karakter manusia yang pluralistik di dalam kemajemukan masyarakat.

Karakter pluralis di tengah kehidupan masyarakat multikultural secara mendasar dapat diaktualisasikan melalui toleransi, sebagai sikap saling menghormati dan saling bekerjasama diantara kelompok masyarakat yang berbeda secara etnis, bahasa, budaya, politik, maupun agama. Toleransi ditempuh sebagai upaya menerima suatu perbedaan, merespon perbedaan sebagai rahmat Tuhan dan bentuk kekayaan yang dimiliki suatu kelompok

masyarakat. Keberanian untuk menerima dan merespon sebuah perbedaan mengkondisikan karakter manusia yang inklusif dapat menghargai, bahwa suatu pemeluk agama tidak merasa paling benar, suatu anggota etnis dan suku tidak merasa superior. Terwujudnya sikap saling menghargai menjunjung nilai tanggung jawab bagi setiap anggota masyarakat untuk menjaga persatuan dan kesatuan. Hilangnya sikap toleransi dapat membuka lebar jalannya perpecahan dan konflik yang kerap terjadi antara umat beragama maupun suku bangsa.

## **BAB VIII PENUTUP**

### **8.1 Simpulan**

Berdasarkan analisis yang telah dilakukan terkait transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aktualisasi pendidikan kultural dalam perspektif hegemoni dan religi dapat disimpulkan hasil penelitian sebagai berikut:

1. Pertunjukan Sandur Bojonegoro adalah kesenian tradisional yang terwujud dalam bentuk teater, memadukan elemen-elemen seni tari dan musik. Pementasannya menghadirkan adegan-adegan dalam panggung arena dengan permainan gerakan, ekspresi, pergerakan, dan dialog. Instrumen seperti Gong Bumbang, Kendang, Akapela, dan Tembang menyertai pementasan, sementara tarian seperti Jaranan dan jogetan berfungsi sebagai selingan dalam pergantian babak. Seluruh elemen penyajian, termasuk komposisi pentas, dekorasi panggung, kostum, rias, dan pencahayaan, berkontribusi dalam tampilan keseluruhan.
2. Pembagian pementasan dalam tiga babak menghadirkan variasi cerita dengan peran masing-masing adegan, seperti Panjak Ore, Panjak Kendhang, dan Panjak Gong pada babak pembuka, tarian Jaranan untuk mengisi kekosongan, serta interaksi karakter seperti *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, dan *Cawik* dalam babak inti cerita. Babak penutup menampilkan aksi akrobatik Kalongking dan sajian tembang sebagai penutup. Penyajian Sandur, dengan tata teknik panggung berbentuk bujur sangkar, pemilihan busana dan rias

yang mengacu pada tradisi, serta pencahayaan yang atmosferik, menghasilkan pengalaman estetik bagi penonton.

3. Konstruksi pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari realitas sosiokultural masyarakat pendukungnya. Realitas yang dijalani merupakan sumber ide pembentukan sistem simbol sebagai cara atau metode untuk merepresentasikan identitas, karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilaku masyarakatnya.. Realitas sosiokultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang dikonstruksikan dalam pertunjukan Sandur didasarkan pada temuan-temuan berikut:

- a. Identitas masyarakat pendukung Sandur melekat dengan kesejarahan, geografi dan demografi masyarakat Desa Ledok Kulon sebagai pusat produksi kesenian Sandur Bojonegoro. Sejarah lahirnya Desa Ledok Kulon Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari sosok leluhur Desa yaitu Ki Andong Sari (*dhanyang*) sebagai sosok religius yang dihormati dan disakralkan. Sedangkan secara geografis Desa Ledok Kulon dibatasi langsung oleh sungai Bengawan Solo pada bagian barat, utara dan timur, sementara pada bagian selatan berbatasan langsung dengan pusat kota. Kondisi geografis mengidentitaskan kehidupannya sebagai masyarakat agraris (petani dan buruh tani) yang lambat-laun mengalami keterhimpitan lahan perkotaan sehingga mengalami perubahan masyarakat yang lebih heterogen.

- b. Karakteristik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro melekat dengan bahasa kesehariannya sebagai penutur dialek Bahasa Jawa Mataraman, sebuah bahasa yang dituturkan oleh masyarakat bekas wilayah karesidenan Madiun, Kediri dan Bojonegoro. Karakteristik spiritualnya melekat dengan nilai-nilai ajaran Islam Jawa sebagai ekspresi iman, doktrin dan ritual dan lain-lain yang dipraktikkan masyarakat sesuai dengan tradisi lokal. Secara spesifik Islam Jawa Mataraman yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada paham mistisisme Jawa yang mengakar pada ajaran Sufi sebagai integrasi kosmologi Hindu-Buddha dan Makrifat dalam ajaran Islam. Melalui ajaran tersebut terbentuk suatu pengetahuan filosofis; pandangan dan lelaku hidup berlandaskan nilai kearifan Jawa dan sufisme Islam, sebuah relasi vertikal dan relasi horizontal yang mengedepankan kekeluargaan, gotong royong dan kesalahan. Karakter mata pencahariannya dari waktu ke waktu mengalami perubahan, awalnya berpusat pada ekonomi masyarakat agraris yang berubah lebih heterogen; perdagangan dan bisnis.
4. Sistem simbol dalam pertunjukan Sandur yang merepresentasikan realitas sosiokultural terkait pada suatu pembentukan seni tradisi yang tercipta bukan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif masyarakat dalam penciptaan Sandur menjadi bagian integral dari

struktur kesenian tradisional yang terdiri dari pengorganisasian, penataan dan hubungan suatu kolektif untuk menuju suatu tujuan yang sama. Pertunjukan Sandur sebagai karya estetis tidak lepas dari refleksi sosiokultural; identitas dan karakter dari masyarakat pendukung Sandur yang berkaitan dengan sistem kebahasaan, religi dan pengetahuan, mata pencaharian dan ekonomi. Berikut nilai-nilai sosiokultural yang direpresentasikan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro:

- a. Representasi sosiokultural dalam pengadeganan Sandur terdiri dari; (1) kearifan bahasa yang menggunakan dialek Jawa Mataraman, identik dengan penuturan Jawa Ngoko yang intonasi pengucapannya lebih halus dibanding dialek Ngoko Jawa Arek; (2) Kearifan spiritual dan pengetahuan direpresentasikan dalam bentuk ajaran "*Hablumminallah wa Hablumminannas*"; (3) kearifan ekonomi direpresentasikan melalui pemenuhan mata pencaharian masyarakat agraris dalam kehidupan sehari-hari berlandaskan pada tata krama yang mengedepankan keselarasan dan kebersamaan.
- b. Representasi sosiokultural dalam *setting* pentas Sandur berkaitan dengan konstruksi simbol yang meliputi panggung arena yang disebut *Blabar Janur Kuning*, terdiri dari ritual *Setren*, tata artistik, rias dan kostum. Serangkaian *Setting* pentas tersebut terintegrasi dengan sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman dalam membentuk simbol-simbol kesenian berbasis nilai dan norma (mental) maupun basis sosial

dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Pembentukan *Setting* pentas Sandur Bojonegoro merupakan estetika simbolik berdasarkan nilai-nilai kearifan spiritual dan pengetahuan yang dimiliki masyarakat pendukungnya.

5. Proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak lepas dari dinamika geopolitik yang dialami masyarakat pendukungnya. Dinamika geopolitik mendiskusikan pertarungan kekuasaan dan perebutan pengaruh atas sebuah wilayah dan *lebensraum* (ruang hidup) suatu masyarakat dalam ruang ekspansi. Dinamika geopolitik yang dialami menyebabkan terjadinya perubahan sosiokultural yang dapat dibaca melalui periodisasi kekuasaan, mulai dari masa kekuasaan Kesultanan Mataram pada tahun 1587 sampai ekspansi Kolonial Belanda sehingga menjadi bagian dari wilayah Hindia Belanda pada tahun 1800, dan pasca kemerdekaan 1945 resmi menjadi bagian dari negara Indonesia. Perubahan periodisasi kekuasaan mengkonsepsikan terjadinya dinamika geopolitik dalam beberapa fase praktik ekspansi, yaitu:
  - a. Dinamika masyarakat pendukung Sandur Era Imperialisme bermanuver pada praktik ekspansionisme untuk meraih kepentingan nasional negara superior berdasarkan semangat 3G, yaitu *gold*, *gospel*, dan *glory*. Cengkeraman imperialisme yang dialami tidak semerta-merta dimulai ketika Belanda memasuki Pulau Jawa pada akhir abad ke-16 yang

membawa misi *gold, gospel, dan glory*. Melainkan terjadi sejak kekuasaan kerajaan Islam di Jawa, dimana terjadinya *Gospel* berkaitan dengan penyebaran budaya dan agama, terutama pada masa Kerajaan Mataram sebagai kerajaan Islam terbesar di Pulau Jawa.

- b. Dinamika masyarakat pendukung Sandur era Globalisasi bermanuver dalam beberapa aspek yaitu *people, time, space, dan struggle*. Aspek geopolitik globalisasi tersebut mendeskripsikan fenomena *Uneven Development*, dimana Indonesia digolongkan sebagai kelompok negara berkembang yang kestabilan politik, sosial dan ekonominya terintegrasi dengan organisasi dan institusi internasional dalam praktik pilihan sistem kenegaraan liberal-kapitalis atau sosialis-komunis. Artinya arah perkembangan politik, sosial dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sangat bergantung pada peranan pemerintahan Indonesia dalam menyikapi, mengatur, menentukan arah dan tujuannya di antara dinamika geopolitik globalisasi yang terjadi. Dampaknya dapat dibaca melalui berbagai peralihan sistem tata negara, konstitusional dan kebijakan pemerintahan Indonesia, serta berbagai konflik politik, ekonomi maupun sosial yang dialami, mulai dari pasca kemerdekaan hingga pasca reformasi 1998.
6. Proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro juga tidak lepas dari Hegemoni dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Hegemoni dimaksud sebagai hubungan persetujuan dengan menggunakan

kepemimpinan politik dan ideologi, Persetujuan atau konsensus berkaitan dengan spontanitas suatu kelas yang dipengaruhi secara psikologis untuk menerima aturan sosio-kultural. Konsensus hegemoni dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah berlangsung sejak kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga menjadi bagian dari Republik Indonesia. Praktik hegemoni dari masa ke-masa menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan, walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (Hart Power).

- a. Praktik hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan melalui proposisi bahwa; (1) hegemoni merupakan bentuk kekuasaan *political society* atas struktur dan superstruktur berdasarkan mekanisme konsensus *civil society*; (2) keberlangsungan hegemoni *political society* diperkuat melalui berbagai bentuk pembaharuan konsensus atas *civil society* melalui pendidikan dan mekanisme kelembagaan; (3) kemunduran hegemoni bagi *political society* memicu aksi perlawanan dari *civil society* yang digerakkan oleh aktor-aktor intelektual dalam kelembagaan atau organisasi diluar birokrasi, terbentuknya massa yang terafiliasi dalam konsensus perlawanan; (4) tercapainya revolusi dan reformasi ditentukan melalui perkembangan kekuatan struktur dan superstruktur *civil society* dalam membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (*counter*

*hegemony*), atau justru pihak intelektual yang menggerakkan *civil society* menjadi bagian dari *new political society* dan menciptakan hegemoni baru.

- b. Hegemoni yang terjadi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke masa, sejak era imperialisme (kerajaan), kolonialisme hingga kemerdekaan (globalisasi) mengakibatkan terjadinya akulturasi. Akulturasi pada akhirnya mampu mendorong perubahan sistem normativitas kehidupan masyarakatnya. Sistem akulturasi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dipolakan sebagai bentuk sinkretisme, yaitu transformasi karena adanya pengembangan dua unsur kebudayaan yang berbeda, sehingga mengkonsepsikan perubahan dalam bentuk percampuran antara dua budaya atau lebih. Sinkretisme dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan konsensus yang terjadi sejak era kekuasaan kerajaan Islam di Jawa seperti Kesultanan Mataram yang membawa normativitas baru melalui Islam Jawa.
- c. Terlepas dari akulturasi sistem religiusitas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari jalinan konsensus hegemoni yang diterima sejak era kolonialisme Hindia Belanda hingga era globalisasi pasca kemerdekaan. Konsensus tersebut telah membawa normativitas baru yang diterapkan melalui sistem pemerintahan modern sebagai indikator terjadinya proses substitusi; pertukaran dan

penyerapan unsur kebudayaan yang dibawa kolonialis dan globalis. Substitusi tersebut terjadi secara nyata dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mencoba bertahan dan menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern.

7. Transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro berkaitan erat dengan terjadinya transformasi Sosiokultural masyarakat pendukungnya. Terjadinya transformasi sosiokultural dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari pengaruh dinamika geopolitik yang dihadapinya dalam kurun waktu yang sangat panjang. Dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme maupun globalisasi bermanuver pada praktikum ekspansi dan hegemoni yang mempengaruhi kondisi geobudaya dengan menghasilkan sistem akulturasi dalam pengetahuan lokal (kearifan); aspek religiusitas, ekonomi, politik, sosial dan produk kebudayaan (seni) sehingga menjadi etos kebudayaan baru bagi masyarakatnya. Berikut transformasi sosiokultural masyarakat pendukung Sandur:

a. Transformasi kultural; perubahan spiritual dan pengetahuan yang secara garis besar mengkonsepsikan terjadinya sinkretisme, yaitu transformasi sistem religi yang disebut sebagai Islam Jawa. Sinkretisme Islam Jawa tersebut membentuk tatanan pengetahuan yang berkaitan dengan konsep

atau gagasan tentang entitas Tuhan, manusia dan alam semesta yang bersifat kosmologi (alam dunia) dan eskatologi (akhirat). Masuknya ajaran Islam telah menyerap dan bahkan mengislamkan tradisi dan menginterpretasikan kitab suci sesuai konteks kebudayaan lokal untuk merumuskan praktik iman, ritual (ibadah) dan bahkan norma kehidupan sosial; praktik politik, pendidikan dan ekonomi. Lebih lanjut transformasi spiritual dan pengetahuan pasca reformasi 1998 tidak lepas dari kemajuan-kemajuan dibidang teknologi komunikasi. Timbulnya era informasi secara global tidak dapat ditolak dan substitusi menjadi proses penyesuaian masyarakat yang menghendaki kemajuan dari segala segi kehidupan termasuk spiritual dan pengetahuan.

- b. Transformasi Sosio-politik dan ekonomi, perubahan dalam tatanan politik mendiskusikan perubahan-perubahan kekuasaan, otoritas dan komando dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (*gouvernes*) yang diperintah oleh berbagai sistem kekuasaan sehingga terjadi perubahan hubungan antara politik, struktur sosial, ideologi dan budaya. Adapun perubahan dalam sosio-ekonomi mendiskusikan faktor-faktor ekonomi suatu kolektif masyarakat yang mempengaruhi kehidupan sosialnya. Faktor ekonomi tersebut berkaitan dengan perubahan mata pencaharian, ketersediaan lahan ekonomi dan pemanfaatan sumber daya, serta perkembangan pengetahuan dan teknologi.

8. Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk pertunjukan Sandur Bojonegoro.  
Terjadinya transformasi nilai dalam pertunjukan Sandur tidak dapat dilepaskan dari proses pembelajaran generik yang ditafsirkan secara selektif oleh masyarakat pendukungnya sebagai pengaruh konsensus hegemoni yang mempengaruhi sistem sosio-kulturalnya melalui persuasi dan pendekatan dalam sistem politik dan kelembagaan pendidikan, sosial dan agama. Terjadinya transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur berkaitan langsung dengan perubahan tatanan sosio-kultural masyarakat pendukungnya akibat dari jalinan konsensus hegemoni sejak era Mataram Islam, Hindia Belanda hingga Pasca kemerdekaan. Persoalan yang menyebabkan transformasi sosio-kultural menyebabkan perubahan nilai pertunjukan Sandur sehingga mengakibatkan transformasi fungsi pertunjukan Sandur yang ditempatkan sebagai representasi untuk menggambarkan, mengabarkan dan mengkomunikasikan kondisi dan keadaan hidup dalam suatu konsensus hegemoni yang dialami dari masa ke masa. Transformasi nilai dan fungsional pertunjukan Sandur tersebut turut mempengaruhi bentuk struktur dan tekstur pembentukannya karena menyesuaikan kondisi dan perkembangan zaman yang terbentuk berdasarkan proses singkretisasi dan substitusi yang terjadi dalam kehidupannya.
9. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam mengaktualisasikan pendidikan kultural dapat disandarkan pada temuan penelitian terkait

dengan aktualisasi pertunjukan Sandur Bojonegoro. Aktualisasi dapat dicapai dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter penyajian pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya. Pertunjukan tradisi Sandur sangat memungkinkan untuk digarap dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern. Misalnya dengan memindahkan bentuk pertunjukan Sandur dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju panggung *Proscenium*. Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural, merujuk pada konsep pengklasifikasian yang dapat dilakukan dengan membentuk struktur taksonom pendidikan Bloom.

10. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam mengaktualisasikan pendidikan kultural mengkonsepsikan temuan terkait dengan pengarahannya Sandur menjadi taksonomi pendidikan transenden untuk membuka kemungkinan yang lebih luas mengenai aspek spiritual sebagai satu kesatuan orientasi manusia yang tidak dapat dipisahkan dari aspek sosial, material dan metafisis, sehingga sanggup membentuk kebudayaan yang adiluhung. Normativitas spiritual dalam sistem simbol penyajian Sandur dapat sangat dimungkinkan untuk ditarik pada diskursus pemaknaan transenden sebagai wujud spiritualitas masyarakat pendukung Sandur. Berikut bagaimana temuan nilai-nilai transendensi dalam tata pentas, adegan dan tembang pertunjukan Sandur yang dapat ditarik pada taksonomi pendidikan kultural:

- a. Konsep transenden dalam Sandur yang diaktualisasikan dalam taksonomi pendidikan mengarah pada ruang konversi pemberadaban manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif.
  - b. Transenden dapat membawa manusia kepada kesadaran *Beyond* melampaui batas-batas pengetahuan dan pengalaman, menempatkan pengetahuan dan pengalaman dalam konteks yang lebih luas di luar dirinya.
  - c. Kesadaran tersebut melahirkan karakter manusia yang merasa cukup dengan diri sendiri dengan tidak memandang manusia sebagai pusat dan ukuran segala sesuatu, sehingga dapat mengatasi naluri keserakahan dan nafsu berkuasa manusia.
  - d. Transendensi juga berarti mengakui adanya kontinuitas dan ukuran bersama antara manusia dan penciptanya, yaitu merelatifkan segala kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan. Transendensi berarti mengakui keunggulan standar absolut normativitas di atas akal manusia.
11. Taksonomi pendidikan merupakan kaidah untuk mengklasifikasi tujuan-tujuan pendidikan terkait pencapaian pembelajaran yang dituangkan melalui objek belajar atau proses pendidikan. Taksonomi pendidikan sebagai temuan penelitian dimaksud sebagai klasifikasi khusus berdasarkan data yang didapatkan dari hasil analisis terkait makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur yang dapat digolongkan dalam sebuah

sistematika. Tujuan klasifikasi pendidikan transenden merujuk pada upaya pencapaian pembelajaran yang dituangkan pada bentuk aktualisasi Sandur untuk dapat disajikan di ruang pendidikan, sehingga dapat mengubah performa kesadaran peserta didik yang bernilai transenden. Berikut skema sistematika taksonomi pendidikan transenden yang dapat dirumuskan:

- a. Taksonomi pendidikan transenden dalam konsep penyajian Sandur terpusat pada kesadaran *Beyond* yang dapat diklasifikasikan menjadi tiga tujuan pembelajaran, yaitu pembentukan karakter *Mutmainah*, Holistik dan Inklusif. Masing-masing karakter memiliki sistematika klasifikasi yang menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik), karakter tersebut merupakan konsepsi dari transenden atau dapat disebut sebagai transpersonal, sebuah eksistensi keberadaan manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif.
- b. Karakter *Mutmainah* dapat diklasifikasikan menjadi; *Khauf*, *Raja'*, *Tawakkal* dan *Qanaah*. Masing masing karakter *Mutmainah* tersebut memiliki turunan sifat yang dapat dijadikan sebagai tujuan pendidikan transenden. Sikap *Khauf* terdiri atas ilmu, iman dan amal. Sikap *Raja'* sebagai sifat Taat, Ridho dan Rahmat, sedangkan *Tawakkal* terdiri dari sifat tunduk, Ikhtiar dan Istiqomah. Adapun *Qanaah* merupakan sikap syukur, Sabar dan Ikhlas.

- c. Klasifikasi karakter holistik dapat dikonsepsikan ke dalam sifat alamiah manusia yang eksistensial. Eksistensi setiap manusia mewujudkan tindakan untuk mengaktualisasikan dirinya (*self-actualization*). Tindakan aktualisasi setiap individu manusia tidak dapat dilepaskan dari pemenuhan kebutuhan universal terlebih dahulu. Artinya hirarki kebutuhan (*hierarchy of needs*) setiap individu manusia harus terpenuhi terlebih dahulu untuk menuju aktualisasi diri (Schultz).
- d. Karakter inklusif dalam kehidupan bersosial merupakan suatu sikap keterbukaan untuk menghargai multi identitas kultural; etnis, suku, bangsa dan agama. Keterbukaan untuk menghargai keberadaan multikultural dalam kehidupan bersosial terpusat pada sikap toleransi dan pluralis.

## 8.2 Saran

Pemenuhan saran yang dapat disampaikan melalui hasil penelitian ini mengarah pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang terdiri dari; (1) Pelaku Sandur; (2) Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Bojonegoro; (3) tenaga pendidikan seni dan budaya di Bojonegoro, (4) Instansi sekolah di Bojonegoro, (5) para pelajar Bojonegoro sebagai pewaris. Berikut saran-saran yang dapat dipertimbangkan:

1. Pelaku Sandur dapat untuk; (1) tetap berinvestasi dalam bidang pengetahuan pertunjukan Sandur, melalui penelitian terkait sejarah, budaya, dan konteks

makna yang terkandung didalamnya serta pendalam teknik dan metode penciptaan Sandur; (2) mempraktikkan dan memelihara tradisi-tradisi autentik dalam pertunjukan Sandur dengan menjaga keaslian (konvensi) bentuk dan penyajiannya sebagaimana yang telah diwariskan dari lintas generasi; (3) Selain menjaga keaslian tradisi perlu adanya eksplorasi dan inovasi dengan pendekatan elemen-elemen seni pertunjukan modern atau berkolaborasi dengan seniman di berbagai disiplin untuk menemukan kemungkinan baru penyajian Sandur yang relevan dengan zamannya sehingga dapat diterima oleh generasi hari ini; (4) menjalin kolaborasi dengan sesama kelompok seni budaya, institusi pendidikan dan kebudayaan untuk dapat memperkuat pelestariannya. Kolaborasi dapat menciptakan berbagai kegiatan pembelajaran terkait dengan workshop dan pertunjukan bersama; (5) menciptakan kesadaran masyarakat, khususnya di Bojonegoro terkait dengan keunikan nilai kearifan lokal yang dimiliki Sandur dan perlunya pelestarian melalui pertunjukan, kegiatan sanggar dan melibatkan promosi-promosi melalui media sosial.

2. Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Bojonegoro dapat untuk; (1) mengidentifikasi pertunjukan Sandur sebagai bagian dari warisan budaya nasional dan lokal sehingga perlu adanya tindakan dan kebijakan untuk perlindungan dan pelestarian. Upaya pelestarian yang dapat dilakukan salah satunya menetapkan Sandur sebagai warisan budaya tak benda, perlindungan secara hukum, dan dukungan keuangan dan berbagai bentuk

kerjasama dengan sanggar Sandur dan kelompok pelaku Sandur untuk merancang program pelestarian yang berkelanjutan; (2) pengumpulan dokumen baik dokumentasi pertunjukan maupun hasil penelitian terkait Sandur yang komprehensif; (3) pengembangan program pendidikan dan pelatihan teater, tari dan musik sebagai aspek bentuk pertunjukan Sandur; (4) memberikan dukungan finansial bagi kelompok pelaku Sandur untuk melakukan pentas, pelatihan dan kegiatan pengembangan seni. Dukungan finansial juga harus menyasar sanggar-sanggar yang aktif dalam melestarikan dan mengembangkan pertunjukan Sandur. Ini sangat dibutuhkan dalam rangka sosialisai yang lebih luas, dan internalisasi ke Masyarakat pemilik Sandur sebagai produk budaya yang mengandung kearifan local ( local wisdom) sebagai peyeimbang di Tengah arus globalisasi yang pesat. Dengan demikian usaha tersebut menjadi salah satu pengikat generasi muda supaya tidak tercerabut dari akar budayanya.

3. Tenaga pendidikan seni dan budaya di Bojonegoro dapat untuk; (1) meningkatkan pemahamannya terkait pertunjukan Sandur mulai dari studi kesejarahan, budaya, konstruksi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur melalui buku, jurnal dan penelitian-penelitian ilmiah yang relevan; (2) merancang modul pembelajaran seni budaya dengan memasukkan seni tradisi Sandur sebagai bahan ajar. Pembelajaran dapat dilakukan dengan bentuk apresiasi pertunjukan, menganalisis makna dan bentuk, praktik penciptaan dan inovasi Sandur dan pementasan Sandur; (3) studi lapangan

di berbagai Sanggar Sandur yang ada di Bojonegoro agar siswa dapat mengapresiasi dan berinteraksi secara langsung dengan seniman terkait praktik pertunjukan Sandur. Mengingat hal tersebut di era Merdeka belajar guru dan Lembaga Pendidikan diberi otonomi seluas luasnya untuk mengembangkan kearifan local .

4. Sekolah di Bojonegoro dapat untuk; (1) membuat kurikulum sekolah terkait pembelajaran Sandur dalam modul mata pelajaran seni budaya atau bahkan mata pelajaran lain seperti sejarah dan agama; (2) membentuk ekstrakurikuler Sandur di Sekolah dan memberikan fasilitas untuk pembelajaran Sandur di luar kelas; (3) memberikan peluang pentas Sandur yang dapat dilakukan saat ujian akhir seni budaya, resepsi sekolah seperti perpisahan dan penyambutan dinas dan berbagai acara peresmian sekolah lainnya; (4) mengadakan kompetisi pentas Sandur di tingkat jenjang sekolah di Bojonegoro maupun antar kelompok siswa dalam beberapa kelas.
5. Siswa di Bojonegoro sebagai pewaris dapat untuk; (1) mempelajari konsep pertunjukan tradisi Sandur dalam pembelajaran seni budaya disekolah, ekstrakurikuler maupun sanggar seni terkait dengan sejarah, asal-usul, dan konteks budaya dari pertunjukan Sandur; (2) mengikuti proses latihan Sandur di sekolah, ekstrakurikuler maupun sanggar seni terkait langkah-langkah, struktur adegan dan ekspresi pertunjukan Sandur serta mengikuti demonstrasi langsung terkait bagaimana pertunjukan Sandur seharusnya dilakukan; (3) Latihan praktik dilangsungkan setelah memahami konsep dan

mengikuti demonstrasi sehingga dapat dipraktikkan dalam kelompok belajar untuk membuat pertunjukan Sandur; (4) Aktif dan kreatif dalam melakukan praktik Sandur. Hal ini dapat dilakukan setelah memahami konsep dan konstruksi bentuk, siswa harus lebih kreatif dengan membuat suatu bentuk pertunjukan Sandur yang lebih menarik dan kekinian; (5) melakukan apresiasi dengan melihat pentas Sandur secara langsung, mengunjungi sanggar Sandur dan berinteraksi dengan seniman Sandur, mengikuti kompetisi dan mengikuti pembelajaran interdisiplin dengan menempatkan Sandur sebagai referensi keilmuan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Agnew, J. (2001). The New Global Economy: Time-Space Compression, Geopolitics, and Global Uneven Development. *Journal of World-Systems Research*, 7(2), 133–154.
- Anggoro, K., Hendrajit, & Mulyono, H. (2017). Perubahan Geopolitik dan Ketahanan Nasional. *Jurnal Kajian Lemhannas RI*, 26, 1–83.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2), 295–310.
- Bandem, & Murgianto. (1996). *Teater daerah Indonesia*. Jakarta: Kanisius.
- Bassin, M. (1987). Imperialism and the nation state in Friedrich Ratzel's political geography. *Progress in Human Geography*, 11(4), 473–495.
- Bowen, J. (2016). *Islam, Law, and Equality in Indonesia. An Anthropology of Public Reasoning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Budihardjo, E. (1992). *Sejumlah Masalah Pemukiman Kota*. Bandung: Alumi.
- Butler, J., Laclau, E., & Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso
- Bychkov, J., & Terry, G. (1993). *The Human Mosaic: A Thematic Introduction to Cultural Geography*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Cvetkovich, A., & Kellner, D. (1997). *Articulating The Global And The Local : Globalization And Cultural Studies*. Colorado: Westview Press.
- Dewi, V. E. (2020). *Transformation of Rinding Gumbeng Traditional Art* . 491(Ijcah), 886–889.
- Dubois, T. D. (2005). Hegemony, Imperialism, and The Construction of Religion in East and Southeast Asia 1. *History and Theory*, 44(4), 113–131.

- Edward, T. (1887). *Primitive Culture: Researches Into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. London: John Murray.
- Fortier, M. (1997). Theory/Theatre: an Introduction in *Theory/Theatre: an Introduction*. London: Routledge
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation Of Cultures*. New York: Basic Books, inc., Publishers.
- Geertz, C. (1992). *Kebudayaan dan Agama*. Terjemahan Fransisco Budi Hardiman Yogyakarta: Kanisius.
- Giddens, A. (2000). *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*. London: Routledge.
- Goldmann, L. (1967). The Sociology of literature: Status and Problems of Method. *International Social Science Journal*, XIX(4), 493–516.
- Gramsci, A. (2013). *Prison Notebooks*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gunawan, I. (2016). *Metode penelitian Kualitatif: Teori dan Praktik*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Haviland, W. A. (2002). *Cultural anthropology*. New York: Cengage Learning
- Hidajad, A., Zulaeha, I., Sahid, N., & Cahyono, A. (2022). The Civilization of Sandur Watch's Transcendence in the Age of Globalization. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 174–186.
- Holub, R. (2005). Antonio gramsci: Beyond marxism and postmodernism. In *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutagalung, D. (2004). Hegemoni, Kekuasaan dan Ideologi. *Jurnal Pemikiran Sosial, Politik Dan Hak Asasi Manusia*, 1(12), 1–17.

- Hutagalung, D. (2008). *Ernesto Laclau dan Chantal Mouffe, Hegemoni dan Strategi Sosialis: Postmarxisme dan Gerakan Sosial Baru*. Yogyakarta: Resist Book.
- Kayam Umar. (1981). *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Kodiran. (2013). Akulturasi sebagai Mekanisme Perubahan Kebudayaan. *Humaniora*, 0(8).
- Laclau, E. (2001). Democracy and the Question of Power. *Constellations*, 8(1), 3–14.
- Lavine, T. Z. (2003). *Karl Marx: Konflik Kelas dan Orang yang Terasing*. Yogyakarta: Jendela.
- Liu, M. (2013). Representational Pattern of Discursive Hegemony. *Open Journal of Modern Linguistics*, 03(02), 135–140.
- Matei, S. A. (2006). Globalization and Heterogenization: Cultural and civilizational Clustering in Telecommunicative Space (1989–1999). *Telematics and Informatics*, 23(4), 316–331.
- Mezirow, J. (1991). Transformation Theory and Cultural Context: A Reply to Clark and Wilson. *Adult Education Quarterly: A Journal of Research and Theory*, 41(3), 188–192.
- Mohammad, G. (2011). *Marxisme Seni Pembebasan*. Jakarta: Tempo.
- Moleong, L. J. (2002). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Moses, F. (2018). Strategi Komunitas: Sandur Di Bojonegoro, Jawa Timur. *Ceudah*, 8(1), 23–32.
- Mouffe, C. (2014). *Gramsci and Marxist Theory*. London: Routledge.

- Mouffe, C., & Laclau, E. (2001). *Beyond The Positivity of The Social: Antagonisms and Hegemony*. In *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Mouffe, C., & Martin, J. (2013). *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, and The Political*. London: Routledge.
- Mulyana, D. (2007). *Ilmu komunikasi: suatu pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Novianto, W. (2009). *Estetika Bertolt Brecht Dalam Pertunjukan Teater Republik Petruk Teater Koma*. 1–11.
- Nurudin, M. S. (2007). *Pengantar Komunikasi Massa* (Ed. 1 Cet. 1). Yogyakarta: PT Raja Persada.
- O’Shaughnessy, M., & Stadler, J. (2002). *Media and Society : an Introduction*. Britania Raya: Oxford University Press.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi dan Hegemoni pada Transformasi Musik Dol di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi penelitian: Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rendell, L., Boyd, R., Cownden, D., Enquist, M., Eriksson, K., Feldman, M. W., Fogarty, L., Ghirlanda, S., Lillicrap, T., & Laland, K. N. (2010). Why copy others? insights from the social learning strategies tournament. *Science*, 328(5975), 208–213.
- Ritzer, G., Dean, P., & John Wiley & Sons. (2010). *Globalization: a Basic Text*. New York: Wiley-Blackwell.
- Sahid, N. (2008). *Sosiologi Teater*. Yogyakarta: Prastista.

- Sahid, N. (2010). Tema dan Penokohan Drama Orde Tabung Teater Gandrik: Kajian Sosiologi Seni. *Jurnal Kajian Linguistik Dan Sastra*, 22(2), 157–170.
- Sarmela, M. (1977). What is Cultural Imperialism?. *Cultural Imperialism and Cultural Identity*, 2 (1975) 13–36.
- Schiller, H. (1975). Communication And Cultural Domination. *International Journal of Politics*, 5(4), 127–132.
- Sedyawati, E. (1981). *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Shevtsova, M. (2017). *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*. London: La Casa Usher VoLo Publisher
- Soedarsono. (2001). *Metodologi penelitian seni pertunjukan dan seni rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Stogiannos, A. (2019). *The Genesis of Geopolitics and Friedrich Ratzel*. Springer New York: International Publishing.
- Suharyono, & Amien, M. (2022). *Pengantar Filsafat Geografi*. Yogyakarta: Ombak.
- Sumbulah, U. (2012). Islam Jawa dan Akulturasi Budaya: karakteristik, Variasi dan ketaatan ekspresif. *El-HARAKAH (TERAKREDITASI)*, 14(1), 51–68.
- Sutrisno, M., & Verhaak, C. (1993). *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Syahreza, F. (2014). Struktur Mental Pengarang Hanna Fransiska pada Kode Penyair Han. *Jurnal Bahtera Sastra Indonesia*, 2(2), 248–253.
- Toal, G., & Agnew, J. (1992). Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy. *Political Geography*, 11(2), 190–204.
- Toal, G., Dalby, S., & Routledge, P. (1998). *The Geopolitics Reader*. London:

Routledge.

Van Houtum, H. (2005). The Geopolitics of Borders and Boundaries. *Geopolitics*, 10(4), 672–679.

Wallerstein, I. (2011). *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and The Origins of The European World-Economy in The Sixteenth Century, With a New Prologue*. California: University of California Press.

Wibisono, Catur, Sulistiowati, Trisno, As'ad, & Ali. (2009). Membaca Sandur Bojonegoro dan Sandur Tuban. *Resital*, 10(2), 112–122.

Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. New York: Paperback.

Zed, M. (2008). *Metode penelitian kepustakaan*. Jakarta: Yayasan Obor.

**LAMPIRAN II**  
**INTRUMEN PENELITIAN**

**Sumber Lisan**

Nama : Imam W.S

Umur : 58 tahun

Pekerjaan : Pensiunan Departemen Pendidikan Nasional Kab. Bojonegoro

Nama : Sukadi

Umur : 73 tahun

Pekerjaan : Pembuat batu bata/ sesepuh pertunjukan Ledok Kulon

Nama : Pramujito

Umur : 58 tahun

Pekerjaan : Guru/ pemerhati Sandur Bojonegoro/ pemusik Sandur

Nama : Nur Khosim

Umur : 76 tahun

Pekerjaan : Kyai/ulama/ mantan anggota DPRD Kab. Bojonegoro/ sesepuh

LedokKulon

Nama : Agus Sigro Budiono

Umur : 36 tahun

Pekerjaan : Penggiat Sandur/ Guru pertunjukan

Nama : Wahyu Subiakto

Umur : 47 tahun

Pekerjaan : Lurah Desa Ledok Kulon,Kec.Bojonegoro, Kab. Bojonegoro,

Jawa Timur

## LEMBAR WAWANCARA

NO	PERTANYAAN	HASIL REKAP JAWABAN
1	Bagaimana asal usul munculnya Sandur?	<p>Asal usul munculnya pertunjukan Sandur memiliki akar dalam budaya Jawa, khususnya di wilayah Jawa Timur, Indonesia. Sandur merupakan bagian dari seni pertunjukan tradisional Jawa yang berkembang seiring dengan perkembangan budaya dan kepercayaan masyarakat setempat. Meskipun tidak ada catatan tertulis yang pasti tentang sejarah awal Sandur, asal usulnya dapat dijelaskan sebagai berikut:</p> <ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="762 1048 1402 1413">1. Budaya Jawa: Sandur adalah salah satu seni pertunjukan tradisional Jawa yang lahir dan berkembang di Jawa Timur, salah satu provinsi di pulau Jawa, Indonesia. Wilayah Jawa Timur memiliki tradisi seni yang kaya dan beragam, dan Sandur menjadi salah satu manifestasi seni tersebut.</li><li data-bbox="762 1435 1402 1854">2. Pengaruh Wayang Kulit: Salah satu pengaruh yang mungkin terlihat dalam Sandur adalah wayang kulit. Wayang kulit adalah bentuk pertunjukan tradisional Jawa yang sangat terkenal, dan elemen-elemen seperti penggunaan topeng dan kostum dalam Sandur mungkin terinspirasi oleh wayang kulit.</li></ol>

		<ol style="list-style-type: none"><li>3. Fungsi Ritual: Awalnya, Sandur mungkin dimulai sebagai bagian dari ritual atau upacara adat dalam masyarakat Jawa Timur. Pertunjukan tersebut bisa berperan dalam upacara keagamaan, upacara adat, atau peristiwa penting lainnya dalam kehidupan masyarakat.</li><li>4. Aspek Kultural dan Kearifan Lokal: Sandur juga mencerminkan aspek-aspek budaya dan kearifan lokal. Kostum, musik, tarian, dan cerita yang digunakan dalam Sandur mencerminkan nilai-nilai, kepercayaan, dan identitas budaya masyarakat Jawa Timur.</li><li>5. Perkembangan Seiring Waktu: Seiring berjalannya waktu, Sandur kemungkinan mengalami perkembangan dan penyesuaian. Pertunjukan ini mungkin menjadi lebih kompleks dan mendalam, mencerminkan perubahan dalam masyarakat serta pengaruh budaya lainnya.</li></ol> <p>Meskipun asal usul pasti Sandur mungkin sulit untuk ditelusuri dengan akurat, penting untuk diingat bahwa pertunjukan ini adalah bagian penting dari warisan budaya Jawa Timur yang kaya dan terus berkembang. Sandur tidak hanya menjadi sarana hiburan, tetapi juga memiliki nilai-nilai spiritual, budaya, dan sosial yang dalam bagi masyarakat setempat, dan merupakan</p>
--	--	---

		salah satu contoh yang menarik dari kekayaan seni pertunjukan Indonesia.
2	Bagaimana masyarakat menyikapi perkembangan Sandur?	<p>Sikap masyarakat terhadap perkembangan Sandur dapat bervariasi tergantung pada berbagai faktor seperti lokasi geografis, latar belakang budaya, generasi, dan pengaruh sosial-politik. Berikut adalah beberapa cara bagaimana masyarakat umumnya bisa merespons perkembangan Sandur:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>2. Pemeliharaan Tradisi: Bagi sebagian besar masyarakat yang masih memegang teguh tradisi dan nilai-nilai budaya lokal, Sandur dianggap sebagai bentuk kebanggaan dan warisan budaya yang harus dilestarikan. Mereka mendukung pertunjukan Sandur sebagai cara untuk menjaga tradisi mereka tetap hidup dan mewariskannya kepada generasi berikutnya.</li> <li>3. Apresiasi Seni: Banyak masyarakat mengapresiasi seni pertunjukan, termasuk Sandur, sebagai bentuk seni yang menghibur dan memikat. Mereka menikmati pertunjukan Sandur sebagai hiburan dan menganggapnya sebagai bagian yang penting dari budaya lokal.</li> <li>4. Dampak Pariwisata: Di beberapa daerah, Sandur telah menjadi daya tarik wisata yang signifikan. Masyarakat yang tinggal di sekitar lokasi pertunjukan Sandur mungkin</li> </ol>

		<p>melihatnya sebagai peluang ekonomi, dengan adanya wisatawan yang datang untuk menyaksikan pertunjukan tersebut. Hal ini dapat memberikan manfaat ekonomi bagi masyarakat setempat.</p> <p>5. Ketertarikan Generasi Muda: Sikap generasi muda terhadap Sandur bisa bervariasi. Beberapa generasi muda mungkin tetap tertarik pada tradisi ini dan ingin mempelajarinya. Namun, ada juga kemungkinan bahwa sebagian generasi muda lebih tertarik pada bentuk hiburan modern dan kurang berminat terhadap Sandur.</p> <p>6. Resistensi terhadap Modernisasi: Di beberapa kasus, masyarakat mungkin memiliki sikap yang beragam terhadap modernisasi dalam pertunjukan Sandur. Beberapa masyarakat mungkin merasa bahwa modernisasi membawa perubahan positif, sementara yang lain mungkin merasa bahwa perubahan tersebut mengancam integritas tradisi.</p> <p>7. Pengaruh Politik: Faktor politik juga dapat memengaruhi sikap masyarakat terhadap Sandur. Dalam konteks politik tertentu, Sandur dapat digunakan sebagai alat untuk menyampaikan pesan politik atau memprotes situasi politik tertentu. Ini dapat</p>
--	--	---

		<p>memengaruhi persepsi dan sikap masyarakat terhadap Sandur.</p> <p>8. Pendidikan dan Kesadaran Budaya: Kesadaran budaya dan pendidikan juga dapat memainkan peran penting dalam sikap masyarakat terhadap Sandur. Pendidikan tentang nilai-nilai budaya lokal dan pentingnya melestarikan warisan budaya dapat mempengaruhi pandangan masyarakat terhadap Sandur.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa sikap masyarakat terhadap Sandur bisa sangat beragam, dan perubahan sosial, ekonomi, dan budaya juga dapat memengaruhi cara masyarakat merespons perkembangan Sandur. Bagi sebagian besar masyarakat, Sandur tetap menjadi bagian yang penting dari identitas budaya dan kehidupan sehari-hari mereka, sementara bagi yang lain, hal ini mungkin memiliki arti yang berbeda.</p>
4	<p>Apa yang ingin disampaikan Sandur kepada masyarakat?</p>	<p>Pesan yang ingin disampaikan oleh pertunjukan Sandur kepada masyarakat dapat bervariasi tergantung pada konteks, cerita, dan tujuan dari pertunjukan tersebut. Namun, secara umum, Sandur memiliki beberapa pesan atau nilai yang seringkali ingin disampaikan kepada masyarakat:</p> <p>1. Pelestarian Budaya dan Tradisi: Salah satu pesan yang kuat dalam Sandur adalah pentingnya</p>

	<p>melestarikan budaya dan tradisi lokal. Pertunjukan ini sering mengangkat nilai-nilai budaya tradisional yang telah ada selama berabad-abad dan mengajak masyarakat untuk menjaga warisan budaya ini agar tidak terlupakan.</p> <p>2. Pesan Moral dan Etika: Sandur seringkali mengandung pesan-pesan moral dan etika. Melalui cerita dan karakter dalam pertunjukan, pesan-pesan ini dapat mencakup nilai-nilai seperti kejujuran, persahabatan, toleransi, dan pengorbanan. Masyarakat diharapkan dapat mengambil pelajaran dan inspirasi dari cerita-cerita ini dalam kehidupan sehari-hari mereka.</p> <p>3. Hubungan Manusia dengan Alam dan Rohani: Sandur seringkali mencerminkan hubungan antara manusia dengan alam dan dunia roh. Pesan-pesan tentang kepercayaan spiritual, keseimbangan dengan alam, dan peran rohani dalam kehidupan sering menjadi tema dalam pertunjukan ini.</p> <p>4. Resistensi terhadap Perubahan dan Pengaruh Asing: Dalam beberapa konteks, Sandur dapat digunakan sebagai alat untuk menyampaikan pesan resistensi terhadap perubahan dan pengaruh asing. Ini terutama terlihat dalam pertunjukan</p>
--	---

		<p>yang mencoba menjaga integritas budaya lokal dari pengaruh luar.</p> <p>5. Hiburan dan Kesenangan: Meskipun terdapat pesan-pesan yang mendalam, salah satu fungsi utama Sandur adalah memberikan hiburan dan kegembiraan kepada masyarakat. Pertunjukan ini dapat menjadi sumber hiburan yang menghibur dan membangkitkan semangat.</p> <p>6. Pemberdayaan Komunitas: Beberapa pertunjukan Sandur melibatkan partisipasi aktif masyarakat dalam berbagai peran, baik sebagai pemain, penonton, atau bagian dari prosesi dan ritual. Pesan di sini adalah tentang pemberdayaan komunitas dan pentingnya berpartisipasi dalam kegiatan budaya bersama.</p> <p>7. Kearifan Lokal: Sandur sering mempromosikan kearifan lokal, seperti pengetahuan tentang tanaman obat-obatan tradisional, seni dan kerajinan lokal, atau praktik-praktik tradisional yang masih relevan dalam kehidupan sehari-hari.</p> <p>8. Keragaman Budaya: Beberapa pertunjukan Sandur mencerminkan keragaman budaya dalam masyarakat. Ini bisa menjadi pesan tentang pentingnya menghormati dan</p>
--	--	---

		<p>merayakan berbagai budaya yang ada dalam masyarakat yang lebih luas.</p> <p>Pesan-pesan ini dapat bervariasi dari satu pertunjukan Sandur ke pertunjukan lainnya, tergantung pada cerita, konteks, dan tujuan pertunjukan tersebut. Namun, secara keseluruhan, Sandur berperan penting dalam menyampaikan pesan-pesan ini kepada masyarakat dan membantu menjaga dan merayakan warisan budaya serta nilai-nilai yang berharga dalam budaya lokal.</p>
5	Bagaimana dukungan pemerintah daerah terhadap Sandur?	<p>Dukungan pemerintah daerah terhadap Sandur dapat bervariasi dari satu daerah ke daerah lainnya, tergantung pada kebijakan pemerintah setempat, tingkat pemahaman tentang nilai budaya dan sosial dari Sandur, serta sumber daya yang tersedia. Berikut adalah beberapa bentuk dukungan yang biasanya diberikan oleh pemerintah daerah terhadap Sandur:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pendanaan dan Subsidi: Pemerintah daerah dapat memberikan dukungan finansial melalui dana hibah atau subsidi kepada kelompok seni Sandur atau lembaga yang bertanggung jawab atas pertunjukan Sandur. Dana ini dapat digunakan untuk membiayai latihan, produksi pertunjukan, perawatan peralatan, dan promosi.</li> </ol>

	<p>2. Pengorganisasian dan Pengembangan: Pemerintah daerah dapat membantu dalam pengorganisasian kelompok seni Sandur, membantu mereka dalam pengembangan program-program pelatihan, serta memberikan panduan tentang administrasi dan manajemen yang efektif.</p> <p>3. Promosi dan Pemasaran: Pemerintah daerah dapat mendukung promosi dan pemasaran pertunjukan Sandur melalui penyelenggaraan festival seni, pameran, dan kegiatan budaya lainnya yang memungkinkan pertunjukan Sandur untuk lebih dikenal oleh masyarakat lokal, nasional, atau bahkan internasional.</p> <p>4. Pelestarian Budaya: Pemerintah daerah juga dapat terlibat dalam upaya pelestarian budaya melalui dokumentasi, pengumpulan materi budaya, dan proyek-proyek penelitian yang membantu melestarikan dan mengembangkan Sandur sebagai bagian dari warisan budaya lokal.</p> <p>5. Pemberian Izin dan Regulasi: Pemerintah daerah dapat membantu dengan pemberian izin pertunjukan dan regulasi terkait, termasuk izin pertunjukan, perizinan tempat, dan persyaratan keselamatan bagi penonton dan pemain.</p>
--	--

	<p>6. Pengembangan Infrastruktur: Pemerintah daerah juga dapat berinvestasi dalam pengembangan infrastruktur yang mendukung pertunjukan Sandur, seperti pembangunan teater atau tempat pertunjukan yang lebih baik, serta penyediaan fasilitas pendukung seperti parkir dan sanitasi.</p> <p>7. Pelatihan dan Pendidikan: Pemerintah daerah dapat memberikan pelatihan dan pendidikan kepada pemain Sandur, terutama dalam hal keterampilan seni pertunjukan, manajemen, dan promosi.</p> <p>8. Pengakuan dan Penghargaan: Pemerintah daerah dapat memberikan penghargaan dan pengakuan kepada kelompok seni Sandur yang berprestasi atau yang berkontribusi besar dalam melestarikan dan mengembangkan tradisi ini.</p> <p>Dukungan pemerintah daerah terhadap Sandur adalah langkah penting dalam menjaga dan mempromosikan warisan budaya lokal, serta mendukung kelangsungan pertunjukan ini. Dengan dukungan yang kuat dari pemerintah daerah, Sandur dapat terus berkembang, memperkuat identitas budaya lokal, dan memberikan manfaat sosial dan ekonomi bagi masyarakat setempat.</p>
--	---

6	<p>Apa hubungan Sandur dengan sejarah Bojonegoro?</p>	<p>Sandur memiliki hubungan yang erat dengan sejarah dan identitas Bojonegoro, sebuah kabupaten di Jawa Timur, Indonesia. Pertunjukan Sandur tidak hanya merupakan bagian dari warisan budaya Bojonegoro, tetapi juga mencerminkan berbagai aspek sejarah dan kehidupan masyarakat di wilayah ini. Berikut adalah beberapa cara di mana Sandur terkait erat dengan sejarah Bojonegoro:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tradisi Lokal: Sandur adalah salah satu bentuk seni pertunjukan tradisional yang telah ada dalam budaya Bojonegoro selama berabad-abad. Pertunjukan ini mewakili warisan budaya lokal dan menjadi bagian penting dari identitas masyarakat Bojonegoro.</li> <li>2. Cerita-cerita Lokal: Banyak pertunjukan Sandur menggunakan cerita-cerita lokal atau mitos-mitos yang berkaitan dengan sejarah Bojonegoro. Ini bisa termasuk cerita-cerita tentang pahlawan lokal, peristiwa sejarah penting, atau legenda-legenda daerah.</li> <li>3. Pesan Sejarah: Beberapa pertunjukan Sandur memiliki pesan sejarah yang kuat. Mereka bisa digunakan untuk memperingati peristiwa-peristiwa sejarah atau mengajarkan generasi muda tentang sejarah Bojonegoro.</li> </ol>
---	---	---

		<p>4. Identitas Budaya: Sandur membantu memperkuat identitas budaya lokal Bojonegoro. Pertunjukan ini adalah salah satu cara masyarakat Bojonegoro merayakan dan memelihara warisan budaya mereka.</p> <p>5. Pemberdayaan Masyarakat: Sandur seringkali melibatkan partisipasi aktif masyarakat dalam berbagai peran, baik sebagai pemain, penonton, atau bagian dari prosesi dan ritual. Ini adalah cara untuk membangun rasa kepemilikan masyarakat terhadap tradisi mereka sendiri.</p> <p>6. Perekonomian Lokal: Pertunjukan Sandur juga memiliki dampak ekonomi di Bojonegoro. Wisatawan yang datang untuk menyaksikan pertunjukan ini dapat memberikan kontribusi ekonomi kepada masyarakat setempat melalui sektor pariwisata.</p> <p>7. Pendidikan dan Pemahaman Budaya: Sandur adalah sumber pengetahuan budaya dan pendidikan bagi masyarakat Bojonegoro, terutama generasi muda. Melalui pertunjukan ini, mereka dapat mempelajari tentang sejarah, tradisi, dan nilai-nilai budaya yang penting bagi wilayah mereka.</p>
--	--	--

		<p>8. Dinamika Sosial dan Politik: Dalam beberapa kasus, Sandur juga dapat mencerminkan dinamika sosial dan politik dalam masyarakat Bojonegoro. Pertunjukan ini bisa digunakan sebagai medium untuk menyampaikan pesan sosial atau politik kepada masyarakat.</p> <p>Dengan kata lain, Sandur bukan hanya sebuah pertunjukan seni, tetapi juga cerminan dari sejarah, budaya, dan identitas Bojonegoro. Ini adalah salah satu cara di mana masyarakat Bojonegoro menjaga dan merayakan warisan mereka sambil terus beradaptasi dengan perubahan zaman dan dinamika sosial.</p>
7	<p>Bagaimana tanggapan masyarakat terhadap kehadiran Sandur?</p>	<p>Tanggapan masyarakat terhadap kehadiran Sandur bisa sangat positif di banyak kasus, terutama di wilayah di mana Sandur memiliki akar budaya yang kuat. Namun, tanggapan masyarakat juga dapat bervariasi tergantung pada berbagai faktor, termasuk tradisi lokal, generasi, dan konteks sosial-politik. Berikut adalah beberapa tanggapan umum masyarakat terhadap kehadiran Sandur:</p> <p>1. Penghargaan terhadap Warisan Budaya: Banyak masyarakat yang menghargai Sandur sebagai bagian dari warisan budaya mereka. Mereka melihatnya sebagai cara untuk menjaga</p>

	<p>dan melestarikan tradisi lokal yang kaya dan berharga.</p> <p>2. Kepentingan dalam Pendidikan: Beberapa orang melihat Sandur sebagai sumber pengetahuan budaya dan pendidikan. Mereka merasa penting untuk memperkenalkan generasi muda pada tradisi dan nilai-nilai budaya mereka melalui pertunjukan ini.</p> <p>3. Hiburan dan Rekreasi: Sandur juga dianggap sebagai hiburan yang menghibur. Banyak masyarakat yang menikmati pertunjukan ini sebagai cara untuk bersantai, bersenang-senang, dan menghabiskan waktu dengan keluarga dan teman-teman.</p> <p>4. Pengaruh Politik dan Sosial: Terkadang, Sandur dapat digunakan sebagai medium untuk menyampaikan pesan politik atau sosial. Tanggapan masyarakat terhadap ini dapat bervariasi tergantung pada apakah mereka sependapat dengan pesan yang disampaikan atau tidak.</p> <p>5. Partisipasi dalam Komunitas: Bagi yang terlibat dalam kelompok seni Sandur atau yang secara aktif terlibat dalam pertunjukan, ini bisa menjadi cara untuk merasa terhubung dengan</p>
--	--

		<p>komunitas mereka dan merasa memiliki peran dalam melestarikan budaya lokal.</p> <p>6. Tantangan dari Modernisasi: Di beberapa kasus, terutama di daerah yang mengalami modernisasi yang cepat, Sandur mungkin dihadapkan pada tantangan. Beberapa orang mungkin menganggapnya sebagai bentuk hiburan kuno dan kurang relevan dalam kehidupan modern.</p> <p>7. Dampak Ekonomi: Di wilayah-wilayah di mana Sandur menjadi daya tarik wisata, masyarakat mungkin melihat dampak ekonomi yang positif dari pertunjukan ini, seperti peningkatan peluang kerja dan pertumbuhan bisnis lokal.</p> <p>8. Penerimaan Generasi Muda: Respons generasi muda terhadap Sandur bisa beragam. Beberapa generasi muda mungkin memiliki minat dan apresiasi yang kuat terhadap tradisi ini, sementara yang lain mungkin lebih tertarik pada bentuk hiburan modern.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa tanggapan masyarakat terhadap Sandur dapat sangat bervariasi, dan dalam banyak kasus, pertunjukan ini memainkan peran yang berharga dalam</p>
--	--	---

		merawat, memperkuat, dan menghidupkan kembali budaya dan tradisi lokal. Kesadaran tentang warisan budaya dan upaya pelestarian dapat memainkan peran besar dalam merangsang apresiasi terhadap Sandur di kalangan masyarakat.
8	Kira – kira apa penyebab utama perubahan Sandur dan apa yang mempengaruhinya?	<p>Perubahan dalam pertunjukan Sandur bisa disebabkan oleh sejumlah faktor yang berinteraksi, termasuk perubahan sosial, budaya, ekonomi, dan politik. Beberapa penyebab utama perubahan Sandur dan apa yang mempengaruhinya termasuk:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Modernisasi dan Globalisasi: Perubahan signifikan dalam teknologi, komunikasi, dan mobilitas manusia telah mempengaruhi tradisi Sandur. Globalisasi membawa masuknya budaya dan hiburan luar, yang dapat mempengaruhi preferensi masyarakat, terutama generasi muda, dan mengubah tuntutan terhadap bentuk hiburan tradisional seperti Sandur.</li> <li>2. Perubahan Sosial: Perubahan dalam struktur sosial, nilai-nilai, dan norma-norma dalam masyarakat dapat memengaruhi cara masyarakat melihat dan mengalami Sandur. Perubahan dalam pola keluarga, pekerjaan, dan hubungan sosial juga dapat memengaruhi partisipasi dalam pertunjukan ini.</li> </ol>

		<p>3. Teknologi dan Media Sosial: Kemajuan teknologi, terutama media sosial, telah mengubah cara masyarakat berinteraksi dengan hiburan dan budaya. Sandur mungkin harus bersaing dengan bentuk-bentuk hiburan digital dan media sosial dalam mempertahankan daya tariknya.</p> <p>4. Perubahan Ekonomi: Kondisi ekonomi lokal dan nasional dapat memengaruhi dukungan finansial dan partisipasi masyarakat dalam pertunjukan Sandur. Ketika ekonomi mengalami perubahan, peruntukan dana dan waktu yang tersedia untuk budaya dan hiburan juga dapat berubah.</p> <p>5. Pengaruh Politik: Situasi politik dalam sebuah wilayah dapat memengaruhi pendanaan budaya dan penentuan kebijakan terkait seni dan pertunjukan. Kebijakan-kebijakan pemerintah dan dukungan politik dapat membantu atau menghambat pertunjukan Sandur.</p> <p>6. Perubahan Demografis: Perubahan dalam demografi, seperti pertumbuhan atau penurunan populasi, migrasi, dan perubahan komposisi usia penduduk, dapat mempengaruhi basis penonton dan partisipasi dalam Sandur.</p>
--	--	---

		<p>7. Tuntutan Generasi Muda: Preferensi dan tuntutan generasi muda sering berubah seiring waktu. Jika generasi muda kurang tertarik pada Sandur, ini bisa memengaruhi kelangsungan pertunjukan ini.</p> <p>8. Pendidikan dan Kesadaran Budaya: Upaya pendidikan dan kesadaran budaya tentang nilai-nilai warisan budaya dapat memengaruhi apakah masyarakat menghargai dan mendukung Sandur atau tidak. Kesadaran tentang kepentingan pelestarian budaya dapat memainkan peran penting dalam menjaga Sandur tetap hidup.</p> <p>9. Pengaruh Seniman dan Pelaku Sandur: Seniman dan pelaku Sandur memiliki peran besar dalam mengembangkan pertunjukan ini. Ide-ide kreatif, inovasi, dan adaptasi oleh para seniman juga dapat memengaruhi perubahan dalam Sandur.</p> <p>Perubahan Sandur adalah refleksi dari dinamika masyarakat dan budaya yang selalu berubah. Upaya pelestarian dan adaptasi yang bijaksana dapat membantu Sandur tetap relevan sambil mempertahankan inti budaya dan nilai-nilainya.</p>
9	Kehadiran kelompok Sandur di masyarakat Ledok Kulon yang saat	Kehadiran kelompok Sandur di masyarakat Ledok Kulon yang saat ini telah menyertakan lembaga pendidikan agama dapat memiliki

<p>ini baru merebak lembaga pendidikan agama, apakah mempunyai dampak yang signifikan?</p>	<p>dampak yang signifikan dalam beberapa aspek, tergantung pada bagaimana interaksi antara kedua elemen ini diatur dan dijalankan. Beberapa dampak yang mungkin timbul adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Penggabungan Nilai-Nilai Keagamaan: Kehadiran lembaga pendidikan agama dalam kelompok Sandur dapat memungkinkan penggabungan nilai-nilai keagamaan dengan unsur-unsur tradisional Sandur. Ini dapat menghasilkan pertunjukan yang memiliki dimensi spiritual yang lebih kuat dan relevan dengan nilai-nilai keagamaan masyarakat setempat.</li> <li>2. Pendidikan Agama: Dengan adanya lembaga pendidikan agama, Sandur dapat berfungsi sebagai alat pendidikan yang kreatif untuk menyampaikan pesan-pesan agama kepada masyarakat. Pertunjukan ini dapat membantu masyarakat dalam memahami dan mempraktikkan ajaran agama mereka.</li> <li>3. Integrasi Budaya dan Agama: Kehadiran kelompok Sandur yang menyertakan lembaga pendidikan agama dapat memungkinkan integrasi yang lebih baik antara budaya lokal dan agama. Ini dapat memperkuat identitas budaya dan keagamaan masyarakat setempat.</li> </ol>
--	---

		<p>4. Pengaruh Terhadap Generasi Muda: Dampak terbesar mungkin akan dirasakan oleh generasi muda. Kehadiran lembaga pendidikan agama dalam kelompok Sandur dapat memberikan alternatif yang menarik bagi generasi muda untuk terlibat dalam kegiatan budaya dan agama, yang dapat membentuk nilai-nilai mereka secara positif.</p> <p>5. Dinamika Sosial dan Kultural: Ini juga dapat menciptakan dinamika sosial dan kultural yang menarik. Pertunjukan Sandur dengan unsur-unsur agama dapat menjadi fokus perayaan dan peristiwa budaya, yang dapat menghadirkan perubahan dalam cara masyarakat merayakan acara-acara tertentu.</p> <p>6. Dukungan dari Pemerintah dan Lembaga: Kehadiran lembaga pendidikan agama dalam kelompok Sandur juga dapat mendapatkan dukungan dan pengakuan dari pemerintah dan lembaga-lembaga budaya atau agama lainnya. Ini dapat membantu dalam pembiayaan dan pelestarian Sandur.</p> <p>Namun, juga penting untuk mempertimbangkan bahwa integrasi antara budaya tradisional dan agama dapat menjadi kompleks, dan upaya ini</p>
--	--	---

		<p>perlu dijalankan dengan sensitivitas terhadap nilai-nilai dan keyakinan masyarakat setempat. Dampak yang signifikan dapat terjadi, tetapi penting untuk menjaga keseimbangan yang baik antara pelestarian budaya dan nilai-nilai agama dalam konteks Sandur di Ledok Kulon.</p>
10	<p>Dengan bentuk yang sarat dengan symbol, Sandur ini lebih cenderung ke gaya mataraman atau Jawa timuran? Kenapa?</p>	<p>Gaya Sandur, apakah cenderung ke arah Mataraman atau Jawa Timuran, dapat sangat bervariasi tergantung pada lokasi dan konteks budaya tempat pertunjukan Sandur berlangsung. Namun, secara umum, Sandur lebih cenderung memiliki pengaruh dan gaya yang lebih khas Jawa Timuran daripada Mataraman. Berikut beberapa alasan mengapa Sandur biasanya lebih berhubungan dengan gaya Jawa Timuran:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Konteks Geografis: Sandur adalah seni pertunjukan tradisional yang lebih sering dijumpai di wilayah Jawa Timur dan sekitarnya, termasuk Bojonegoro yang terletak di Jawa Timur. Karena itu, Sandur cenderung mencerminkan budaya dan gaya seni pertunjukan tradisional yang berkembang di wilayah Jawa Timur.</li> <li>2. Cerita dan Mitos Lokal: Banyak pertunjukan Sandur menggunakan cerita-cerita dan mitos lokal yang bersumber dari budaya Jawa Timuran, seperti cerita tentang pahlawan lokal atau legenda</li> </ol>

		<p>daerah. Hal ini mencerminkan pengaruh budaya Jawa Timuran yang kuat dalam penceritaan Sandur.</p> <p>3. Musik dan Tarian: Musik dan tarian dalam pertunjukan Sandur seringkali mengikuti gaya Jawa Timuran yang khas. Penggunaan alat musik tradisional Jawa Timuran seperti gamelan dan tarian seperti jaranan adalah contoh dari pengaruh ini.</p> <p>4. Bahasa dan Dialog: Bahasa yang digunakan dalam pertunjukan Sandur juga lebih cenderung mengikuti dialek dan bahasa Jawa Timuran, yang dapat membedakannya dari pertunjukan yang lebih cenderung ke arah Mataraman.</p> <p>5. Kostum dan Make-Up: Kostum dan make-up yang digunakan dalam Sandur juga cenderung mencerminkan gaya tradisional Jawa Timuran, dengan warna-warna cerah dan motif-motif khas.</p> <p>Meskipun demikian, penting untuk diingat bahwa ada variasi dalam Sandur tergantung pada lokasi spesifik di Jawa Timur atau di daerah lain di Indonesia. Beberapa pertunjukan Sandur mungkin memiliki pengaruh atau elemen-elemen yang lebih mirip dengan gaya Mataraman, terutama jika ada pengaruh budaya dari wilayah</p>
--	--	--

	lain. Dengan demikian, sifat Sandur yang sangat bervariasi dapat mencerminkan kompleksitas budaya Indonesia yang kaya dan beragam.
--	--

### LEMBAR OBSERVASI

Aspek yang diamati	Catatan lapangan
1. Kondisi sosial	<p>Kondisi sosial masyarakat pendukung Sandur dapat sangat bervariasi tergantung pada wilayah geografis, konteks budaya, dan faktor-faktor sosial lainnya. Namun, dalam konteks umum, berikut adalah beberapa aspek kondisi sosial masyarakat pendukung Sandur:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Nilai Tradisi dan Budaya: Masyarakat pendukung Sandur cenderung memiliki nilai yang kuat terhadap tradisi dan budaya lokal. Mereka menghargai dan memelihara warisan budaya Sandur sebagai bagian penting dari identitas mereka.</li> <li>2. Keterlibatan Aktif: Banyak anggota masyarakat lokal yang aktif terlibat dalam pertunjukan Sandur. Mereka bisa menjadi pemain, penyanyi, penari, atau sukarelawan yang membantu dalam berbagai aspek produksi pertunjukan.</li> <li>3. Komunitas dan Kebersamaan: Sandur sering menjadi ajang yang memperkuat ikatan sosial dalam</li> </ol>

komunitas. Pendukung Sandur seringkali merasa seperti bagian dari komunitas yang solid dan bersatu dalam menjaga dan melestarikan tradisi ini.

4. Pengaruh Agama dan Spiritualitas: Di beberapa daerah, Sandur dapat memiliki dimensi spiritual yang kuat, dan pendukungnya mungkin memiliki keyakinan agama yang mendalam. Ini bisa tercermin dalam lirik lagu, cerita-cerita, atau elemen-elemen spiritual dalam pertunjukan Sandur.

5. Kesempatan Ekonomi: Bagi beberapa masyarakat, terutama yang tinggal di daerah yang memiliki potensi wisata, Sandur dapat menjadi sumber pendapatan tambahan. Pertunjukan ini dapat menjadi daya tarik wisata yang menghasilkan peluang ekonomi, seperti penjualan makanan dan suvenir.

6. Generasi Muda dan Pendidikan: Beberapa masyarakat berusaha untuk memperkenalkan Sandur kepada generasi muda sebagai cara untuk mendidik mereka tentang warisan budaya dan tradisi lokal. Ini dapat membantu memastikan kelangsungan Sandur dalam jangka panjang.

7. Pengaruh Modernisasi: Di beberapa tempat, terutama di daerah yang mengalami modernisasi yang cepat, generasi muda mungkin kurang tertarik pada Sandur. Pengaruh budaya populer, teknologi modern,

	<p>dan perubahan gaya hidup dapat memengaruhi tingkat partisipasi dalam pertunjukan ini.</p> <p>8. Dukungan Pemerintah dan Lembaga Budaya: Kehadiran lembaga pemerintah atau budaya yang mendukung Sandur dapat memengaruhi kondisi sosial masyarakat pendukung. Dukungan ini bisa berupa pendanaan, promosi, atau dukungan administratif lainnya.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa masyarakat pendukung Sandur adalah kelompok yang sangat beragam, dan kondisi sosial mereka dapat sangat bervariasi. Namun, semangat pelestarian budaya dan cinta terhadap tradisi lokal adalah ciri umum yang sering ditemukan di antara mereka.</p>
<p>2. Proses penciptaan</p>	<p>Proses penciptaan Sandur Bojonegoro melibatkan beberapa tahapan yang melibatkan perencanaan, persiapan, dan kolaborasi antara berbagai elemen dalam kelompok Sandur. Berikut adalah beberapa tahapan umum dalam penciptaan Sandur Bojonegoro:</p> <p>1. Penentuan Cerita atau Tema: Proses kreatif dimulai dengan memilih cerita atau tema yang akan diangkat dalam pertunjukan Sandur. Ini bisa berupa cerita-cerita lokal, legenda, mitologi, atau tema-tema sejarah yang relevan.</p>

	<p>2. Pembuatan Naskah: Setelah tema atau cerita dipilih, langkah selanjutnya adalah membuat naskah pertunjukan. Naskah ini mencakup dialog, lirik lagu, dan urutan cerita yang akan diikuti dalam pertunjukan. Pencipta naskah berusaha untuk menciptakan narasi yang menarik dan kuat.</p> <p>3. Pemilihan Musik dan Alat Gamelan: Sandur Bojonegoro dikenal dengan penggunaan musik gamelan yang khas. Pemilihan alat gamelan dan komposisi musik yang sesuai dengan pertunjukan menjadi tahap penting dalam proses penciptaan.</p> <p>4. Pengembangan Karakter dan Kostum: Setiap karakter dalam pertunjukan Sandur memiliki atribut dan karakteristik khas. Proses ini melibatkan pengembangan karakter, pemilihan kostum yang sesuai, dan make-up yang mendukung karakter tersebut.</p> <p>5. Latihan dan Rehearsal: Para aktor dan pemain musik melakukan latihan intensif untuk menguasai gerakan, dialog, tarian, dan musik. Latihan ini mencakup koordinasi antara semua elemen pertunjukan.</p> <p>6. Pembuatan Set dan Properti: Set dan properti yang dibutuhkan untuk pertunjukan, seperti dekorasi</p>
--	---

panggung, perlengkapan, dan properti lainnya, harus dipersiapkan dengan cermat.

7. Koreografi Tarian dan Gerakan: Pertunjukan Sandur sering melibatkan tarian-tarian tertentu. Proses koreografi tarian dan gerakan memastikan bahwa aktor dapat menginterpretasikan cerita dengan gerakan yang tepat dan indah.

8. Uji Coba Pertunjukan: Sebelum pertunjukan dihadirkan untuk publik, biasanya ada beberapa uji coba pertunjukan untuk mengidentifikasi dan memperbaiki masalah teknis atau artistik. Uji coba ini juga membantu para pemain untuk merasa nyaman dengan pertunjukan.

9. Promosi dan Penyelenggaraan Pertunjukan: Setelah persiapan selesai, pertunjukan Sandur dapat diadakan di berbagai tempat, seperti panggung teater, lokasi terbuka, atau dalam konteks ritual tertentu. Promosi dan pemasaran pertunjukan juga penting untuk menarik penonton.

Proses penciptaan Sandur Bojonegoro membutuhkan kolaborasi dan koordinasi yang kuat antara berbagai individu dan elemen pertunjukan. Ini adalah proses yang melibatkan kreativitas, dedikasi, dan pelestarian budaya yang kuat untuk memastikan pertunjukan

	<p>Sandur tetap hidup dan relevan dalam budaya Bojonegoro.</p>
3. Unsur Sandur	<p>Pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat terdiri dari beberapa unsur atau babak yang saling melengkapi untuk menciptakan sebuah pertunjukan yang menarik dan kompleks. Berikut adalah penjelasan mengenai unsur-unsur pertunjukan Sandur, termasuk tambahan elemen yang disebutkan:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tari Jaranan: Tari Jaranan adalah salah satu babak atau unsur penting dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro. Ini melibatkan penampilan penari atau penari yang menggunakan gerakan tari yang indah dan khas. Tarian ini dapat menggambarkan cerita atau tema tertentu dalam pertunjukan dan seringkali digunakan untuk menyampaikan pesan atau emosi kepada penonton.</li> <li>2. Unsur Penceritaan (Dramatik): Unsur dramatik adalah inti dari pertunjukan Sandur. Ini mencakup cerita atau penceritaan yang disampaikan oleh para aktor melalui dialog, monolog, atau interaksi antarkarakter. Cerita dalam Sandur Bojonegoro seringkali terkait dengan legenda lokal, mitologi, atau tema-tema sejarah.</li> <li>3. Musik dan Tembang: Musik gamelan memainkan peran sentral dalam Sandur. Ansambel gamelan menciptakan musik yang mendukung pertunjukan dan</li> </ol>

mengatur tempo serta suasana emosi. Selain itu, ada juga tembang atau lagu-lagu yang dinyanyikan oleh para pemain atau penyanyi untuk melengkapi cerita.

4. Akrobatik Kalongking: Akrobatik Kalongking adalah tambahan elemen yang dapat ditemukan dalam beberapa pertunjukan Sandur. Ini mencakup atraksi-atraksi akrobatik yang dilakukan oleh para pemain atau karakter tertentu. Ini bisa mencakup pertunjukan kalongking, yang merupakan seni arobatik tradisional di Indonesia.

5. Setting Pentas Blabar Janur Kunung: Setting atau pentas penting dalam menciptakan suasana pertunjukan Sandur. Blabar Janur Kunung mengacu pada latar belakang panggung yang sering digunakan dalam Sandur Bojonegoro. Ini bisa menciptakan atmosfer yang khas dan memperkuat identitas budaya pertunjukan.

6. Tata Rias dan Kostum: Tata rias dan kostum adalah bagian penting dari Sandur Bojonegoro. Aktor menggunakan kostum yang sesuai dengan karakter yang mereka perankan. Make-up dan tata rias digunakan untuk memperkuat karakter dan mengekspresikan atribut mereka dengan lebih baik.

Semua unsur ini bekerja bersama-sama untuk menciptakan sebuah pertunjukan yang kaya akan

	<p>budaya, seni, dan drama. Pertunjukan Sandur Bojonegoro adalah contoh yang indah dari seni pertunjukan tradisional yang menggabungkan elemen-elemen yang beragam untuk menghibur dan menginspirasi penonton serta melestarikan warisan budaya lokal.</p>
<p>4. Kehidupan beragama</p>	<p>Kehidupan beragama masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sangat beragam, dan dapat mencerminkan keragaman agama dan keyakinan di wilayah tersebut. Beberapa aspek yang mungkin terkait dengan kehidupan beragama masyarakat pendukung Sandur adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Keberagaman Agama: Indonesia secara keseluruhan dikenal sebagai negara yang memiliki beragam agama dan kepercayaan. Begitu juga di Bojonegoro, di mana masyarakat dapat menganut berbagai agama seperti Islam, Kristen, Hindu, Budha, dan kepercayaan-kepercayaan tradisional. Kehidupan beragama masyarakat ini dapat berdampingan dengan tradisi-tradisi budaya seperti Sandur.</li> <li>2. Unsur Agama dalam Sandur: Dalam beberapa pertunjukan Sandur, terutama di wilayah-wilayah di mana agama Islam dominan, unsur-unsur agama seringkali dapat ditemukan dalam pertunjukan ini. Misalnya, dalam lirik lagu atau dialog dalam Sandur, terdapat kata-kata atau pesan-pesan yang mencerminkan nilai-nilai agama Islam.</li> </ol>

3. Ritual dan Upacara Keagamaan: Beberapa masyarakat pendukung Sandur juga terlibat dalam ritual dan upacara keagamaan yang berhubungan dengan Sandur. Misalnya, Sandur mungkin dihadirkan dalam acara-acara keagamaan atau upacara adat tertentu untuk memberikan hiburan atau pesan-pesan moral.

4. Keberagaman dalam Penonton: Penonton pertunjukan Sandur juga bisa sangat beragam dalam hal agama dan kepercayaan. Masyarakat yang berbeda-beda keyakinan dapat hadir dalam pertunjukan ini untuk menikmati aspek-aspek seni dan budaya yang ditawarkan oleh Sandur.

5. Pengaruh Agama dalam Etika dan Nilai: Meskipun Sandur adalah seni pertunjukan yang berkaitan dengan budaya dan hiburan, nilai-nilai agama juga dapat memengaruhi etika dan nilai-nilai yang dipegang oleh masyarakat pendukung Sandur. Ini dapat tercermin dalam sikap dan perilaku mereka dalam kehidupan sehari-hari.

6. Toleransi Agama: Kehidupan beragama masyarakat pendukung Sandur juga mencerminkan tingkat toleransi agama yang tinggi di Indonesia. Meskipun beragam dalam keyakinan, masyarakat seringkali kali

	<p>hidup berdampingan dengan damai dan saling menghormati keyakinan satu sama lain.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa setiap individu dan komunitas memiliki pengalaman beragama yang unik dan kompleks, dan pengaruh agama dalam Sandur dapat bervariasi tergantung pada konteks budaya dan agama lokal. Hal ini mencerminkan keragaman budaya dan agama yang menjadi ciri khas Indonesia.</p>
<p>5. Kondisi Ekonomi</p>	<p>Perkembangan mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Desa Ledok Kulon Bojonegoro yang saat ini lebih mengutamakan sektor produksi barang dan perdagangan daripada sektor pertanian adalah hasil dari transformasi ekonomi dan perubahan sosial yang terjadi dalam beberapa dekade terakhir. Beberapa faktor yang mempengaruhi perkembangan ini dapat dijelaskan sebagai berikut:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pengaruh Kultur Modern Perkotaan: Adanya pengaruh kultur modern perkotaan telah mengubah cara pandang dan gaya hidup masyarakat desa, termasuk Desa Ledok Kulon. Masyarakat mulai melihat peluang ekonomi di sektor produksi barang dan perdagangan sebagai alternatif yang menarik, terinspirasi oleh kemajuan ekonomi dan gaya hidup urban.</li> <li>2. Diversifikasi Mata Pencaharian: Dengan perubahan ini, masyarakat desa mulai mencari peluang dalam</li> </ol>

berbagai sektor ekonomi selain pertanian. Produksi barang seperti batu bata dan tahu merupakan contoh diversifikasi mata pencaharian yang dapat menghasilkan pendapatan yang stabil.

3. Perpindahan Pusat Ekonomi: Pusat ekonomi yang sebelumnya terpusat di sekitar Sungai Bengawan Solo, terutama dalam konteks pertanian, telah bergeser menuju wilayah Kota Bojonegoro. Kota Bojonegoro sebagai pusat aktivitas ekonomi dan perdagangan menjadi magnet bagi masyarakat desa yang ingin berpartisipasi dalam ekonomi yang lebih luas.

4. Perkembangan Infrastruktur dan Aksesibilitas: Perkembangan infrastruktur, seperti jalan dan sarana transportasi, telah mempermudah akses masyarakat desa ke pusat-pusat ekonomi di kota. Hal ini memfasilitasi perpindahan barang dan memungkinkan peluang bisnis yang lebih besar.

5. Perubahan Preferensi Konsumen: Perubahan preferensi konsumen juga dapat memengaruhi perkembangan ekonomi desa. Jika masyarakat kota lebih banyak mengonsumsi produk-produk tertentu, seperti batu bata atau tahu, maka akan ada permintaan yang lebih besar untuk barang-barang tersebut.

Secara keseluruhan, perkembangan ini mencerminkan perubahan sosial dan ekonomi yang berlangsung di

	<p>banyak komunitas pedesaan di seluruh dunia. Masyarakat desa semakin beradaptasi dengan dinamika ekonomi global dan mencari peluang ekonomi di sektor-sektor yang lebih beragam. Hal ini dapat meningkatkan pendapatan dan kesejahteraan masyarakat, tetapi juga menghadirkan tantangan dan perubahan dalam cara hidup tradisional mereka.</p>
<p>6. Geografi</p>	<p>Ledok Kulon adalah sebuah desa yang terletak di Kabupaten Bojonegoro, Provinsi Jawa Timur, Indonesia. Untuk memberikan gambaran tentang geografi Ledok Kulon Bojonegoro, berikut adalah beberapa informasi umum tentang wilayah ini:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Lokasi: Ledok Kulon terletak di Kabupaten Bojonegoro, yang merupakan bagian dari Provinsi Jawa Timur, pulau Jawa, Indonesia. Kabupaten Bojonegoro terletak di bagian timur Jawa Timur.</li> <li>2. Topografi: Wilayah Ledok Kulon Bojonegoro memiliki topografi yang umumnya datar, karena sebagian besar wilayah Bojonegoro adalah dataran rendah. Pada musim hujan, beberapa area dapat mengalami banjir akibat curah hujan yang tinggi.</li> <li>3. Sungai: Bojonegoro memiliki beberapa sungai yang melintasi wilayahnya. Sungai-sungai ini dapat memengaruhi kehidupan masyarakat setempat dan pertanian, terutama selama musim hujan.</li> </ol>

	<p>4. Pertanian: Wilayah Ledok Kulon dan sebagian besar Bojonegoro adalah daerah pertanian yang subur. Pertanian, seperti tanaman padi, jagung, dan tebu, merupakan mata pencaharian utama bagi sebagian besar penduduk.</p> <p>5. Penduduk: Kabupaten Bojonegoro memiliki populasi yang cukup besar, dan Ledok Kulon adalah salah satu desa di dalamnya. Kehidupan sosial dan budaya masyarakat di desa ini sangat dipengaruhi oleh tradisi dan budaya lokal.</p> <p>6. Budaya dan Tradisi: Bojonegoro, termasuk Ledok Kulon, memiliki tradisi budaya yang kaya, termasuk seni pertunjukan seperti Sandur yang telah menjadi bagian integral dari budaya masyarakat.</p> <p>7. Akses Transportasi: Ledok Kulon dapat diakses melalui jalan darat. Terdapat jaringan jalan yang menghubungkan desa ini dengan desa-desa lain di Bojonegoro dan kota-kota terdekat. Aksesibilitas ini penting untuk kegiatan ekonomi dan sosial.</p> <p>8. Pariwisata: Beberapa daerah di Bojonegoro memiliki potensi wisata alam dan budaya. Dalam beberapa tahun terakhir, pariwisata lokal telah berkembang, dan ini dapat memengaruhi ekonomi</p>
--	--

desa seperti Ledok Kulon jika desa tersebut memiliki daya tarik wisata.

Itu adalah gambaran umum tentang geografi Ledok Kulon Bojonegoro. Seperti banyak daerah lain di Indonesia, wilayah ini memiliki karakteristik geografis dan budaya yang unik yang memengaruhi kehidupan sehari-hari dan kegiatan masyarakat di desa tersebut.

## PROFIL PENGAMBILAN DATA DI LOKASI PENELITIAN

Data tambahan sebagai bahan data sebagian diambil dari youtube dengan alamat link sebagai berikut;

1. <https://www.youtube.com/watch?v=8Vq60whE3Zk&t=773s>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=3EVF3tXSt04&t=146s>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=FgE0o4bJCsl>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=Cq0LLlhMgDc&t=9s>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=3KJvvQtSdkU>

Dokumentasi terjun kelapangan :

1. Proses latihan dengan menggunakan metode pelatihan teater modrn



2. Sanggar Sayap Jendela



3. Observasi dan wawancara dengan Pramudjito



**LAMPIRAN II**  
**NASKAH PENTAS SANDUR**

Para pemusik menempati posisinya, dan Panjak Hore (vokalis) duduk belajar di depan pemusik, musik pembuka mengalun.

**PANJAK HORE : “ILIR GANTU” (Pl.Br)**  
**Iir gantu menyan madu ngundang dewa**  
**Lahne dewa widodari tumuruning arcapada**  
**Le la lo le la lo la lo lo le horsa**  
**Lo la lo lo la lo lo le la le horsa yak’e**  
**Lahne dewa widodari tumuruning arcapada**

Germo intrance dari sebelah kiri panggung yang diikuti pelaku lain dengan ditutupi kain sehingga tidak kelihatan. Para pelaku tersebut mempunyai urutan sebagai berikut :

Balong, Pethak, Tangsil, Cawik dan Unthul. Germo berjalan menuju sebelah kanan panggung, sedang yang lain berhenti di sebelah kiri panggung, pada saat tembang....

**PANJAK HORE :**  
**“Kembang Othok” (Pl.Br)**  
**Kembang Othok melok-melok neng ngisor tembok**  
**Pada mekrok pating plerok widodari sampun ketok**  
**Le la lo le la lo la lo lo le horsa**  
**Lo la lo lo la lo lo le la le horsa yak’e**  
**Lahne dewa widodari tumuruning arcapada.**

Selesainya tembang “Kembang Othok” Germo siap untuk Ngundisi, yang dijawab “Nggih” oleh Panjak Hore di setiap kalimat.

**GERMO :**  
**Sedherek-sedherek sedaya ageng alit, jaler estri,**  
**Mboten wonten ingkang kulo wastani**  
**Sedaya inggih kula wastani ugi**  
**Kula naming saktrema dadhos duta wacana**  
**Punapa ingkang dipun wastani duta wacana ?**

*Duta : utusan, Wacana : wedale lisan.*

*Sedherek sadaya sampun wonten ingkang nggadahi salah bela tampa. Inkang salah kining bendhuning Gusti Allah.*

*Inkang jahil kening bendhuning Jibril.*

*Saking brantanipun kang Germa mendhet merang sebelah, ngobong menyan madu agengipun sak mustaka liman. Punapa ingkang dipun wastani mustaka liman ?*

*Mustaka : endhas, Liman : gajah. Ngobong menyan madu sak endhas gajah....*

*Kukusipun nyodok ing angkasa. Mbok Sri Widodari 44 mambet ganddanipun menyan madu cancut taliwanda....? Cancut : dandan, Taliwanda : cawetan.*

*Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Mbok Sri Widodari 44 ndodog selo penangkep. Punapa ingkang dipun wastani sela penangkep? Selo : watu,*

*Penangkep : Kori. Mbok Sri Widodari kadhos selo blekithi. Punapa ingkang dipun wastani selo blekithi??*

*Selo : watu, Blekithi : Semut. Kados semut medal saking selo. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun kangmbok widodari?*

*Sampun dumugi prepat kepanasan. Punapa ingkang dipun wastani prepat kepanasan?*

*Ayangane Sang Hyang Pramesti Bumi sedaya. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun kangmbok widodari? Sampun dumugi madya gantang. Punapa ingkang dipun wastani madya gantang? Madya : tengah, Gantang : Nginggil. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit kangmbok widodari? Sampun dumugi mega lan mendungi. Punapa ingkang dipun wastani mega mendhung? Inkang pethak dipun wastani mega, ingkang cemeng dipun wastani mendhung. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun mbok widadari? Sampun dumugi ndeg amun-amun. Punapa ingkang dipun wastani ndeg amun-amun? Sak nginggiling pekarangan. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun mbok widodari? Sampun dumugi penthelek panthelung ? ayanganipun bledeg cemendhol endhol sedaya. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun kang mbok widodari? Sampun dumugi margo catur. Punapa ingkang dipun wastani marga catur ?*

*Margo : Dalan, catur : Rembugan. Mbok Sri Widodari 44 sampun cecaturan wonten tengahing dalan. Kirang enggal lampahipun mbok Sri Widodari sampun dumugi purbantara. Punapa ingkang dipun wastani purbantara? Purba : griya, tara : Latar. Mbok Sri Widodari sampun mlebet wonten blabar janur kuning. Mbok Sri Widodari kapontho dados 4. Dewi Supraba ngaler ngetan nyusup dateng guwa garbaning Cawik. Gagar Mayang ngidul ngetan nyusup dateng guwa garbaning Tansil. Durstanala ngidul ngilen nyusup dateng guwa garbaning Balong. Wilutama*

*ngaler ngilen nyusup dateng guwa garbaning Pethak. Irim-irim nyusup dateng guwa garbaning Germo, Panjak Hore, Panjak Kendhang, Panjak Gong Sedaya. Kakang Lurah niyaga, ingkang ngatos-ngatos wonten tandhak saking nbredrek naminipun Siti Gemek Sudaminah nedhi areman sekar Gandhung ingkang rowe-rowe.*

Selesai ngundhisi, Germo, Balong dan Pethak intrance dari balik kerudung kain yang menutupinya, diiringi tembang : “Kembang Jagung”

**PANJAK HORE :**  
**“Kembang Jagung” (Pl.Br)**  
**Kembang jagung melik-melik neng pinggir lurung**  
**Sekar gadhung angrebuyung widodari mbukak krudung**  
**Le la lo le la lo la lo le horsa**  
**Lo la lo lo la lo lo le la le horsa yak’e**  
**Sekar gadhung angrembuyung widodari mbukak krudung**  
Balong dan Pethak menghadap Germo

**Balong :**

Amit mawon kang Germo..... (agak pelan)

**Germo :**

(diam tidak mendengar)

**Pethak :**

Amit mawon kang Germo.... (agak keras)

**Germo :**

(Kaget) Eh iyo cung, kowe boah ngendi cung? (kepala balong)

**Balong :**

Lare alas jati kang

**Germo :**

Lha kowe ? kepada Pethak

**Pethak :**

Kulo lare sebrang bengawan Wak

**Germo :**

Daerah ngendi kuwi ?

**Balong :**

Bojonegoro kang

**Germo :**

Lha kowe mreng arep apa cing ?

**Pethak :**

Pados pedamelan kang

**Germo :**

Penggaweyan?

**Balong :**

Inggih Kang.

**Germo :**

Wah....wah.... potongane nggantheng, tapi nganggur. Ngene ya cung, aku iki ora duwe gaweyan, isaku yo dadi Germo Sandur. Tapi ngene ya, njajalo kowe mara nggone wak Tangsil kono.

**Pethak :**

Pundi griyane ?

**Germo :**

Kana lho arahe ngidul ngetan

**Balong :**

Matur nuwun kang

Pethak dan Balong pergi ke tempat Tangsil, Tangsil intrance dari balik kain yang menutupinya, dengan diiringi tembang “Golek Gawe”

**PANJAK HORE :**

**“GOLEK GAWE” (SLMy)**

**Bismillah, niat ingsun golek gawe  
Perlune nggo nyukupi kabeh kabutuhane  
Ayo budhal golek gawe go mugo ono hasile**

**Balong :**

Amit mawon Wak Tangsil

**Tangsil :**

Ehe!!! (bersin)

**Pethak :**

Amit mawon Wak Tangsil

**Tangsil :**

aa.....pa!!! (bersin)

**Pethak :**

Wah.... wabah flu iki.

**Balong :**

Wong sugih kok yo dikancani flu barang ya?

**Pethak :**

Flu iki lak rahmat to kang Balong ?

**Tangsil :**

Rahmat....rahmat....jenengku ki wak Tangsil, ngerti ?

**Pethak / Balong :**

Nggih Wak, sampun mangertos

**Tangsil :**

Kowe sopo kowe?

**Pethak :**

Kulo Pethak.

**Balong :**

Kulo Balong.

**Tangsil :**

Oh... dadi iki Pethak, (kepada Pethak), lan iki Balong.. (kepada Balong)

**Pethak / Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Lha kowe truthusan mreng arep ngapa cing ?

**Pethak :**

Kowe sing ngomong kang, aku wedi karo wonge. Kethoke galak kang.

**Balong :**

Wong ngomong wae kok ora wani, kan saiki jamane keterbukaan to Thak?

**Pethak :**

Ngerti kang, tinimbang dicekal??

**Tangsil :**

Ayo karepmu ki ngapa ? apa kowe ki ra ngeti aku iki wong sibuk?

**Balong :**

Sepuntene Wak, menawi njenengan sibuk

**Tangsil :**

Kowe bocah ngendi to? Kok ora wani ngomong karo aku?

**Pethak :**

Kula lare saking sebrang Bengawang, wak

**Balong :**

Kula lare saking alas jati kang

**Tangsil :**

Adoh kuwi ?

**Pethak :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Lha kowe mreng numpak apa ?

**Balong :**

Mlampah Wak

**Pethak :**

Kulo ngomong mboten napa-napa Wak?

**Tangsil :**

Iyo ngomongo

**Pethak :**

Badhe pados damel Wak.

**Tangsil :**

Damel...? Damel ki apa?

**Balong :**

Pendaleman Wak

**Tangsil :**

Oh....gaweyan..?

**Pethak / Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Gaweyan apa?

**Pethak / Balong :**

Napa mawon purun Wak.

**Tangsil :**

Lha kowe apa ya nggawa syarate chung ?

**Pethak :**

Napa wak syarate ?

**Tangsil :**

Ya akeh...

**Balong :**

Disebut mawon wak

**Tangsil :**

Ijazah sekolah utawa kursus

**Pethak / Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Fotokopi KTP

**Pethak/Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

SKKB karo surat Dokter

**Pethak / Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Terus.....(sambil berfikir)

**Pethak/Balong :**

Napa wak?

**Tangsil :**

Amplop!!

Mendengar kata terakhir, pethak menangis sesungguhnya, Balong hanya diam.  
Berusaha menghibur untuk beberapa saat, seiring tembang “Lara-Lara”

**PANJAK HORE :**  
**“Lara-Lara” (Sl.6)**  
**Lara-lara sakehing lara ra kaya ngawula**  
**Ngenger Germo ra ditampa, ngeger Tangsil, ra kasil**  
**Senggak : melas temen sambate ngaruara**  
**Kaya ngene rasane wong ora duwe**  
**Mrana-mrene golek gawe, ora ana kang mbutuhke**  
**Senggak : lonthang-lanthung Pethak nangis wae**

Tangsil ikut terharu mendengar keluhan itu, lalu ia mencoba meluruskan persoalannya.

**Tangsil :**

Kowe iki jelas salah ngerti,cung

**Balong :**

Salah ngerti kados pundi wak, wong kangge ngurus surat-surat niku mawon  
mboten gadhah, napa malih amplop.

**Pethak :**

Nek kulaa sugih lah napa kula pados pendamelan wak?

**Tangsil :**

Wah.... la karepku ki amplop kanggo...

**Balong :**

Nyogok!

**Tangsil :**

Dudu kuwi ning kanggo persyaratan kuwi mau, ben ringkes, kok nangise dhidik  
sing di sengkakno, lha wis mbok catet apa urung mau?

**Pethak :**

Inggih dereng wak, lha kula wastani amplop di isi cring-kring wak

**Tangsil :**

Kowe yo durng nggawa syarat mau?

**Balong :**

Wah...blas wak lha pendamelane napa to wak, syarate kok saestu ?

**Tangsil :**

Ya apa ya....lha kowe isamu apa?

**Pethak :**

Macul wak Tangsil !!

**Tangsil :**

We.....we, kok malah arep macul aku

**Pethak :**

Mboten wak, kulo naming saged macul wak Tangsil

**Tangsil :**

Edan apa piye kowe? Piye iki cung? (kepada Balong)

**Balong :**

Yen ngomong iki titik komane di enggo Thak, ora waton, (kepada Tangsil).  
Kekajengan kula wau naming saged macul, dadhos pethak wau salah atur wak.

**Tangsil :**

Wo dadine mung isa tani ngono

**Pethak :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Teruss.....(Sambil berfikir)

**Pethak/balong :**

Napa wak, inggih pangapunten ingkang kathak wak

**Tangsil :**

Yawis saiki ngenebya, aku iki duwe lemah kang wujud ara-ara amba, karepku  
arep tak dadekake sawah.

**Balong :**

Kagungan wak tangsil, saestu wak?

**Tangsil :**

Tenan, duwekku tenan, lha iki sertifikate nek ora percaya

**Pethak :**

Tinimbang mangke klentu nggusur tanahe tiyang sanes wak, rak langkung sae  
menaw9i jelas statusipun wak

**Tangsil :**

Iya bener, ayo saiki padha mrana, panggone ora adoh kok. Ayo cung!

Mereka bertiga berangkat menuju tanah milik Tangsil yang amat luas, untuk dikerjakan menjadi sawah, seiring tembang “Golek Tanah”

**PANJAK HORE :**

**“Golek Tanah”**

**Bismillah ayo padha golek tanah**

**Becike transmigrasi e yen kepingin mukti**

**Senggak : kana kene padha wae sing penting nyambut gawe**

Sampailah mereka pada tempat yang dituju.

**Tangsil :**

Iha iki lho lemahku, wis milih sing sebelah ngendi? Mek pirang bahu sing arep mbok garap?

**Balong :**

Kulo mboten mesasa wak, setunggal bahu mawon

**Tangsil :**

Kuat tenan.... apa ora kabotan?

**Pethak :**

Mboten wak

**Tangsil :**

Saiki lemah garapen, iki mbok tanduri apa sak karepmu, sing penting hasil.

**Pethak :**

Inggih wak, lajeng alat, kalih bibitipun kados pundit wak?

**Tangsil :**

Dinehi ati ngrogoh rempelo ya iki, wis lamaran ra nggawa, wis diwenehi lemah, kok isih nhaluk alat karo bibit.

**Pethak :**

Kawratan nggih wak?

**Tangsil :**

Ora, aku kan wong apikan

**Balong :**

Ayo Thak, ndang nggarap lemah iki Thak

**Pethak :**

Ayo Kang.....ayo.....

**PANJAK HORE :**

**“Pocal-Pacul” (Sl.6)**

Pocal pacul, jo’ waton nyekel pacul  
Macul lemah, ben padha ora wungkul

**“Sekar Lembang” (Sl.6)**

Sing sengkut nyambut gawe, tur becik kelakuane  
Sopan santun, rukun karo tanggane  
Eling-eling, elinga pemvanguane yam as  
Tur eling kewajibane ya dik  
Pethak, balong sregep nyambut gawene

**“Icir-Icir” (Sl.6)**

Icir-Icir gumantung sing diicir  
Icir pari ya ngundhuh wohing pari  
Icir kang ya ngundhuh wohing kacang  
.....

**“Tulak Ama” (Pl.6)**

Lebur tanpa dadi sing ngganggu, sapa wae  
Njaba njero padha dene  
Sing wani lebur tanpa dadi, sing ngganggu  
Wereng, tikus padha pupus.....

**Balong :**

Amit mawon wak Tangsil

**Tangsil :**

Wis bar ta cung gaweyanmu?

**Pethak :**

Sampun wak

**Tangsil :**

Terus aku mbok parani mbok kongkon lah apa cung ?

**Balong :**

Ndayangi wak

**Tangsil :**

Aku ora iso ki cung

**Pethak :**

Saged wak, wong tuwek

**Tangsil :**

Yawis nek ngono tak dayangane, padha meneng

**Pethak / Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Aja mbok rusuhi, nek iso ewang-ewangana

**Pethak / Balong :**

Inggih wak

**Tangsil :**

Bismillahirrohmanirrohim, niat ingsun ndayangi. Etan bawa, lor bawa, kulon bawa, kidul bawa, tengah bener uga bawa. Iki Balong Pethak mbukak ara-ara amba. Ditanduri sakehing palawija. Dipangan wong sak ngalam donya. Gendruwa ora nggado. Setan ora doyan. Dhemit ora nggigit. Bis kolas kalis matane wak  
Tangsil kang mendelis.

**WR.SWR. :**

**“Macapat”**

Duh gusti kang murbeing dumadi

Kanthi nyebut asmanira

Sedyaning insun wiwiti

Sebab tanpa nira ingsun tanpa aji

Kanti ridlonira niat ingsun hanyingkirakaen

Jin, setan, peri prahyangan, gendruwa, thel-thekan, ilu-ilu banaspati

Lan sedayane kang angrubeda mring lempahaningsun

Mrih widodo rahayu lir ingi sambikala

**PANJAK HORE :**

(Tahlil) La Ilaa haillallah.....

**Tangsil :**

Mugi-mugi Gusti Allah paring kanugerahan dumateng kita sedaya

**Semua :**

Amiin... amin ya robbal alamin

**PANJAK HORE :**

**“Sorak Hore” (Pl.6)**

Surak Hore e ala surak hore hore hore  
Alah sirak hore hore hore hore  
Tanah jembar sing sengkut nyambut nggawe  
Tanah jembare, tanahe subure

**“Lumbung Desa”**

Lumbung desa para tani padha makarya, ayo dhi  
Njupuk pari, nata lesung nyandhal alu, ayo yu..  
Pada nutu yen wis rampung nuli adang, ayo kang..  
Dha tumandang nosoh beras jroning lumping

**Tangsil :**

Piye olehe tani cung ? (kepada Balong dan Pethak)

**Balong :**

Wah, hasile mboten kantenan wak

**Tangsil :**

Apa ya tenan kuwi? Mengko gek asal bapak senang?

**Pethak :**

Saestu kok wak, lha niki lho asile, sampun kula dadoske dhuwit

**Tangsil :**

Ya payu larang?

**Balong :**

Nek hasile sae rugine nggih awis ta wak tangsil

**Tangsil :**

Mesthine ngono, ning kadang yo ra mesthi

**Pethak :**

Tapi niki mesthi niku wak

**Tangsil :**

Yo, jujur olehmu dodolan mau?

**Balong :**

Tiyang mriki jujur sedaya wak

**Tangsil :**

Alhamdulillah.... terus hasile panen arep tok nggo apa wae cung ?

**Pethak :**

Mekaten wak, amargi kadosipun menawi dipun tedha piyambak langkung-langkung, nggih mangke sanesipun kangge nyumbang fakir mikin niku wak mesakake

**Tangsil :**

Lha nek ijih turah?

**Balong :**

Kanggo apa Thak ya?

**Pethak :**

Tayuban? Setuju Kang?

**Tangsil :**

Wis bar ta cung gaweyanmu?

**Balong :**

Akur

**Tangsil :**

Aku ya cuocok...

**Pethak :**

Wah pilihanku tepak-tepak..... sipp kang aku duwe pilhan sing sip kang

**Balong :**

Bocah ngendi Thak??

**Tangsil :**

Tinimbang padha ngomong ta rak kecut, saiki diparani wae ta cung

**Balong :**

Marani sindir wak Tangsil ?

**Tangsil :**

Kha marani apa ? nek ora sindir, sing huayu lho cung

**Pethak :**

Inggih wak, sampun kuatos

Balong dan Pethak pergi kermah sindir untuk ditanggap, bersamaan dengan tembang “Gandhul Geyong” cawik dan kedua unthulnya membuka kerudung.

**PANJAK HORE :**

**“Gandhul Geyong” (Sl.My)**

**Gandhul geyong rek arek ora ngomong**

**Gandhul geyong rek arek ora ngomong**

**Ati judeg mripat ndomblong ketok ledhek**

**Moblong-moblong**

**“Slering Genthing” (Sl.)**

**Slering genthing, babaal mateng madu kucing**

**Ayo golek, golek golek ledhek**

**Yo ayo golek ledhek**

**Yo ayo golek ledhek**

**Sing ayu lan moblong-moblong**

**Cawik :**

Kok kaya ana doyah, njenengan saking pundi ta kang?

**Balong :**

Kula saking tebih

**Cawik :**

Badhe wonten kersa menapa kang ?

**Pethak :**

Badhe tayuban, njenengan paring asma sinten dik?

**Cawik :**

Cawik, lan niki unthul kulo kang, napa njenengan wani ngendhek kula napa wanton tanggapane kang?

**Balong :**

Piye tebusane?

**Cawik :**

Saged tumbang nedha sa'mangsa kang cekap

**Pethak :**

Alaahh entheng, sak teruse ya ora apa-apa, angger gelem melu aku

**Cawik :**

Mboten gampil mas dados sisihane ledhek

**Balong :**

Kowe iki kepiye ta Thak?

**Pethak :**

Sakwise aku ketemu, kok aku kepincut to kang? Aneh banget

**Balong :**

Apa yawis mbok pikir temenan ta Thak?

**Pethak :**

Pokoke nekat

**Balong :**

sik taa.... sik ta, nekat ya nekat ning ya dipikir dhisik.

**Pethak :**

Selak kebelet je Kang

**Cawik :**

Niki badhe ngendhed tanggapan napa nari rabi? Njur piye ?

**Balong :**

Ngene lho Thak, rencanane rak nanggap tayub, lha kok malah njaluk rabi? Njur  
piye ?

**Pethak :**

Rencanane ngarep ya mlaku, rencanane mburi ya mlaku

**Balong :**

Yaw is nek ngono, mangga dateng pangenna kulo (kepada cawik, dkk)

**PANJAK HORE :**

**“UCI Ala Uci” (Sl.My)**

**Uci ala uci ala Pethak purik njaluk rabi**

**Uci ala uci ala Pethak purik njaluk rabi**

**Rabi rabi batine njaluk rabi**

**Kena rabi waton bias nyukupi**

**Pethak :**

Niki lho wak ledheke

**Tangsil :**

Wah huayu tenan cung, aku tak tombok ya

**Balong :**

Sabar Thak, sing tuwek dhisik

**Pethak :**

Yaw is ning bar iki aku lho kang

**Balong ;**

Iya....iya aja kwatir, toh mbayar tayuban duwite isih isa dienggo nanggap

kalongking Thak

**Pethak :**

Atraksi ya kag, yaw is. Aku tak ndelik karo Cawik, aku wedi kok kang

**Tangsil :**

Iki gendhinge apa cung

**Balong :**

Manut mawon

**Tangsil :**

Aku tombok (menaruh uang dinampan)

**PANJAK HORE :**

Wedang dandang.....huk..huk..huk..

**Tangsil :**

Kok gak penak, tapi aku marem cung

**Pethak :**

Nango nagle ndang dutan (sambil menaruh uang di nampan)

**Pemusik :**

Ayak'an

**Tayuban :**

“ketawang Gunung Sari”, “Tenggor”, “Godril”, “Walang Kekek”, “Wolu-  
wolu”

**PANJAK HORE :**

**“Kalongking”**

Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking

Yen sore wayahe mrambat  
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking  
Yen sore wayahe nggandhul  
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking  
Yen sore wayahe mangan  
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking  
Yen sore wayahe ngitir

**PANJAK HORE :**

Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking  
yen sore wayahe turu  
  
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking  
Wayahe medhun, medhun, medhun, medhun, thet thoet  
  
Yen medhun medhune nyungsang

**PANJAK HORE :**

Sampun rampung tembangane kance Sandur  
Sawuk sembur, wurun tutur, lumintu tansah sempulur  
Nadyan campur bawur, guyub rukun kaya dulur  
Pinter ngatur, racikane para leluhur  
Bilih wonten lepat atur  
Pangapunten kang lumuntur







**KEPUTUSAN  
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
No. B/20098/UN37.2/EP/2023**

**Tentang  
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa  
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;  
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes  
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:  
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;  
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;  
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

**MEMUTUSKAN**

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,  
a. 1. Nama : Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.  
2. N I P : 196107041988031003  
3. Jabatan : Profesor  
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama - IV/e  
Sebagai PROMOTOR  
b. 1. Nama : Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn  
2. N I P :  
3. Jabatan :  
4. Pangkat/Golru :  
Sebagai KOPROMOTOR  
c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
2. N I P : 196709061993031003  
3. Jabatan : Lektor Kepala  
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a  
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA  
N I M : 0205621009  
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 20 Juli 2023  
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.  
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

*\* SK ini berlaku s.d. 20 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*



## UNDANGAN

Nomor. B/8943/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.  
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.  
3. Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.  
4. Prof. Dr. Hartono, M.Pd.  
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.  
6. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.  
7. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn.  
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Selasa  
tanggal : 19 September 2023  
pukul : 10.00-12.00 WIB  
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES  
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd.,  
M.Pd. Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3 Pascasarjana  
Universitas Negeri Semarang  
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.



UNNES Martono, M.Si.  
NIP 196603081989011001

Tembusan:  
Sdr. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd.

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023  
TENTANG**

**PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

**Menimbang :** bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

**Mengingat :**

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

**MEMUTUSKAN :**

**Menetapkan :** **KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.**

KERATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd.,  
M.Pd./0208621009  
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni  
Judul Disertasi : "PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI  
BARIK SAKRAL PADA PUJAWALI NOUSABHA  
KADASA DI PURA ULUN DANU BATUR BALI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang  
pada tanggal 24 Agustus 2023

REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya  
Kepala Kantor Hukum  
Universitas Negeri Semarang,

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



Dr. Cahya Wilandari, S.H., M.Hum.  
NIP 198402242008122001

SALINAN

LAMPIRAN  
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS  
NEGERI SEMARANG  
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023  
TANGGAL 24 AGUSTUS 2023  
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI  
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM  
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI  
ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA  
FAKULTAS BAHASA DAN SENI  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR  
ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.  
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. Hartono, M.Pd. NIP 196303041991031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn. NIP 197604042003121002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang  
REKTOR  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO  
NIP 196603081989011001



**PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI BARIS SAKRAL  
PADA *PUJAWALI NGUSABHA KADASA*  
DI PURA ULUN DANU BATUR BALI**

**DISERTASI**

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar  
Doktor Pendidikan Seni**

**Oleh  
Pande Putu Yogi Arista Pratama  
NIM. 0205621009**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI  
PASCASARJANA  
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG  
2021**

## PERSETUJUAN PEMBIMBING

Disertasi dengan judul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Pujawali Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” karya,

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

Telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan ke Ujian Disertasi.

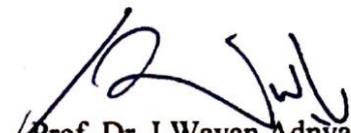
Semarang, 6 Juli 2023

Promotor,



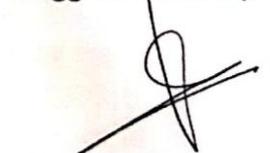
Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.  
NIP. 196107041988031003

Kopromotor,



Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn  
NIP. 197604042003121002

Anggota Promotor,



Dr. Agus Cahyono, M. Hum.  
NIP. 196709061993031003

## PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI

Disertasi dengan judul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Pujawali Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” karya:

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

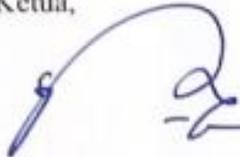
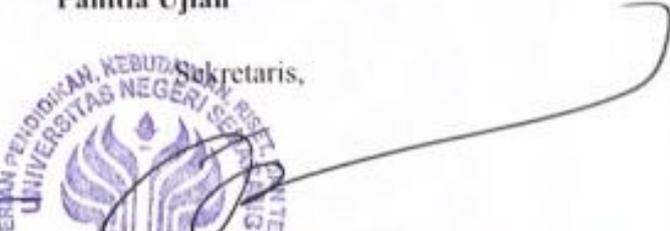
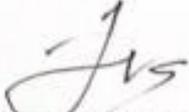
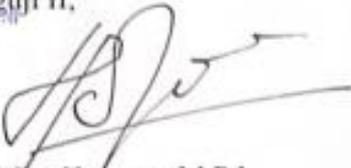
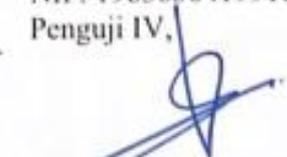
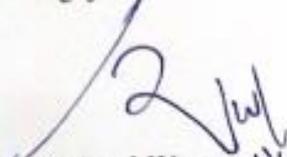
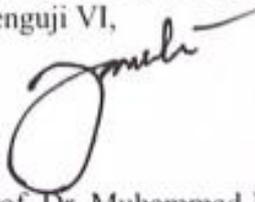
NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa, tanggal 19 September 2023

Semarang, 11 Oktober 2023

### Panitia Ujian

Ketua,	Sekretaris,
	
Prof. Dr. S Martono, M.Si NIP. 196603081989011001 Penguji I,	Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum NIP. 197506171999031002 Penguji II,
	
Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D NIP. 196305171990032000 Penguji III,	Prof. Dr. Hartono, M.Pd NIP. 196303041991031002 Penguji IV,
	
Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd NIP. 198812122015041002 Penguji V,	Dr. Agus Cahyono, M. Hum NIP. 196709061993031003 Penguji VI,
	
Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn NIP. 197604042003121002	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum NIP. 196107041988031003

## PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

Menyatakan bahwa yang tertulis dalam disertasi yang berjudul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya secara pribadi siap menanggung risiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 6 Juli 2023  
Yang membuat pernyataan



Pande Putu Yogi Arista Pratama  
NIM. 0205621009

## **MOTO DAN PERSEMBAHAN**

**“Berdoa, Berusaha, Bersyukur, dan Bersabar”**  
(Yogi Arista)

**Disertasi ini dipersembahkan kepada:  
Kedua orang tua peneliti, Bapak Pande Putu Sunarta, S.Pd  
Mamak Pande Kadek Seriari, S.E**

## ABSTRAK

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Kopromotor Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Anggota Promotor Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

**Kata Kunci:** proses didaktis, sistem pewarisan, tari baris sakral.

Tari baris merupakan tarian sakral yang hingga kini masih dilestarikan oleh masyarakat di Desa Adat Batur, Bali. Baris berasal dari kata “*bebarisan*” yang secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris. Baris merujuk pada prajurit Bali kuno yang bertugas melindungi wilayah kerajaannya kala mendapat gangguan. Khusus tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur, pertunjukannya ditampilkan hanya pada saat berlangsungnya upacara agama (*Dewa Yadnya*). Pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur menjadi begitu menarik karena berlakunya sebuah proses didaktis yang mampu memelihara seperangkat sistem nilai sehingga berpengaruh kuat pada pelestarian tari Baris itu sendiri. Proses didaktis dipahami sebagai penerapan nilai budaya yang hidup dan berkembang di masyarakat, serta menjadi bagian integral dalam pembangunan sistem pendidikan melalui tahapan enkulturasi, internalisasi maupun sosialisasi.

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis dan membahas terkait faktor penyebab transmisi nilai-nilai didaktis, prinsip-prinsip didaktis, serta implikasi proses didaktis terhadap pewarisan Tari Baris Sakral. Strategi yang digunakan untuk menelaah serta mengkaji masalah penelitian ini menggunakan pendekatan interdisiplin ilmu, yaitu upaya mengintegrasikan berbagai sudut pandang dalam memecahkan masalah penelitian. Observasi, wawancara, dan dokumentasi digunakan sebagai upaya pengumpulan data. Teknik triangulasi digunakan sebagai pengabsahan data, serta dilanjutkan pada teknik analisis data menggunakan analisis intrinsik dan ekstrinsik. Formulasi teori yang digunakan dalam penelitian ini yakni, teori Fungsionalisme Struktural dari Talcott Parsons, teori Konstruktivisme dari Jean Piaget, serta teori Pewarisan dari Cavalli Sforza. Perspektif teoritik ini menjadi dasar analisis kritis untuk memeriksa dan membaca proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Guna mempertajam analisis kemudian dieklektikan dengan teori Tari Bali dari Djayus dan teori Belajar Bermakna dari David P. Ausubel.

Hasil penelitian menunjukkan sebagai berikut; (1) tari Baris Sakral dapat bertahan hingga saat ini karena adanya sistem adaptasi, adanya tujuan, adanya integrasi, serta adanya pemeliharaan pola; (2) prinsip didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan melalui tiga tahapan, yakni; tahap asimilasi; tahap akomodasi; dan tahap ekuilibrase; (3) proses didaktis yang terefleksi pada pertunjukan tari Baris Sakral berimplikasi terhadap pembentukan pengetahuan, pembentukan sikap, serta pembentukan perilaku.

## ABSTRACT

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. *"Didactical Process of Inheriting the Sacred Line Dance to Upacara Ngusabha Kadasaat Ulun Danu Batur Temple Bali"*. Dissertation. Art Education Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Co-promoter Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Member Promoter Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

*Keywords: didactical process, inheritance system, sacred line dance.*

*Baris dance is a sacred dance which is still being preserved by the people of Batur Traditional Village, Bali. Baris comes from the word "series" which literally means a line or marching formation. Baris refers to an ancient Balinese warrior who was tasked with protecting his kingdom's territory when it was disturbed. Especially for the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village, the show is shown only during religious ceremonies (Dewa Yadnya). The performance of the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village is so interesting because of a didactic process that is able to maintain a set of value systems so that it has a strong influence on the preservation of the Baris dance itself. The didactic process is understood as the application of cultural values that live and develop in society, and become an integral part in the development of the education system through the stages of enculturation, internalization and socialization.*

*This study aims to analyze and discuss the causative factors for the transmission of didactic values, didactic principles, and the implications of the didactical process for the inheritance of the Sacred Baris Dance. The strategy used to examine and study the research problem uses an interdisciplinary approach, namely an effort to integrate various points of view in solving research problems. Observations, interviews, and documentation are used as data collection efforts. The triangulation technique was used as data validation, and continued with data analysis techniques using intrinsic and extrinsic analysis. The theoretical formulations used in this study are the theory of Structural Functionalism from Talcott Parsons, the theory of Constructivism from Jean Piaget, and the theory of Inheritance from Cavalli Sforza. This theoretical perspective becomes the basis for critical analysis to examine and read the didactic process in the Baris Sakral dance performance. In order to sharpen the analysis, they then selected the theory of Balinese Dance from Djayus and the theory of Meaningful Learning from David P. Ausubel.*

*The research results show the following; (1) the Baris Sakral dance has survived to this day because there is an adaptation system, there is a purpose, there is integration, and there is pattern maintenance; (2) the didactic principles reflected in the Baris Sakral dance performance are carried out through three phases, namely the concept discovery phase, the concept introduction phase, and the concept application phase; (3) the didactical process reflected in the Baris Sakral dance performance has implications for the formation of a knowledge system in the aspects of tattwa, morals and ceremonies.*

## PRAKATA

Om Swastyastu, Om Awighnam Astu Namō Sidham. Puja pangastuti, dihaturkan ke hadapan Ida Sanghyang Widhi Wasa, taler Ida Batara Batari, atas asung kertha wara nugraha peneliti dapat menyelesaikan disertasi yang berjudul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali”. Disertasi ini disusun sebagai salah satu persyaratan meraih gelar Doktor Pendidikan pada Program Studi Pendidikan Seni, Pascasarjana, Universitas Negeri Semarang.

Penelitian ini dapat diselesaikan berkat bantuan dari berbagai pihak, untuk itu dengan segala hormat dan kerendahan hati, peneliti menyampaikan ucapan terima kasih mendalam kepada pihak-pihak yang telah membantu penyelesaian penelitian ini. Ucapan terima kasih peneliti sampaikan kepada para pembimbing, Bapak Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., sebagai promotor yang sudah memberi peneliti banyak pengalaman dalam penelitian maupun penulisan, baik di dalam maupun di luar kampus, serta terima kasih atas dedikasi dalam mencurahkan ilmu untuk membimbing peneliti, sehingga penelitian disertasi ini berjalan dengan baik tanpa adanya hambatan yang serius. Bapak Prof. Dr. I Wayan (Kun) Adnyana, M.Sn sebagai kopromotor yang selalu memberi arahan dalam mewujudkan penelitian yang baik dan mempunyai *novelty* guna mempercepat peneliti untuk dapat menyelesaikan studi pada jenjang doktoral. Bapak Dr. Agus Cahyono, M.Hum sebagai anggota promotor yang sangat sabar menghadapi peneliti, serta dengan uluran cinta kasihnya selalu menerima peneliti untuk dibimbing secara

langsung walaupun di tengah kesibukan beliau sebagai koordinator program studi pendidikan seni S3. Tidak lupa juga peneliti menghaturkan banyak terimakasih kepada Prof. Juju Masunah, M.Hum.,Ph.D, Prof. Dr. Hartono, M.Pd, serta Dr. Eko Sugiarto, M.Pd yang telah merespon dengan positif, menguji, serta memberi masukan yang sangat berguna untuk perbaikan kearah penyempurnaan penelitian disertasi ini.

Ucapan terimakasih peneliti sampaikan kepada Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi, serta Nusantara Institute yang bekerja sama dengan Bank Central Asia telah memberi peneliti kesempatan meraih bantuan dana berupa Beasiswa Unggulan selama enam semester untuk melancarkan kegiatan peneliti dalam menempuh pendidikan, serta memberikan hibah penelitian Basis Informasi Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat (BIMA) kemudian bantuan dana hibah penelitian disertasi *Nusantara Academic Writing Award* (NAWA) guna memperlancar terselenggaranya penelitian yang peneliti lakukan.

Ucapan terima kasih peneliti sampaikan juga kepada semua pihak yang telah membantu selama proses penyelesaian studi, di antaranya; (1) Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum, segenap Dewan Direksi Fakultas Bahasa dan Seni UNNES, serta Bapak dan Ibu dosen Pendidikan Seni yang telah banyak memberikan bimbingan dan ilmu kepada peneliti selama menempuh pendidikan; (2) Para narasumber Jero Gede Dwuran Desa Adat Batur, Jero Panyarikan Duwuran Desa dat Batur, Jero Guru Asta, Jero Guru Wilantara, Jero Kelihan Made Asto, Jero Kelihan Made Satya, Jero Kelihan Made Ringan, Nyoman Kadit yang senantiasa meluangkan waktu dalam berbagi informasi kepada peneliti; (3) Teman-teman

seperjuangan mahasiswa Doktoral Pendidikan Seni, Pascasarjana, UNNES, angkatan 2021 yang telah menyajikan ruang kekeluargaan sebagai tempat bersenda gurau selama peneliti menempuh pendidikan; (4) Pande Ketut Sweariana, Pande Kadek Yosi Ari Pramesti, serta keluarga besar yang selalu mendukung setiap derap langkah peneliti dalam menempuh pendidikan; (5) Harum Sunya Iswara, yang selalu meluangkan waktunya menemani peneliti dalam kondisi susah maupun senang, memberi curahan perhatian yang bersifat membangkitkan semangat peneliti dalam menyelesaikan studi; dan (6) Semua pihak, kerabat, sahabat, sedulur yang tidak dapat peneliti sebutkan satu-persatu yang telah mendukung proses studi; (7) Teristimewa ayahanda Pande Putu Sunarta, S.Pd., dan ibunda Pande Kadek Seriari, SE., atas segala limpahan doanya sedari peneliti kecil hingga peneliti dapat berjalan sejauh ini, serta sosok yang paling berpengaruh dalam memberikan dukungan, penguatan moril, maupun materiil kepada peneliti, dan papa mama adalah alasan peneliti terus berjuang, berkarya, bekerja keras hingga tersajinya hasil penelitian dalam bentuk disertasi ini.

Peneliti sadar bahwa dalam disertasi ini tentu saja masih terdapat kekurangan, baik isi maupun tulisan. Oleh karena itu, kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak sangat peneliti harapkan. Semoga hasil penelitian ini bermanfaat dan merupakan kontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan.

Om Shanti, Shanti, Shanti, Om

Semarang, Juli 2023

Pande Putu Yogi Arista Pratama

## DAFTAR ISI

<b>COVER .....</b>	<b>i</b>
<b>PERSETUJUAN PEMBIMBING .....</b>	<b>ii</b>
<b>PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI .....</b>	<b>iii</b>
<b>PERNYATAAN KEASLIAN.....</b>	<b>iv</b>
<b>MOTO DAN PERSEMBAHAN .....</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRAK .....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>PRAKATA .....</b>	<b>viii</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>xi</b>
<b>DAFTAR GAMBAR.....</b>	<b>xiv</b>
<b>GLOSARIUM.....</b>	<b>xvii</b>
<b>BAB I PENDAHULUAN.....</b>	<b>1</b>
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah .....	13
1.3 Cakupan Masalah .....	14
1.4 Rumusan Masalah .....	14
1.5 Tujuan Penelitian .....	15
1.6 Manfaat Penelitian .....	15
<b>BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS, KERANGKA</b>	
<b>BERPIKIR .....</b>	<b>18</b>
2.1 Kajian Pustaka.....	18
2.2 Kerangka Teoritis.....	26

2.3 Kerangka Berpikir .....	59
<b>BAB III METODE PENELITIAN .....</b>	<b>60</b>
3.1 Pendekatan Penelitian .....	60
3.2 Desain Penelitian.....	60
3.3 Fokus Penelitian .....	61
3.4 Sumber Data Penelitian.....	62
3.5 Teknik Pengumpulan Data .....	64
3.6 Teknik Keabsahan Data .....	70
3.7 Teknik Analisis Data.....	72
<b>BAB IV GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN ASPEK</b>	
<b>    LINGKUNGAN ALAM FISIK DAN SOSIO-BUDAYA.....</b>	<b>75</b>
4.1 Tinjauan Historis Desa Adat Batur .....	75
4.2 Kondisi Demografis Masyarakat Desa Adat Batur .....	86
4.3 Kondisi Sosio-Budaya Masyarakat Desa Adat Batur .....	90
4.4 Kedudukan, Fungsi, dan Status Pura Ulun Danu Batur .....	94
4.5 Pertunjukan Seni Sakral Pada <i>Ngusaba Kadasa</i> .....	99
<b>BAB V KEBERTAHANAN PERTUNJUKAN TARI BARIS SAKRAL</b>	
<b>    PADA MASYARAKAT DI DESA ADAT BATUR .....</b>	<b>102</b>
5.1 Faktor Adaptasi .....	104
5.2 Faktor Pencapaian Tujuan.....	113
5.3 Sistem Pengintegrasian .....	117
5.4 Sistem Pemeliharaan Pola.....	128
<b>BAB VI PROSES DIDAKTIS TARI BARIS SAKRAL.....</b>	<b>147</b>

6.1 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Asimilasi.....	150
6.2 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Akomodasi.....	153
6.3 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Ekuilibrasi.....	192
<b>BAB VII IMPLIKASI PROSES DIDAKTIS PEWRAISAN TARI BARIS</b>	
<b>SAKRAL .....</b>	<b>201</b>
7.1 Implikasi terhadap Pengetahuan .....	205
7.2. Implikasi terhadap sikap .....	219
7.3 Implikasi terhadap perilaku.....	231
<b>BAB VIII KESIMPULAN DAN SARAN .....</b>	<b>240</b>
8.1 Kesimpulan .....	240
8.2 Saran.....	243
8.3 Temuan.....	244
<b>DAFTAR PUSTAKA .....</b>	<b>247</b>
<b>LAMPIRAN.....</b>	<b>255</b>

## DAFTAR GAMBAR

<b>Gambar 2. 1</b> Kerangka Teori dan <i>State of The Art</i> Penelitian .....	57
<b>Gambar 2. 2</b> Kerangka Berpikir .....	59
<b>Gambar 3. 1</b> Diagram Alir Penelitian .....	74
<b>Gambar 4. 1</b> Lelehan Lava Gunung Batur yang telah membeku tertahan di Kori Agung Pura Ulun Danu Batur akibat letusan Gunung Batur tahun 1905. ....	79
<b>Gambar 4. 2</b> Kori Agung Pura Ulun Danu Batur tahun 1906. ....	80
<b>Gambar 4. 3</b> Aktivitas Masyarakat di Kaki Gunung Batur .....	81
<b>Gambar 4. 4</b> <i>Madya Mandala Pura Ulun Danu Batur</i> .....	89
<b>Gambar 4. 5</b> Pura Ulun Danu Batur .....	95
<b>Gambar 4. 6</b> Pertunjukan Tari Baris Sakral Tahun 1910 .....	99
<b>Gambar 5. 1</b> Gambelan Gong Gede Kuno.....	110
<b>Gambar 5. 2</b> Gambelan Gong Gede yang Sudah Mengalami Pengadaptasian. ....	111
<b>Gambar 5. 3</b> Perbandingan Pengadaptasian Kostum Penari.....	113
<b>Gambar 5. 4</b> Aktivitas Ngayah Tari Baris Sakral.....	115
<b>Gambar 5. 5</b> Banten (sesaji) yang dihaturakan di Pura Bale Agung .....	130
<b>Gambar 5. 6</b> Upacara Mapragat untuk menentukan tempek (kelompok) dalam menghaturkan ayah .....	132
<b>Gambar 5. 7</b> Prosesi Menghaturkan Banten Pejati Sebelum Memulai Latihan Tari Baris Sakral.....	134
<b>Gambar 5. 8</b> Prosesi Sembahyang Bersama Para Penari Baris Sakral .....	135
<b>Gambar 5. 9</b> Proses Latihan Para Penari Baris Sakral.....	136

<b>Gambar 5. 10</b> Pertunjukan Tari Baris Sakral.....	138
<b>Gambar 5. 11</b> Pengiring Musik Tari Baris Sakral .....	138
<b>Gambar 5. 12</b> Bagan Struktur kepanitiaian upacara Ngusabha Kadasa di Pura Ulun Danu Batur.....	142
<b>Gambar 5. 13</b> Bagan Struktur keberthanan pertunjukan tari Baris Sakral pada .....	144
<b>Gambar 6. 1</b> Penari Senior memberikan pemahaman mengenai tari Baris Sakral Kepada Penari Junior .....	152
<b>Gambar 6. 2</b> Kostum Pada tari Baris Jojor .....	158
<b>Gambar 6. 3</b> Kostum tari Baris Gede .....	168
<b>Gambar 6. 4</b> Kostum tari Baris <i>Bajra</i> .....	178
<b>Gambar 6. 5</b> Kostum Pada tari Baris <i>Prisi</i> .....	186
<b>Gambar 6. 6</b> Kostum Pada tari Baris Dadap.....	191
<b>Gambar 6. 7</b> Cara Penari Senior Mendemonstrasikan Gerakan Tari Baris Sakral .....	194
<b>Gambar 6. 8</b> Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris.....	196
<b>Gambar 6. 9</b> Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris.....	197
<b>Gambar 6. 10</b> Bagan Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral .....	198
<b>Gambar 7. 1</b> Prosesi Ngayah pada Masyarakat di Desa Adat Batur .....	208
<b>Gambar 7. 2</b> Proses Latihan Tari Baris Sakral .....	212
<b>Gambar 7. 3</b> Prosesi Persembahyangan.....	233

## DAFTAR TABEL

<b>Tabel 2. 1</b> Matrik Kajian Pustaka .....	24
<b>Tabel 6. 1</b> Ragam gerak tari Baris Jojor .....	155
<b>Tabel 6. 2</b> Ragam gerak tari Baris Gede.....	159
<b>Tabel 6. 3</b> Ragam Gerak Tari Baris <i>Bajra</i> .....	169
<b>Tabel 6. 4</b> Ragam Gerak Tari Baris Presi.....	179
<b>Tabel 6. 5</b> Ragam gerak tari Baris Dadap.....	188
<b>Tabel 7. 1</b> Implikasi Proses Didaktis Terhadap Pengetahuan masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur.....	218
<b>Tabel 7. 2</b> Implikasi Proses Didaktis Terhadap Sikap masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur .....	230
<b>Tabel 7. 3</b> Implikasi Proses Didaktis Terhadap Perilaku masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur .....	238

## GLOSARIUM

- Abra* : Wajah atau penampilan penari yang tampak kemilau dan berwibawa.
- Adharma* : Kelompok jahat dalam konsep *rwa bhineda*.
- Aeng* : Wajah dan penampilan penari yang angker dan menakutkan.
- Agem* : Sikap pokok dalam tari Bali.
- Agem Bebarisan* : Sikap tubuh dan posisi berdiri yang khas untuk tari baris.
- Agem pokok* : Sikap pokok penari yang menjadi dasar dari setiap rangkaian gerakan yang tersaji
- Agung* : Penggambaran dari suatu yang besar.
- Alep* : Penampilan tari baris yang kalem dan berwibawa.
- Amongan* : Tugas dan kewajiban.
- Angkeb Pala* : Hiasan penutup pundak yang berbentuk seperti sayap di bagian kiri dan kanan penari baris.
- Angsel* : Merupakan gerakan peralihan dari *agem* kanan ataupun kiri, kaki digerakkan secara bergantian.
- Anyukla brata* : Mengendalikan diri untuk selalu berperilaku suci.
- Arca Pratima* : Wahana dari tuhan, yang sangat disakralkan oleh masyarakat Hindu di Bali.
- Awiran* : Kostum yang menghiasi pada bagian badan penari.
- Badong* : Kostum yang menghiasi pada leher penari.
- Balih-balihan* : Merupakan jenis tarian sebagai hiburan.

- Bali mula* : Masyarakat Bali Kuno.
- Barungan* : Seperangkat alat gamelan Bali.
- Batel* : Jenis musik pengiring untuk tari baris, dengan menggunakan dua ketukan dalam satu gong.
- Bebali* : Tarian sakral yang masih ada kaitannya dengan upacara agama.
- Bebarisan* : Secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris.
- Betara sungungan* : Benda sakral dalam berbagai bentuk, yang disucikan oleh masyarakat pemilikinya.
- Bhakti* : Persembahan yang tulus ikhlas dan kasih sayang, cinta kasih, pelayanan, kesetiaan, cinta yang tulus dan luhur kepada Tuhan.
- Catur Muni-muni* : Nama lontar gamelan Bali.
- Cegut* : Merupakan gerakan kepala yang dilakukan oleh penari dengan menganggukkan sedikit kepala ke bawah, kemudian kembali ke posisi awal dengan kunciian pada dagu penari.
- Cengked* : Posisi badan melengkung disesuaikan dengan karakter tariannya yang lues.
- Dedelik* : Ekspresi wajah penari saat mendelik.
- Dengang* : Sebuah sebutan untuk tarian yang penuh dengan gerakan cepat dan keras
- Dewa yadnya* : Upacara keagamaan Hindu yang diperuntukkan kepada para Dewa.

- Desa dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang telah menjadi kebiasaan suatu wilayah desa tertentu walaupun tidak tersurat dan tersirat dalam pustaka.
- Dharma* : Kelompok baik dalam konsep *rwa bhineda*.
- Diksa* : Penyucian
- Dresta* : Hubungan para anggota masyarakat dalam bersosialisasi dalam lingkung wilayah yang terbatas dan memiliki kesamaan-kesamaan yang spesifik.
- Enggang* : Posisi mulut terbuka.
- Gamelan* : Musik ansambel tradisional di Indonesia yang memiliki tangga nada pentatonis dalam sistem tangga nada slendro dan pelog.
- Gamelan Bebarisan* : Ensambel Bali golongan madya, berlaras pelog yang khusus untuk mengiringi tari Baris.
- Gambelan Gong Kebyar* : Ensambel Bali golongan baru, muncul di Buleleng berlaras pelog, yang biasa digunakan untuk mengiringi tari baris.
- Gamelan Semara Pagulingan* : Ensambel Bali golongan madya, berlaras pelog tujuh nada, yang biasa digunakan untuk mengiringi tari Baris.
- Gebagan* : Masyarakat yang memiliki tugas untuk bermalam di Pura.
- Gelang kana* : Hiasan pada pergelangan tangan penari.
- Gelungan* : Hiasan kepala.

- Gilak* : Jenis musik iringan baris dengan empat ketukan dalam satu gong.
- Gong* : Instrumen yang menjadi acuan pembuka atau penutup dari bait lagu pada gamelan Bali.
- Gongseng* : Kerincingan yang dipasang pada bagian pergelangan kaki penari.
- Grahasta Asrama* : Memasuki masa menikah
- Gugon tuhon* : Sebuah pemahaman yang berlaku secara turun-temurun
- Jaba Pura* : Bagian terluar dari Pura.
- Jaler Baris* : Celana panjang yang berwarna putih, diperuntukkan menutupi bagian pinggang hingga betis penari.
- Jeroan Pura* : Bagian paling dalam dari Pura.
- Jero Baris* : Sebutan untuk penari baris sakral.
- Jero Batu Barak* : Seseorang yang bertugas untuk mempersiapkan sarana upacara dengan menggunakan ikat kepala berwarna merah.
- Jero Batu Gadang* : Seseorang yang bertugas untuk mempersiapkan sarana upacara dengan menggunakan ikat kepala berwarna hijau.
- Jero Gamel/ Juru Gamel* : Seseorang yang bertugas untuk memainkan alat musik gamelan.
- Jero Palancang* : Kelompok masyarakat yang membantu kinerja dari para tetua adat.

- Jero Undagi* : Seseorang yang bertugas untuk merawat bangunan Pura.
- Kamen Poleng* : Kain dengan motif kotak-kotak perpaduan warna hitam, putih dan merah, yang digunakan untuk menutupi bagian pinggang sampai di atas lutut.
- Kasinoman* : Para sesepuh.
- Kelihan* : Ketua.
- Kenyem* : Ekspresi penari saat tersenyum.
- Keteban* : Gerakan melangkah dengan entakkan kaki yang cukup keras.
- Kipek* : Gerakan memalingkan pandangan penari baris ke arah kanan atau kiri secara cepat.
- Kirig Udang* : Gerakan mundur seperti gerakan pada udang, dilakukan dengan cara menarik salah satu kaki ke belakang.
- Krama* : Warga masyarakat.
- Kula dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku bagi kelompok keluarga tertentu.
- Kuna dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersifat turun-temurun dan diikuti secara terus-menerus sejak lama.
- Lantang* : Panjang.
- Loka dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku secara umum dalam suatu wilayah tertentu.
- Madewasraya* : Memuja dan memohon anugerah dari tuhan yang Maha Esa.

- Madia mandala* : Bagian tengah Pura.
- Macapat* : tembang atau puisi tradisional.
- Majalan Ngelenang* : Berjalan dengan langkah kaki yang jatuh pada pukulan instrumen kelenang.
- Majujuk* : Berdiri.
- Malpal* : Merupakan gerakan kedua kaki kanan dan kiri yang diangkat bergantian secara cepat sambil berjalan ke arah depan sebanyak 2x8 hitungan.
- Mekumpi* : Memiliki buyut.
- Miles* : Gerakan memutar salah satu tumit ke dalam yang biasanya digunakan untuk mengubah sikap dari *agem* kanan ke *agem* kiri atau sebaliknya dari *agem* kiri ke *agem* kanan.
- Milpil* : Gerakan gajul kaki kanan atau kiri diseret ke samping kiri atau kanan kemudian diikuti gerakan mengayunkan gajul kaki secara bergantian.
- Mula keto* : Sebuah ungkapan yang memiliki arti “begitu saja” atau “memang seperti itu”
- Mungkah lawang* : Gerakan penari pada saat membuka pintu untuk masuk pada area pertunjukan.
- Nabdab gelung* : Gerakan penari pada saat sedang memperbaiki hiasan kepala.
- Nayog* : Merupakan gerakan yang dimulai dari *agem* kanan atau kiri, kaki kanan dan kiri ditayungkan ke depan secara bergantian.

- Negak* : Duduk.
- Nengkleng* : Gerakan penari pada saat mengangkat satu kaki.
- Ngadegang* : Mewujudkan.
- Ngalih Pajeng* : Melangkah mendekati payung di sisi kanan atau kiri panggung.
- Ngenjet Nyilat* : Gerak dengan enjotan badan naik dan turun.
- Ngigelang* : Proses dalam menarik suatu tarian pada tari Bali.
- Ngelier* : Merupakan gerakan fokus ke satu titik dengan memutar dagu setengah lingkaran ke kanan maupun ke kiri dan kembali ke posisi awal dengan kunciian pada bagian leher.
- Ngopak Lantang* : Gerakan kaki kanan dan kiri melangkah ke samping kanan ataupun kiri dengan hitungan 1x4, hingga posisi badan menghadap ke sudut kiri atau kanan dan melakukan gerakan *ngoyod*.
- Ngoyod* : Menggoyangkan badan ke kanan dan ke kiri.
- Ngulihang Pajeng* : Mengembalikan payung di sisi kanan atau kiri panggung gerakan kaki kiri dan kanan melangkah ke depan 1x4, hitungan keempat kaki kanan ditaruh di sudut kiri dan badan diputar bersamaan dengan gerakan tangan ke arah pojok.
- Ngusabha Kadasa* : Kegiatan Upacara Agama yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur setiap satu tahun sekali, yakni pada saat bulan purnama kesepuluh.
- Nisakala* : Alam tidak nyata yang bersifat metafisik.

<i>Nista mandala</i>	: Bagian paling luar pada Pura.
<i>Nyalud</i>	: Gerakan penari seperti sedang mengambil air.
<i>Nyegut</i>	: Perpindahan vertikal ke bawah arah pandang dari penari.
<i>Odalan</i>	: Peringatan hari suci dalam suatu Pura
<i>Paileh</i>	: Bagian-bagian gerakan pada tari Bali.
<i>Pakaad</i>	: Merupakan bagian akhir dalam tari Bali.
<i>Palawatan</i>	: Perwujudan Tuhan Yang Maha Esa.
<i>Palebahan</i>	: Area Pura
<i>Pamor</i>	: Kapur sirih.
<i>Pamucuk</i>	: Pucuk pimpinan.
<i>Pangadeng</i>	: Bagian tari baris yang diiringi dengan musik pengiring bertempo pelan.
<i>Pangawak</i>	: Bagian pertengahan/ bagian inti dalam pertunjukan tari Bali.
<i>Pangayah</i>	: Seseorang yang melaksanakan aktivitas sosial keagamaan dengan dilandasi rasa tulus dan ikhlas.
<i>Pangecet</i>	: Bagian inti dalam sebuah pertunjukan tari maupun gamelan.
<i>Panguluning</i>	: Bagian hulu atau bagian kepala.
<i>Panyineban</i>	: Selesainya upacara Agama di Bali.
<i>Panyungsung</i>	: Warga masyarakat yang memuja dan terpusat pada suatu Pura.
<i>Papeson</i>	: Merupakan bagian awal dalam tari Bali.
<i>Pasamuhan</i>	: Musyawarah.

- Pelinggih* : Bangunan kecil yang merupakan bagian dari kompleks Pura.
- Penyariakan* : Sekretaris adat yang berlaku dalam sistem organisasi tradisional masyarakat di desa Batur.
- Plaspas* : Upacara penyucian pura.
- Pradhana* : Wanita.
- Prajuru* : Anggota pemerintah desa.
- Prebekel* : Kepala Desa.
- Pujawali* : Perayaan hari jadi tempat suci.
- Purusa* : Pria.
- Ririgan* : Regu bergilir berganti setiap bulan.
- Ritualisme* : Masyarakat yang diwujudkan dalam praktik-praktik ritual
- Rwa bhineda* : Dua kekuatan berbeda yang saling kait mengait.
- Sasih* : Penanggalan yang jatuh setiap satu tahun sekali.
- Sastra dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersumber pada sumber tertulis yang terdapat pada pustaka-pustaka suci.
- Satyam* : Kebenaran.
- Seka* : Kelompok.
- Sekala* : Alam nyata.
- Seledet* : Gerakan kepala didorong ke sudut kanan maupun kiri, kembali ke posisi awal dengan kunci pada dagu penari.

<i>Selendang</i>	: Kain yang panjangnya satu meter yang berfungsi untuk mengikat saput agar tidak lepas.
<i>Setewel</i>	: Kostum yang menghiasi pada bagian kaki penari.
<i>Siwam</i>	: Kesucian.
<i>Sraddha</i>	: keyakinan masyarakat akan adanya Tuhan Yang Maha Esa.
<i>Style</i>	: Ciri khas
<i>Subak</i>	: Sistem irigasi tradisional yang terdapat di pulau Bali.
<i>Suku pat/rosan</i>	: Binatang berkaki empat.
<i>Sundharam</i>	: Keindahan.
<i>Sungsungan</i>	: Benda sakral dengan berbagai bentuk yang disucikan oleh masyarakat penganut kebudayaannya.
<i>Susila</i>	: Etika dalam bersosialisasi.
<i>Tabuh</i>	: Serangkaian lagu dalam gamelan Bali.
<i>Taksu</i>	: Karisma.
<i>Tandang</i>	: Gerakan perpindahan pada kaki dari satu gerakan ke gerakan yang lainnya.
<i>Tangkep</i>	: Penjiwaan atau ekspresi dalam tari Bali.
<i>Tangkis</i>	: Gerakan perpindahan pada tangan dari satu gerakan ke gerakan yang lainnya.
<i>Tanjek</i>	: Gerakan salah satu kaki kiri maupun kanan yang diantakkan maju ke sudut depan dengan posisi tumit diangkat.
<i>Tapa</i>	: Pengendalian diri.

<i>Tapak Dara</i>	: Kapur sirih yang digambar dalam tubuh penari berbentuk tambah (+).
<i>Tapak sirang pada</i>	: Posisi berdiri dengan kedua telapak kaki menghadap ke sudut.
<i>Tapel</i>	: Istilah lain dari penyebutan topeng.
<i>Tattwaisme</i>	: Kebudayaan yang selalu didasari oleh aturan-aturan dan filsafat agama.
<i>Tempek Jero Baris</i>	: Kelompok penari Baris.
<i>Tenget</i>	: Angker, sakral, dan keramat.
<i>Tetangisan</i>	: Ekspresi penari pada saat sedih atau menangis.
<i>Tri Kaya Parisudha</i>	: Tiga perilaku yang harus disucikan.
<i>Tundun jaran</i>	: Punggung kuda.
<i>Ulap-ulap</i>	: Gerakan mata yang seolah olah sedang mengintai.
<i>Ulu Ampad</i>	: Dari hulu ke hilir.
<i>Unen-unen</i>	: Mahluk gaib yang menguasai tempat angker.
<i>Upacara</i>	: Ajaran yadnya tentang korban suci.
<i>Utama mandala</i>	: Bagian paling utama atau terdalam dari Pura.
<i>Wali</i>	: Merupakan jenis tarian upacara atau tari sakral.
<i>Wiraga</i>	: Raga, tubuh atau badan.
<i>Wirama</i>	: Ritme.
<i>Wirasa</i>	: Perasaan.
<i>Wirupa</i>	: Wujud.

# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

### **1.1 Latar Belakang Masalah**

Salah satu warisan budaya Bali yang cukup membanggakan dan menjadi daya tarik bagi setiap orang yang berkunjung ke Bali adalah kesenian. Seni telah ditempatkan sebagai identitas budaya Bali, karena peristiwa kesenian sangat menjamur di Bali bahkan hampir setiap peristiwa budaya maupun upacara keagamaan selalu melibatkan kesenian (Dewi, 2018; Pratama, 2020), hal sedemikian menjadikan Bali mendapat julukan sebagai "Pulau Kesenian". Berbagai jenis seni pertunjukan terdapat di Pulau Bali salah satu warisan budaya masa lampau yang hingga kini keberadaannya masih dapat ditemui (Dibia, 2018; Sukerti, *et al*, 2016).

Kesenian difungsikan secara beragam oleh masyarakat Bali, di antaranya; (1) kesenian yang difungsikan sebagai sarana ritual untuk mengundang roh agar hadir di tempat pemujaan, memanggil kekuatan gaib, menjemput roh-roh baik, pemujaan terhadap roh nenek moyang, dan mengiringi upacara keagamaan; (2) difungsikan sebagai sarana pertunjukan untuk mengungkapkan keindahan alam semesta, dijadikan sarana hiburan kepariwisataan, dan sarana presentasi estetis (Trisnawati, 2019). Dalam dimensi yang lebih mengkhusus pada seni tari di kehidupan masyarakat Bali mempunyai tiga fungsi pokok, yakni tari *wali*, tari *bebali*, dan tari *balih-balihan* (Pratama, & Jazuli, 2021). Seni tari yang difungsikan untuk keperluan upacara keagamaan atau *wali* dan *bebali* merupakan tari sakral dan

hanya dipentaskan dalam konteks upacara keagamaan saja. Namun, seni tari yang berfungsi untuk *balih-balihan* lebih banyak bersifat sosial yang bertujuan untuk memberikan hiburan (Astini, 2007; Ruastiti, *et al*, 2021).

Berkaitan dengan seni tari yang difungsikan untuk keperluan upacara keagamaan (tari sakral) hingga saat ini keberlangsungannya masih dapat disaksikan dengan nilai estetika religius yang menjadi ciri utama dari setiap pertunjukannya (I. W. Adnyana, 2017; Sukrawati, 2017). fenomena sedemikian menunjukkan bahwasanya kesenian yang terdapat di Bali merupakan bagian integral dari pelaksanaan agama Hindu. Kuatnya ikatan antara agama Hindu dan kesenian Bali acap kali melahirkan anggapan dimasyarakat bahwa keduanya sulit dipisahkan dalam kehidupan masyarakat Hindu di Bali (Nugrahini, *et al*, 2016).

Semakin pesatnya perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi secara signifikan juga telah mengubah pola pikir masyarakat. Suda (2018) menginformasikan bahwa masyarakat Bali secara umum tidak bisa lagi menerima begitu saja tradisi yang sudah diwariskan, tetapi menjadi sangat kritis terhadap praktik kehidupan beragama serta berkeseniannya (Suda & Indiani, 2018). Berbagai seni dengan sifat ritual yang dulunya hanya dilaksanakan begitu saja (*mula keto*) secara turun-temurun (*gugon tuhon*), kini mulai dipertanyakan (Triguna, 2021). Salah satu dalihnya bahwa kepercayaan terhadap suatu bentuk kesenian yang hanya didasari *gugon tuhon* dan *mula keto* akan mudah goyah dan runtuh ketika berhadapan dengan pemikiran kritis (Suharta, 2022; Triguna, 2021). Artinya, masyarakat Hindu Bali mulai merasakan pentingnya memiliki dasar pengetahuan berkesenian yang kuat sehingga dapat memahami maksud dan tujuan dari praktik

berkesenian dalam kehidupan sehari-hari. Implikasi yang ditimbulkan dari perubahan pola pikir tersebut bahwa masyarakat mulai menggali sumber-sumber yang mendasari sebuah proses berkesenian dan memahami makna yang terkandung di dalamnya. Oleh karenanya dipandang perlu kajian terkait seni tradisional yang bersifat ritual untuk diteliti serta di ungkap menjadi sumber pengetahuan sebagai referensi bagi generasi berikutnya.

Dinamika ini menurut Triguna (2019) menandai terjadinya pergerakan dalam pemikiran masyarakat di Bali dari "*ritualisme*" menuju "*tattwaisme*". Maksudnya bahwa masyarakat yang hanya diwujudkan dalam praktik-praktik ritual (*ritualisme*) dipandang sudah tidak relevan lagi dengan kondisi kekinian (Dasih, *et al*, 2019). Masyarakat Bali menginginkan agar setiap pelaksanaan praktik kebudayaan khususnya seni selalu didasari oleh aturan-aturan dan filsafat agama (*tattwaisme*) yang jelas dan baku (Handriyotopo, 2022). Berdasarkan dinamika tersebut, pemahaman terhadap kebudayaan dan praktik berkesenian di Bali yang berkaitan dengan pelaksanaan ajaran agama Hindu tampaknya perlu dilakukan secara terus-menerus. Hal itu penting mengingat di Bali memiliki beragam kesenian ritual terkhususnya seni tari yang memang bertalian erat dengan berbagai bentuk kepercayaan dan tradisi lokal ( Dewi & Kustina, 2018).

Tari Bali merupakan suatu cabang seni pertunjukan yang dijiwai oleh nilai-nilai budaya Hindu Bali (Indra Wirawan, 2019; Trisnawati, 2019). Gerakan tari mengandung unsur-unsur ritual dan teatrikal yang memiliki fungsi berbeda-beda. Bila ditinjau dari karakternya, tari Bali dapat dibedakan menjadi tari putra dan tari putri. Sedangkan bila dilihat dari sisi koreografi, tari Bali dapat dipilah menjadi tari

tunggal, duet, trio, dan kelompok. Dibedakan dari kegunaannya, tari Bali dapat dibagi menjadi tari sakral dan tari profan (A. A. A. Putra, 2022). Khusus mengenai tari sakral, tari-tarian yang termasuk kategori ini telah berkembang sejak jaman *Bali Mula* (Bali kuno) (I. W. Adnyana, 2017). Adapun jenis tarian yang dapat dimasukkan dalam kelompok tari sakral antara lain, tari baris, tari rejang, dan tari *sanghyang* (Pratama & Cahyono 2020). Semua tarian tersebut merupakan *masterpiece* yang telah membawa nama Bali ke dunia internasional dikarenakan nilai estetikanya yang khas dan membutuhkan teknik menari yang baik untuk membawakannya. Salah satu tarian sakral di Bali yang hingga kini masih dilestarikan oleh masyarakat pendukungnya yakni tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur Bali.

Baris berasal dari kata “*bebarisan*”, yang secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris (Dibia, 2018). Baris merujuk pada prajurit Bali kuno yang ditugaskan para raja di Bali untuk melindungi wilayah kerajaannya kala mendapat gangguan (A. A. A. Putra, 2022). Selain dari fungsi ritualnya, tari baris juga dikenal sebagai suatu tarian patriotik atau tari *drill* (*drill dance*), biasanya ditarikan oleh pria, dalam kelompok yang berjumlah 8 hingga 60 orang penari (Bandem, 2013). Fungsi ritual tari baris adalah untuk menunjukkan kematangan fisik bagi sang penari. Kematangan tersebut ditunjukkan dengan mendemonstrasikan keterampilan dalam latihan militer, khususnya pada penggunaan senjata yang menjadi cerminan karakter patriotik dalam pertunjukan tari Baris (Bandem & Murgiyanto, 1996). Karakter yang diusung dalam pertunjukan tari Baris juga tergolong sangat unik, menekankan ketegasan dan kemantapan pada langkah kaki. Tari Baris dalam

konteks kepercayaan difungsikan sebagai sarana penolak bala yang diyakini oleh masyarakat setempat menjadikan mereka terhindar dari mara bahaya (Dibia, 2018).

Keberadaan tari Baris ditemukan dalam Kidung Sunda, sebuah naskah semi-historis yang berangka tahun 1550 SM (Dibia, 2017). Naskah tersebut menyebut adanya tujuh jenis *bebarisan* (tarian bela diri) yang dipertunjukkan saat perayaan upacara pemakaman yang berlangsung sekitar lima minggu dan diselenggarakan oleh Raja Hayam Wuruk, raja terbesar Majapahit (Bandem, 2013; Koentjaraningrat, 1996). Jejak tarian bela diri ini hingga sekarang masih dilestarikan di Bali. Ada lebih dari 20 jenis tari Baris ditemukan di desa-desa ataupun di pegunungan, masing-masing memiliki ciri yang sangat khas di setiap desa, di antaranya; tari Baris Cina di Desa Sanur, tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, tari Baris Memedi di Desa Jatiluwih, dan desa lainnya di daerah Bali. Khusus tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur, pertunjukannya ditampilkan hanya pada saat upacara agama (*Dewa Yadnya*). Pertunjukan tari Baris Sakral sering ditampilkan pada serangkaian upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur, hal tersebut juga menjadi semakin istimewa karena tari Baris Sakral hanya boleh ditarikan oleh para penari yang berasal dari Desa Adat Batur (warga masyarakat setempat).

Dari hasil studi pendahuluan yang dilakukan pada saat upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur menunjukkan bahwa terdapat lima jenis tari baris yang tergabung dalam satu kesatuan pertunjukan tari Baris Sakral. Sejalan dengan hal tersebut, Jero Asta sebagai penari Baris yang sekaligus menjadi *kelihan* (ketua) dari *seka* (kelompok) tari Baris Sakral menginformasikan bahwa sistem perekrutan

penari Baris Sakral masih berjalan sesuai aturan adat yang berlaku. Perekrutan dilakukan bilamana masyarakat Batur sudah masuk pada masa *grahasta asrama* (memasuki masa menikah). Seseorang yang sudah menikah diwajibkan untuk memilih *tempek* (kelompok) sesuai dengan keinginannya. Lebih jelasnya berikut penuturan Jero Asta terkait sistem perekrutan penari Baris Sakral yang sudah berlangsung secara turun temurun :

*“Tempek Jero Baris anggotanya berasal dari masyarakat Desa Adat Batur yang dengan ikhlas tanpa adanya paksaan memilih untuk ikut bergabung ke dalam tempek jero baris. Nantinya seluruh anggota akan dibagi lagi ke dalam lima kelompok untuk menarikan lima bentuk tarian baris yang berbeda. Adapun lima jenis tarian baris tersebut yakni; tari Baris Jojor, tari Baris Gede, tari Baris Bajra, tari Baris Perisi, dan tari Baris Dadap. Kelima jenis tarian Baris ini akan dipentaskan sesuai urutannya dalam suatu pertunjukan tari baris sakral, yang pertama dipentaskan yakni tari Baris Jojor, diikuti tari Baris Gede, kemudian tari Baris Bajra, setelah itu tari Baris Perisi, dan terakhir tari Baris Dadap (wawancara, 19 Oktober 2020)”*.

Dari penjelasan yang dipaparkan oleh Jero Asta dapat dipahami bahwa tari Baris Sakral ditarikan oleh masyarakat Desa Adat Batur (*Jero Baris*) yang secara tulus ikhlas *ngayah* (melakukan persembahan secara tulus ikhlas) pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Bentuk pertunjukan Tari Baris Sakral dibagi ke dalam lima kelompok tarian baris yang berbeda. Adapun lima kelompok tarian tersebut, yakni; (1) kelompok tari Baris Jojor yang dipentaskan bagian pertama; (2) kemudian kelompok yang kedua tari Baris Gede; (3) kelompok tari Baris *Bajra* yang dipentaskan pada urutan ketiga; (4) kelompok tari Baris *Perisi* pada urutan keempat; serta (5) kelompok terakhir yakni pertunjukan tari Baris Dadap. Kelima kelompok tari baris ini menjadi sebuah kesatuan yang dikenal

dengan sebutan tari Baris Sakral. Kelimanya tidak bisa dipisahkan antara satu dengan lainnya dikarenakan memiliki kaitan cerita tentang kepahlawanan.

Tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* dipentaskan begitu kompleks, yang membedakan dengan pertunjukan tari baris di daerah lain. Kompleksitas terletak pada pengkombinasian antara gerak, lagu/gending, dan musik pengiring. Menurut Budiarsa (2020) adanya perbedaan pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur dengan daerah lainnya menunjukkan adanya perbedaan aturan yang berlaku dalam satu daerah, aturan tersebut sering diistilahkan sebagai *dresta* (Budiarsa, 2020). *Dresta* dapat diartikan sebagai aturan, ketentuan, tradisi adat istiadat yang berlaku secara khusus dalam suatu masyarakat (Adiputra, *et al*, 2016). Berbicara tentang adat istiadat, tradisi, dan kebiasaan (*dresta*), maka dalam pelaksanaannya dapat dibagi menjadi lima, yakni sebagai berikut:

(1) *Sastra dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersumber pada sumber tertulis yang terdapat pada pustaka-pustaka suci atau sastra agama Hindu; (2) *desa dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang telah menjadi kebiasaan suatu wilayah desa tertentu walaupun tidak tersurat dan tersirat dalam pustaka, telah menjadi suatu kesepakatan, serta telah diyakini kebenarannya; (3) *loka dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku secara umum dalam suatu wilayah tertentu; (4) *kuna dresta* atau purwa *dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersifat turun-temurun dan diikuti secara terus-menerus sejak lama, (5) *kula dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku bagi kelompok keluarga tertentu (Adiputra, *et al*, 2016).

Konsep *dresta* ini mengisyaratkan bahwa pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur bersumber dari kitab suci Weda yang kemudian dipraktikkan sesuai dengan tradisi dan kepercayaan lokal. Subagiasta (2006:1) menegaskan bahwa tidak ada alasan bagi masyarakat untuk tidak menerapkan

ajaran suci Weda dalam kehidupannya. Akan tetapi, mereka juga tidak boleh mengabaikan dan mengesampingkan agama Hindu yang bernuansa lokal (Dewi, 2016). Dari sini dapat dijelajahi bahwasanya struktur pertunjukan tari Baris Sakral memang sudah berjalan sesuai dengan aturan adat setempat yang diyakini bersama oleh seluruh anggota masyarakat di Desa Adat Batur.

Sekilas dapat dijelaskan bahwa Desa Adat Batur merupakan salah satu desa tua di Bali yang memiliki keterkaitan dengan sejarah kerajaan Bali Kuno. Hal ini didukung dengan bukti-bukti sejarah yang menunjukkan bahwa wilayah-wilayah di bukit Cintamani (sekarang disebut Kintamani) pernah menjadi pusat perkembangan sosial dan keagamaan pada masa kerajaan Bali (Suryawati, 2017; Widiastuti, 2018). Kebertahanannya telah diwarisi sejak masa Bali Kuno dan masih dipertahankan oleh masyarakat Desa Adat Batur sampai sekarang. Hal ini diperkuat dengan temuan para antropolog yang membedakan masyarakat Bali berdasarkan kuat lemahnya pengaruh kebudayaan Hindu Jawa (Majapahit), yang dapat diklasifikasikan menjadi dua yaitu; Bali Aga (Bali Pegunungan) dan Bali Majapahit (Bali Dataran) (Adiputra, *et al*, 2016).

Kelompok Bali Majapahit memiliki ciri khas bermata pencaharian dengan cara bercocok tanam di sawah, pada daerah dataran, serta mencetuskan suatu sistem irigasi yang kini dikenal dengan istilah *subak* (Adiputra, *et al*, 2016; Widiastuti, 2018). Sedangkan kelompok Bali Aga umumnya memiliki sistem penguburan, ritual keagamaan, dan struktur kepemimpinan adat yang khas. Sebut saja beberapa upacara keagamaan yang dilaksanakan oleh masyarakat Desa Adat Batur, seperti; *Ngaturang Jumun Sari*, *Nyelamping*, *Mosa*, dan *Ngusaba Kadasa* yang berlangsung

setiap satu tahun sekali (*sasih*), di mana hal tersebut sangat jarang ditemukan pada masyarakat Bali Dataran (Widiastuti, 2018).

Kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral dengan segala keunikan dan kekhasan pada upacara *Ngusaba Kadasa* mengindikasikan bahwa terdapat seperangkat sistem nilai yang berpengaruh kuat dalam kehidupan masyarakat setempat. Hal ini senada dengan pendapat Koentjaraningrat (2010:3) bahwa inti kebudayaan adalah sistem nilai (Koentjaraningrat, 2010). Pada setiap kebudayaan yang hidup dan berkembang dalam suatu masyarakat selalu terdapat nilai-nilai yang dimiliki dan dipedomani bersama oleh masyarakat tersebut. Sistem nilai inilah yang membangun pola pikir dan perilaku masyarakat termasuk berbagai hasil karya yang dihasilkannya.

Sistem nilai yang berlaku dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur menjadi begitu menarik ditelusuri secara mendalam karena terbukti mampu bertahan dalam perubahan zaman. Hal tersebut dikarenakan adanya transmisi pengetahuan yang sangat baik antara senior dengan junior yang berlangsung dalam pertunjukan tari Baris. Walau dilain sisi letak geografis Desa Adat Batur cukup jauh dari hiruk pikuk pendidikan seni formal seperti kampus seni yang terletak di Denpasar, maupun SMK seni yang terletak di kabupaten Gianyar, namun dengan semangat masyarakat Batur masih mampu meneguhkan pemahaman terkait tari Baris kepada generasi berikutnya secara non formal dengan sangat baik. Lebih lanjut derasnya arus modernisasi yang mendera seluruh lapisan masyarakat, termasuk juga Desa Adat Batur tidak menyurutkan kecintaan masyarakat terhadap seni tradisi yang terdapat di daerahnya.

Studi-studi bertahannya suatu kebudayaan pada umumnya menyatakan bahwa bertahannya suatu kebudayaan bertalian erat dengan sifat adaptif kebudayaan tersebut (Elvandari, 2020; Wulansari, 2017). Suatu kebudayaan dapat bertahan dan berkembang dalam kurun waktu yang lama karena kemampuannya menyesuaikan diri dengan lingkungan (Triyanto, 2015). Senada dengan itu, Merton (2005:59) juga menegaskan bahwa agar tetap bertahan (*survive*) suatu sistem budaya harus mampu beradaptasi dengan lingkungan, baik alam maupun sosial budaya (A. A. A. Putra, 2022). Kemampuan suatu entitas budaya untuk bertahan dalam proses adaptasi memrsyaratkan adanya sifat unggul kebudayaan tersebut (Putri, *et al*, 2015). Oleh karena itu, budaya yang mampu bertahan seiring dengan masuknya berbagai nilai baru secara implisit menunjukkan keunggulan budaya tersebut. Berkaitan dengan budaya unggul, Geriya (2019:45) menyebutkan beberapa kriteria, antara lain (a) memiliki identitas yang jelas sebagai representasi komunitas; (b) dukungan kelembagaan yang kokoh agar unsur keunggulan itu *eksis*, berdaya, dan memiliki ketahanan; (c) mampu memacu dan menginspirasi etos kreatif dengan roh, spirit, dan gagasan baru dalam inovasi dan kreativitas, (d) menumbuhkan nilai tambah secara spiritual, budaya, teknologi, dan ekonomis; dan (e) memperoleh apresiasi warga, publik, dan pasar, menggerakkan partisipasi, serta menjadi kebanggaan warga (Geriya & Sukarma, 2019).

Pertunjukan tari baris sakral pada Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur yang masih bertahan dalam kehidupan budaya masyarakat Desa Adat Batur menunjukkan sebagian atau seluruhnya dari sifat-sifat budaya unggul tersebut. Keunikan dari fenomena ini yakni di tengah derasnya arus globalisasi dan

modernisasi yang bertumpu pada nilai efektivitas, efisiensi, dan ekonomis, ternyata pertunjukan tari Baris sakral tersebut masih dipertahankan. Kebertahanan tradisi lokal ini mengindikasikan adanya nilai budaya yang sangat kuat pengaruhnya bagi masyarakat pendukungnya (Jazuli, 2020). Nilai inilah yang tampaknya perlu diungkap secara mendalam dalam rangka menghadapi penetrasi arus global, terutama dalam dunia pendidikan yang bertujuan memberikan pencerahan dan arah kemajuan masyarakat.

Nilai budaya yang hidup dan berkembang di masyarakat telah menjadi bagian integral dalam pembangunan sistem pendidikan di Indonesia. Hal ini dapat dilihat dalam Undang-Undang Nomor 20, Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional (UU Sisdiknas). Dalam UU Sisdiknas pasal 4 ayat (1) disebutkan bahwa pendidikan diselenggarakan secara demokratis dan berkeadilan serta tidak diskriminatif dengan menjunjung tinggi hak asasi manusia, nilai keagamaan, nilai kultural, dan kemajemukan bangsa (Kesowo, 2003). Prinsip ini menegaskan bahwa setiap nilai kultural dan keagamaan dapat dijadikan Sumber untuk mewujudkan tujuan pendidikan secara pembelajaran keseluruhan nilai budaya. Prinsip penyelenggaraan pendidikan dengan mengembangkan nilai-nilai pendidikan mengandaikan bahwa proses pendidikan harus mampu mengintegrasikan individu ke dalam lingkungannya, baik alam maupun sosial (Fitriani, 2017; Suarta, 2018). Hal itu penting mengingat setiap orang pasti akan menjalani kehidupannya dalam sistem nilai budaya. Dalam hal ini pewarisan dan pelestarian kebudayaan niscaya dapat berlangsung dengan memahami proses didaktis di dalamnya.

Penelitian terdahulu mengenai tari Baris dapat menjadi sumber inspirasi, terlebih dengan adanya perspektif yang berbeda dengan peneliti sebelumnya diperoleh *state of the art* dalam penelitian ini. Anom Putra (2022) telah melakukan penelitian tentang daya estetik religius tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud dengan temuan bahwa terdapat unsur keindahan dalam tari Baris Tunggal pada perspektif estetik religius Hindu meliputi *wiraga* (raga), *wirasa* (perasaan), *wirama* (ritme), dan *wirupa* (wujud) (A. A. A. Putra, 2022). Keempat perwujudan tersebut bila mampu diaplikasikan dengan baik oleh para penari akan berdampak pada nilai *Taksu* (karisma) yang akan terpancar dalam pertunjukan tari Baris Tunggal. Dipertegas oleh pandangan Kartiani (2018) bahwa tari Baris memiliki fungsi sebagai presentasi estetik yang terdiri atas gerak-gerak sederhana namun penuh dengan penjiwaan, dengan demikian di setiap pementasannya mampu menyajikan pertunjukan yang menggugah hati penonton (Kartiani, *et al*, 2018). Demikian pula Budiarsa (2020) menginformasikan berkaitan dengan bentuk dan fungsi dari pertunjukan tari Baris (Budiarsa, 2020). Menurut bentuknya tari Baris memiliki ciri khas gerakan yang tegas, gagah, serta dalam pementasannya menggunakan properti berupa senjata, seperti; tombak, perisai, keris, *bajra*, dan lain sebagainya. Menurut fungsinya tari Baris diperuntukkan sebagai sarana ritual, sarana hiburan, presentasi estetis, dan pengikat solidaritas masyarakat.

Berdasarkan uraian beberapa penelitian terdahulu, dapat dipahami bahwa proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris masih belum mendapat perhatian secara mendalam. Maka dari itu penelitian terkait proses didaktis tari Baris Sakral penting untuk dikaji secara holistik dan komprehensif. Dalam hal ini penelitian

tentang proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral diharapkan dapat menjangkau sejumlah aspek yang saling terintegrasi satu sama lain, yakni; (1) penelitian ini dapat menguatkan literasi berkaitan dengan sejarah, estetika, implikasi, serta makna religius dibalik pertunjukan tari Baris Sakral; (2) penelitian ini mampu menggali kearifan lokal dari salah satu subkultur masyarakat Hindu di Bali; (3) penelitian ini dapat menganalisis tingkat elastisitas dan strategi keberlanjutan budaya lokal dalam menghadapi perubahan zaman; (4) penelitian ini dapat menggali proses didaktis dalam tradisi lokal yang kemudian dapat ditransformasikan dalam penyelenggaraan pendidikan berasaskan nilai karakter. Dengan demikian, penelitian ini begitu penting untuk terwujud mengingat relevansinya dalam pengembangan ilmu pengetahuan di bidang pendidikan seni.

## **1.2 Identifikasi Masalah**

Permasalahan yang dibahas pada penelitian ini diidentifikasi sebagai berikut:

1. Pergerakan pemikiran masyarakat dari *ritualisme* menjadi *tattwaisme*.
2. Aturan/konsep *dresta* dalam tahap persiapan hingga pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali.
3. Tari Baris Sakral yang masih bertahan secara turun temurun di tengah globalisasi.
4. Upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur yang selalu mementaskan Tari Baris Sakral pada saat Puja Wali (Peringatan keagamaan setiap 1 tahun sekali).

5. Adanya lima bentuk Tari Baris yang berbeda dalam 1 pertunjukkan Tari Baris Sakral yang dipentaskan pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur.

### **1.3 Cakupan Masalah**

Berdasarkan hasil identifikasi masalah yang ada pada latar belakang, Cakupan masalah merupakan fokus masalah yang akan dikaji untuk diungkap dengan batasan penelitian. Fokus kajian ini dibatasi pada proses didaktis dalam pewarisan tari baris sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali. Objek penelitian yang diteliti pada bidang kesenian tradisi tari Baris sakral, mengkhusus pada kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur; prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral; serta implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, Bali.

### **1.4 Rumusan Masalah**

Berdasarkan latar belakang di atas, maka rumusan masalah dalam penelitian ini dapat disusun sebagai berikut:

- 1.4.1 Mengapa transmisi nilai-nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali masih tetap bertahan?
- 1.4.2 Bagaimana proses didaktis yang terefleksikan dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali?

- 1.4.3 Bagaimana implikasi proses didaktis pewarisan Tari Baris sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali?

### **1.5 Tujuan Penelitian**

Tujuan dari penelitian ini adalah sebagai berikut:

- 1.5.1 Menganalisis faktor penyebab transmisi nilai-nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali yang hingga kini masih tetap bertahan.
- 1.5.2 Menganalisis prinsip-prinsip didaktis yang terefleksikan dalam pertunjukan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali.
- 1.5.3 Menganalisis implikasi proses didaktis terhadap pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali.

### **1.6 Manfaat Penelitian**

#### 1.6.1 Manfaat Teoritis

Memberikan kontribusi berupa konsep tentang representasi proses didaktis dalam pewarisan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali, sehingga dapat memberikan sumbangan pemikiran untuk penelitian yang sejenis selanjutnya. Penelitian ini juga dapat merumuskan proposisi konsep pelestarian tari tradisi melalui interaksi antara pelaku tari dan pendukung tari dalam meneguhkan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Dalam hal ini pelaku tari yang dimaksud adalah para penari yang melakukan transformasi *knowledge* dari para

senior ke juniornya dengan kepercayaan *ngayah* (perilaku suci secara tulus ikhlas) yang menjadi landasan pertunjukan tari Baris Sakral. Lebih lanjut, terkait dengan pelestarian yang bersumber dari pendukung tari yakni adanya sistem *dresta* (aturan adat secara kolektif) yang mengatur pola pengaderan penari Tari Baris Sakral, serta pendukung tari berikutnya yakni adanya kepercayaan warga Batur perihal nilai-nilai adiluhung (nilai didaktis) terkandung dalam pertunjukan Tari Baris Sakral yang sekiranya penting untuk dilestarikan keberadaannya.

Penelitian ini juga menghasilkan rekomendasi berupa pencatatan ragam gerak tari Baris Sakral yang dapat menjadi bahan pertimbangan dalam merumuskan kebijakan mengenai pelestarian dan pengembangan tari sakral di daerah Bali. Penelitian ini juga menghasilkan rekomendasi berupa pencatatan nilai pendidikan dan atau karakter (nilai didaktis) terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral yang dapat menjadi bahan pertimbangan merumuskan desain pembelajaran berbasis nilai didaktis seni tari yang bersumber dari kekayaan budaya lokal (*cultural based education*).

#### 1.6.2 Manfaat Praktis

##### 1) Kelompok Seniman Tari

Penelitian ini diharapkan dapat memberikan sumbangan informasi dalam bentuk uraian analitik pertunjukan tari Baris Sakral, sehingga para seniman tari dapat menjadikan acuan ragam gerak yang terdapat dalam kesenian sakral sebagai bahan pengembangan untuk garapan tari berikutnya.

## 2) Bagi Masyarakat Bali

Penelitian ini memberikan manfaat sebagai sumber dokumentasi atas kekayaan intelektual yang ada di Desa Adat Batur khususnya dan Bali secara umum yang berupa karya-karya tari Baris Sakral untuk terus dicintai, dilestarikan dan dikembangkan. Menjadi landasan dalam membangun harmoni masyarakat Bali yang berbudaya dan bersatu.

## 3) Bagi Lembaga Pendidikan

Meningkatkan apresiasi sebagai bentuk pelestarian, pengembangan dan membentuk karakter peserta didik melalui transformasi nilai-nilai didaktis tari Baris Sakral yang ada di Bali. Sebagai media edukasi membentuk pengetahuan, sikap dan keterampilan terhadap tari Baris Sakral sebagai budaya lokal dan identitas masyarakat Bali.

## **BAB II**

### **KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR**

#### **2.1 Kajian Pustaka**

Kajian pustaka diperlukan untuk menunjang pemahaman terhadap objek penelitian, untuk menunjukkan keabsahan atau keaslian penelitian, dan dapat digunakan sebagai pembanding jika ditemukan kemiripan dengan penelitian sebelumnya. Penelitian ini membahas mengenai Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*. Hasil penelitian terdahulu yang dikaji yaitu berkaitan dengan “tari Baris” dari berbagai persoalan, sasaran, dan tinjauan, demikian pula hasil penelitian terdahulu tentang “nilai didaktis”, serta penelitian yang berkaitan dengan “pewarisan”. Inti sebenarnya bahwa tulisan tentang “tari Baris” memang sudah banyak dilakukan, namun penelitian terkait dengan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur Bali, boleh dikatakan masih sangat kurang. Bahkan kajian spesifik tentang nilai didaktis, dan ontologis terkait pelestarian tari Baris Sakral belum pernah dilakukan.

Berikut paparan beberapa tulisan atau artikel dari hasil penelitian yang relevan dengan objek penelitian ini. Anom Putra (2022) telah melakukan studi tentang daya estetik religius tari Baris Tunggal dengan temuan bahwa pengembangan terhadap tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud memosisikan kebudayaan Bali yang bercirikan sosioreligius sebagai sumber nilai (A. A. A. Putra, 2022). Ciri khas tari Baris Tunggal yang terdapat di Desa Adat Ubud terletak pada

gerak yang lebih tegas dan keras, permainan mata yang sangat ekspresif, serta iringan musik dengan tempo sedikit lebih cepat. Pada tataran teoritis Anom Putra menelaah tari Baris Tunggal menggunakan pendekatan semiotika yang meninjukan bahwa hubungan ikon, indeks dan simbol dalam Tari Baris Tunggal dapat dilihat pada bentuk gerak, kostum dan musik (*gamelan*) pengiringnya.

Sejalan dengan Anom Putra, Suryawati (2017) menemukan keunikan dari pertunjukan tari Baris Sumbu di Desa Plaga, Kabupaten Badung dengan ciri khas menggunakan atribut berupa *tipat* (ketupat) dan *bantal* (kue tradisional) yang melambangkan perkawinan antara *purusa* (pria) dan *pradhana* (wanita) untuk menghasilkan kehidupan baru (Suryawati, 2017). Meski banyak penelitian yang menganalisis terkait bentuk pertunjukan tari Baris seperti disampaikan oleh Anom dan Suryawati, namun tetap saja penelitian yang berkaitan dengan ragam ciri khas pertunjukan tari Baris dari berbagai daerah di Bali selalu menarik untuk diteliti secara mendalam. Hal tersebut dikarenakan masing-masing daerah di Bali berpedoman pada *dresta* (aturan adat) yang menjadi pembeda antara daerah satu dengan lainnya, sehingga tari Baris yang dipertunjukkan pun akan berbeda antar daerah dengan menampilkan keunikannya masing-masing.

Demikian pula Budiarsa (2020) menyatakan bahwa tarian Baris Gede cukup banyak dijumpai di daerah Bali, yang dalam penyajiannya sangat terkait dengan ritus atau jalannya upacara keagamaan Hindu Bali (Budiarsa, 2020). Berbagai varian baris gede memiliki ciri khasnya masing-masing sesuai dengan bentuk dan fungsinya. Salah satu variannya bercirikan memegang salah satu jenis senjata, seperti; tombak, perisai, keris, *bajra*, dan lain sebagainya. Menariknya di sini

Budiarsa menemukan keberadaan dari tari Baris di tiap daerah diayomi oleh masyarakat setempat, mulai dari tingkat perorangan, banjar, desa, *dadya*, pura kahyangan tiga, dan kahyangan jagat, sehingga nilai tradisi maupun pelestarian pada pertunjukan tari Baris senantiasa mampu di jaga dengan baik.

Meski pun argumen yang dikembangkan oleh Anom Putra (2022), Suryawati (2018), dan Budiarsa (2020) tentang ciri khas, keunikan, serta keragaman bentuk pertunjukan tari Baris cukup luas, tetapi setidaknya ada beberapa hal penting yang patut dicermati dari proses pewarisan tari Baris sehingga keberadaannya masih dapat ditemukan, tidak cukup hanya pada tataran bentuk pertunjukan yang tersaji. Mencermati kondisi dari penelitian terdahulu, maka pengembangan penelitian yang mampu menelaah lebih jauh terkait nilai didaktis pewarisan tari Baris, sekiranya menjadi sesuatu yang sangat penting untuk dikaji secara lebih holistik dan komprehensif.

Selanjutnya, Kartiani (2018) menjelaskan bentuk dan fungsi tari Baris Buntal di Desa Pakraman Pengotan, Bangli (Kartiani, *et al*, 2018). Dalam kajiannya tersebut Kartiani menyatakan bahwa tari Baris Buntal memiliki fungsi sebagai presentasi estetik yang terdiri atas gerak-gerak sederhana dan berulang-ulang, namun penari tari Baris ini juga berusaha untuk mempersembahkan keindahan dalam setiap gerak tarinya. Hal ini terlihat saat penari yang melakukan setiap gerak secara maksimal, sehingga penggambaran kepahlawanan yang ingin ditonjolkan dalam tariannya tampak dengan jelas. Selain itu, para penari tari Baris Buntal juga mengadakan latihan sebelum akhirnya dipentaskan saat *pujawali* di Pura. Latihan tersebut dilakukan dengan sungguh-sungguh agar mampu menampilkan

pementasan tari secara maksimal dan meminimalisir adanya kesalahan dalam melakukan setiap gerakannya. Kajian yang ditulis Kartini memiliki kemiripan dengan penelitian yang sedang peneliti lakukan, yakni berkaitan dengan estetika dalam pertunjukan tari Baris. Namun demikian, penelitian yang dilakukan Kartiani lebih fokus pada profil tari Baris Buntal, sementara objek material penelitian ini lebih difokuskan pada daya estetik religius tari Baris Sakral, terutama yang tumbuh dan berkembang di Desa Adat Batur, Bali. Dengan kondisi demikian diharapkan dapat ditemukan hal-hal baru dalam konteks pementasan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, terutama dari aspek daya estetik religiusnya sebagai sebuah temuan baru (*novelty*).

Kajian tentang religiositas pementasan tari Baris juga telah dilakukan oleh Wisnawa (2018). Pada bahasannya Wisnawa memfokuskan penelitian terhadap tarian Baris Kupu-Kupu di Pura Dalem Dasar Banjar Sema Desa Bungulan, Kecamatan Sawan Kabupaten Buleleng. Diinformasikan bahwa tarian ini memiliki beberapa implikasi religius yakni: (1) Menghilangkan kekotoran atau pengaruh mala, (2) Menetralsir keluarga dari malapetaka, dan (3) Meningkatkan *sradha* dan bakti (Wisnawa & Rusdhiana, 2018). Dalam kaitannya dengan pembahasan konsep tari yang berhubungan dengan religiositas, tampaknya kajian yang dilakukan Wisnawa dapat dijadikan acuan, karena dalam kajian tersebut dijelaskan berbagai konsep religius dalam kaitannya dengan pementasan tari baris, meski pun tidak terlalu mendalam. Selain itu, kajian Wisnawa juga tidak membahas tentang daya estetik religius pertunjukan tari Baris Sakral, sehingga dapat menghindarkan penelitian ini dari kemungkinan terjadinya unsur plagiarisme.

Berikutnya, penelitian yang ditulis oleh Putra (2019) tentang Nilai-Nilai Pendidikan Pada Tari Baris, menemukan bahwa fungsi yang terkandung dalam tari Baris adalah fungsi ritual, sehingga tarian ini termasuk golongan tari *Wali* (Putra, 2019). Nilai pendidikan yang terdapat pada tari Baris yakni, nilai pendidikan karakter, nilai pendidikan budaya, nilai pendidikan estetika dan nilai pendidikan sosial. Kandungan nilai pendidikan yang teramat beragam menjadi fondasi utama dalam pelestarian tari Baris. Dipertegas oleh pandangan Dana (2021) menyatakan bahwa terdapat beberapa faktor yang menyebabkan kesenian tari Baris dapat bertahan, selain dari nilai pendidikannya yakni; (1) adanya peran aktif masyarakat dalam mendukung keberlangsungan tari Baris; (2) peran perangkat desa yang menyadari bahwa desa memiliki andil penting dalam pelestarian tari Baris; (3) partisipasi seniman; dan (4) dukungan dari pemerintah pusat terhadap pelestarian tari tradisional (Dana, 2021). Semua itu dilakukan sesuai dengan semangat *Ajeng Bali*. Tulisan yang dikemukakan oleh Putra (2019) dan Dana (2021) memiliki kesesuaian dengan penelitian ini terutama dari sisi pewarisan yang berimplikasi pada pelestarian tari Baris. Namun, bahasan mengenai pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur masih belum dibahas.

Penelitian yang ditulis oleh Sukrawati (2017) tentang nilai didaktis upacara *pacaruan sasih kaenem* di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar, menemukan bahwa upacara *pacaruan sasih kaenem* yang merupakan tradisi lokal namun masih bertahan hingga saat ini (Sukrawati, 2017). Kebertahanannya disebabkan karena adanya nilai didaktis yang terkandung di dalamnya. Nilai didaktis dalam upacara tersebut meliputi nilai pendidikan *tattwa*,

*susila*, dan *upacara*. Sejalan dengan hal tersebut Suarta (2018) meneliti berkaitan dengan nilai-nilai filosofis didaktis, humanistik, dan spiritual dalam kesenian tradisional *macapat* masyarakat Bali (Suarta, 2018). Hasil penelitian mengungkap nilai didaktis yang terdapat di dalam tembang *macapat* mengajarkan manusia tentang pentingnya pendidikan dan ilmu pengetahuan untuk menjadi manusia yang bermoral dan beretika. Relevansi dari penelitian ini yakni adanya pembahasan mengenai nilai didaktis yang terkandung dalam upacara ritual tradisional yang penting untuk dilestarikan, akan tetapi kajian yang dianalisis oleh Sukrawati (2017) dan Suarta (2018) belum menyinggung pembahasan pada nilai didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral.

Kajian yang berkaitan dengan sistem pewarisan bentuk, nilai, dan makna tari telah dibahas oleh Cahyono (2019). Kajian ini membahas terkait pewarisan yang difokuskan pada pertunjukan tari Kretek yang berlangsung melalui proses pembelajaran imitasi, identifikasi, dan sosialisasi dengan dilaksanakan secara terprogram dan teratur di Sanggar Seni Puring Sari (Cahyono, 2019). Proses pewarisan tari juga ditemukan pada penelitian yang di sampaikan oleh Pratama (2020) menginformasikan bahwa dalam ajang perlombaan dipandang efektif sebagai bentuk pelestarian kesenian tradisional, hal tersebut dikarenakan ajang perlombaan dapat diselenggarakan secara rutin setiap tahunnya, serta melalui kegiatan lomba siswa berada diposisi sebenarnya dalam memaknai suatu kesenian tradisional (Pratama, 2020). Ditambah penelitian yang disampaikan oleh Elvandari (2020) mengenai sistem pewarisan sebagai upaya pelestarian seni tradisi, yang

membahas mengenai sistem pewarisan yang begitu aplikatif dalam pemertahanan seni tradisi (Elvandari, 2020).

Dari penelitian yang ditulis oleh Cahyono (2016), Pratama (2020) dan Elvandari (2020) menjadi sumber inspirasi dalam membahas terkait upaya-upaya yang dilakukan oleh masyarakat dalam melangsungkan pewarisan pada kesenian tradisional. Namun demikian, ketiga penelitian tersebut belum membahas sistem pewarisan yang berlangsung mengacu pada aspek didaktis yang terkandung dalam kesenian tradisional. Hal tersebut penting dianalisis secara mendalam dikarenakan nilai didaktis mampu menjadi sarana penyadaran akan pentingnya kesenian tradisional diteguhkan keberlangsungannya.

**Tabel 2. 1** Matrik Kajian Pustaka

No	Peneliti & Judul Penelitian	Hasil Pembahasan	Kontribusi Relevansi
<b>A. Penelitian Terdahulu Terkait Tari Baris</b>			
1.	Anom Putra (2022) "Daya Estetik Religius Tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud"	Membahas bentuk pertunjukan tari Baris Tunggal, ciri khas, serta daya estetik religius tari Baris Tunggal.	Berkontribusi menjelaskan bentuk pertunjukan, ciri khas, serta daya estetik religius pada tari Baris.
2.	Suryawati (2017) "Memaknai Tari Baris Sumbu Di Pura Desa Semanik, Desa Pelaga, Petang, Kabupaten Badung"	Membahas tentang bentuk pertunjukan tari Baris Sumbu serta atribut yang digunakan dalam pementasan tari Baris Sumbu yang bermakna sosok pria ( <i>purusa</i> ) dan sosok wanita ( <i>pradhana</i> ).	Memberi pemahaman mengenai pentingnya memaknai pertunjukan tari Baris, dalam upaya mengetahui kandungan filosofis yang tercermin pada pertunjukannya.
3.	Budiarsa (2020) "Penciptaan Karya Seni Tari Baris Gede Genterag"	Membahas mengenai beragam pertunjukan tari Baris Gede yang terdapat di Bali serta sistem pelestariannya.	Memberi pemahaman mengenai keberadaan tari Baris di tiap daerah di Bali yang diayomi oleh masyarakat setempat.
4.	Kartiani, <i>et al</i> , (2017) "Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal, Desa	Membahas tentang bentuk dan fungsi tari Baris yang dinyatakan melalui presentasi estetik, terdiri	Berkontribusi memberi pemahaman mengenai estetika religius yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris.

	<i>Pakraman Pengotan, Kabupaten Bangli</i>	atas gerak sederhana dan berulang-ulang.	
<b>B. Penelitian Terdahulu Terkait Nilai Didaktis</b>			
1.	Wisnawa (2018) "Makna Religiositas pementasan tari Baris Kupu-Kupu pada Sistem Religi Umat Hindu di Bali Pegunungan"	Membahas terkait nilai-nilai religi yang berimplikasi pada sarana pembersihan <i>mala</i> (kotor), penetralisir dari adanya petaka, serta peningkatan <i>sradha</i> dan bakti	Memberi pemahaman dalam kaitannya dengan pembahasan konsep tari religi, berimplikasi pada nilai-nilai religius yang dipercayai secara kolektif oleh anggota masyarakat.
2.	Putra (2019) "Nilai-Nilai Pendidikan Pada Tari Baris <i>Juntal</i> di Desa Bayung Cerik Kabupaten Bangli"	Membahas mengenai nilai pendidikan yang terdapat pada tari Baris yakni; nilai karakter; nilai budaya; nilai estetika; dan nilai sosial	Memberi pemahaman terkait kandungan nilai pendidikan yang teramat beragam menjadi fondasi utama dalam pelestarian tari Baris.
3.	Dana (2021) " <i>Baris Memedi Dance in Jatiluwih Village Tabanan Bali: A Strategy to Preserve Traditional Arts</i> "	Membahas mengenai sumber nilai pendukung dalam pelestarian tari Baris, berasal dari; masyarakat, perangkat desa, partisipasi seniman, dan pemerintah.	Berkontribusi menjelaskan aspek pewarisan yang bersumber dari nilai-nilai adiluhung tradisi lokal pada suatu daerah.
4.	Sukrawati (2017) "Nilai Didaktis Upacara Pacaruan Sasih Kaenem di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar"	Membahas mengenai keberlanjutan upacara tradisi yang disebabkan karena adanya nilai didaktis terkandung di dalamnya. Nilai didaktis di sini berimplikasi pada pemeliharaan pola pelestarian tradisi lokal.	Memberi pemahaman mengenai implementasi nilai-nilai didaktis dalam pemeliharaan pola pelestarian pada tradisi lokal.
5.	Suarta (2018) "Nilai-nilai Filosofis Didaktis, Humanistik, dan Spiritual dalam Kesenian Tradisional Macapat Masyarakat Bali"	Hasil penelitian mengungkap nilai didaktis yang terdapat di dalam tembang macapat mengajarkan manusia tentang pentingnya pendidikan dan ilmu pengetahuan untuk menjadi manusia yang bermoral dan beretika.	Memberikan relevansi maupun kontribusi pada pembahasan mengenai nilai didaktis yang terkandung dalam upacara ritual sebagai pedoman dalam bersikap di tengah masyarakat.
<b>C. Penelitian Terdahulu Terkait Sistem Pewarisan Tari</b>			
1.	Cahyono (2019) "Pewarisan Bentuk, Nilai, dan Makna Tari Kretek"	Membahas terkait pewarisan yang difokuskan pada pertunjukan tari Kretek yang berlangsung melalui proses pembelajaran imitasi,	Memiliki kontribusi dan relevansi dalam menjelaskan sistem pewarisan yang bersumber dari proses pembelajaran.

		identifikasi, dan sosialisasi dengan dilaksanakan secara terprogram dan teratur.	
2.	Pratama (2020) “ <i>Creativity research in Music Education: A Review (1980-2005)</i> ”	Membahas tentang ajang perlombaan yang dipandang efektif sebagai bentuk pelestarian kesenian tradisional.	Berkontribusi menjelaskan sistem pelestarian yang berangkat dari ranah pendidikan secara formal.
3.	Elvandari (2020) “Sistem Pewarisan Sebagai Upaya Pelestarian Seni Tradisi”	Membahas tentang sistem pewarisan pada seni tradisi sebagai upaya untuk melestarikan dan pemertahanan eksistensi dari pada kesenian tersebut.	Berkontribusi sebagai sumber inspirasi dalam membahas terkait upaya-upaya yang dilakukan oleh masyarakat dalam melangsungkan pewarisan pada kesenian tradisional.

## 2.2 Kerangka Teoritis

### 2.2.1 Pendidikan Seni Berbasis Masyarakat

Pembicaraan tentang seni dalam masyarakat berarti kita perlu memosisikan seni dalam konteks masyarakat, sebuah komunitas yang terdiri dari beberapa atau banyak orang dengan kebudayaan tertentu. Relasi antara seni dan masyarakat berarti mengikat kreativitas dan imajinasi sebagai kata kunci perubahan bagi masyarakat pendukungnya (Wibawa, 2017). Dalam konteks ini, kehadiran kesenian ialah berusaha untuk memperkuat visibilitas dan nilai seni dalam masyarakat, sekaligus juga untuk melihat peran masyarakat dalam praktik seni yang dilakukan tersebut.

Read (1970) dalam bukunya "*Education Through Art*" yang merujuk pada perkataan filsuf Plato menyebutkan bahwa 'seni harus menjadi dasar dalam pendidikan'. Plato sebenarnya menegaskan tentang potensi dan posisi pendidikan seni yang ideal dalam peta pelajaran pendidikan secara umum (Read, 1970;

Sugiarto, 2020). Konsep pendidikan seni dikelompokkan atas tiga orientasi utama yaitu (1) konsep pendidikan seni yang berorientasi pada *subject matter*/isi pelajaran (seni), (2) konsep pendidikan seni yang berorientasi pada peserta didik, dan (3) konsep pendidikan seni yang berbasis kebutuhan masyarakat (Salam, 2001).

Pertama, konsep pendidikan seni yang berorientasi pada *subject matter* mengembangkan konsep yang mengarahkan peserta didik untuk mempelajari secara intensif bidang seni (Salam 2001:13). Orientasi ini sangat relevan dengan pendekatan *disciplin based art education* yang mengutamakan ketersampaian materi-materi seni seperti kreasi seni, pengetahuan seni, apresiasi, dan kritik seni.

Kedua pendidikan seni yang berorientasi pada anak untuk memenuhi kebutuhan yang mendasar pada anak dalam mengaktualisasikan dirinya. Dalam hal ini, anak merupakan faktor utama untuk dikembangkan sisi-sisi kreativitasnya (Salam 2001; Read, 1970; Arieti, 1976). Konsekuensinya, guru seyogianya menempatkan anak sebagai individu yang unik dan memiliki potensi. Pendidikan seni diarahkan untuk aktualisasi diri anak, untuk mengembangkan potensi/bakatnya, baik bakat artistik maupun bakat non artistik. Berkait dengan itu, Dorn (1994:19) mengungkapkan bahwa pendidikan seni dilatarbelakangi oleh keyakinan seseorang tentang seni, pengajaran anak, dan tentang kondisi anak yang senantiasa tumbuh dan belajar. Pendidikan seni diyakini sebagai tempat yang mampu menumbuhkan kreativitas.

Ketiga, konsep pendidikan seni yang berbasis kebutuhan masyarakat memandang bahwa pendidikan bertujuan untuk memenuhi kebutuhan masyarakat (Salam 2001:13). Seni dan pendidikan seni dalam hal ini tidak dapat terlepas dari

perspektif kebudayaan. Oleh sebab itulah, penyebutan bidang studi yang ada di Indonesia dinamakan dengan Pendidikan Seni dan Budaya. Koentjaraningrat (2015) mengatakan kebudayaan sebagai keseluruhan manusia dari kelakuan dan hasil kelakuan yang teratur oleh tata kelakuan termasuk kesenian. Koentjaraningrat (2015) mendefinisikan kebudayaan sebagai keseluruhan manusia dari kelakuan dan hasil kelakuan yang teratur oleh tata kelakuan yang harus didapatnya dengan belajar dan yang semuanya tersusun dalam kehidupan masyarakat. Kebudayaan adalah budi daya, tingkah laku manusia (Koentjaraningrat, 2015; Rohidi, 2014). Tingkah laku manusia digerakkan oleh akal dan perasaannya, yang mendasari itu semua adalah ucapan hatinya.

Sebagai bagian dari kebudayaan yang ideal dalam kelompok masyarakat tertentu, seni berfungsi sebagai pedoman menyeluruh bagi manusia untuk melakukan aktivitas berkeseniannya (Rohidi, 2014). Sebagai sebuah pedoman, seni diyakini mampu mengarahkan seseorang untuk menentukan gagasan, perilaku, dan pola perilaku yang tercermin dari aktivitas berkesenian. Nilai umum seni dan budaya bagi masyarakat telah lama diasumsikan, walaupun secara spesifik juga banyak diperdebatkan (Jazuli, 2020; Lestari, 2000). Kita tidak bisa membayangkan apabila manusia hidup tanpa pengaruh seni yang memanusikan. Misalnya kita dipaksa untuk menghilangkan sebagian besar dari apa yang menyenangkan dalam hidup, yang selama ini ditampilkan dalam fenomena masyarakat.

Seni sebagai fenomena di dalam kehidupan sosial budaya memiliki isi berdasarkan pedoman hidup yang ditransmisikan secara historis oleh masyarakat pendukungnya (Sugiarto & Lestari, 2020). Transmisi seni di masyarakat inilah yang

menjadi fokus kajian di dalam area pendidikan seni berbasis masyarakat. Dalam peta ilmu pengetahuan, objek material pendidikan seni ialah "kesenian" sebagai sebuah fakta ontologis, sama dengan kajian-kajian seni murni. Akan tetapi yang membedakan ialah objek formalnya, yaitu fakta, gejala, dan hubungan-hubungan dalam kesenian sebagai "peristiwa pendidikan" (Sugiarto & Rohidi, 2017). Hal sedemikian menjadi ciri khas sudut pandang (*view point*) dalam disiplin pendidikan seni.

Kajian pendidikan seni jelas berbeda dengan kajian seni. Adapun kajian pendidikan seni melalui pendekatan kualitatif maupun pendekatan campuran dengan cara-cara yang bersifat interdisiplin, memungkinkan meminjam konsep, teori, dan metodologi bidang ilmu lain sepanjang itu relevan untuk mengungkapkan permasalahan. Strategi analitisnya pun dapat dilakukan secara intra estetik dan ekstra estetik (Cahyono & Mulanto, 2016). Fenomena kesenian tersebut terbagi atas tiga wujud yaitu: (a) pengetahuan seni, (b) sikap apresiatif, (c) karya seni yang terepresentasi dalam perilaku dan pola perilaku berkesenian dalam konteks sosial budaya.

Pertama, fenomena kesenian di dalam kehidupan sosial budaya melekat pengetahuan estetik yang digunakan secara selektif oleh kelompok masyarakat yang menjadi pendukung kesenian (Adnyana, *et al*, 2019). Pengetahuan ini menjadi pedoman untuk berkomunikasi, melestarikan, menghubungkan pengetahuan, dan bersikap atau bertindak untuk memenuhi kebutuhan estetisnya.

Kedua, seni juga terwujud dalam bentuk aktivitas-aktivitas yang dapat dipetakan polanya (memiliki pola tertentu) ketika manusia berinteraksi, atau

berkomunikasi berkenaan dengan keindahan, yang pada dasarnya mencakup aktivitas kreatif dan aktivitas apresiatif (Jazuli & Cahyono, 2020). Seni dalam hal ini dapat dipandang sebagai aktivitas kreatif dan apresiasi berpola yang berlaku melalui komunikasi estetik. Aktivitas yang berpola tersebut dalam perspektif pendidikan merupakan peristiwa pendidikan, yaitu proses-proses belajar melalui seni, hal tersebut menjadi pernyataan penting, yang menegaskan tentang fokus kajian pendidikan seni berbasis masyarakat (Sugiarto & Lestari, 2020).

Ketiga, seni juga hadir sebagai karya yang berada dalam dimensi kebendaan atau produk budaya. Karya seni yang dibuat oleh manusia mampu menunjukkan corak, gaya, bentuk, struktur, dan simbol-simbolnya, baik untuk menyiratkan nilai estetik maupun menyiratkan gagasan kreatifnya. Menurut Rohidi (2013), karya seni sebagai kategori tanda yang dibuat oleh manusia dengan penuh kesadaran, di dalamnya tersirat baik makna arbitrer maupun makna ikonisnya, dan di dalam strukturnya yang menunjukkan estetikanya prinsip-prinsip (keseimbangan, harmoni, pengulangan, abstraksi, dsb) (Rohidi, 2013).

Sudah lama diterima begitu saja bahwa seni hadir dalam semua aspek aktivitas manusia dan budaya. Posisi seni dalam masyarakat ini makin menegaskan bahwa seni itu memiliki peran dalam masyarakat. Salah satu peran visioner dari seni adalah seni mengekspresikan emosi dan perjuangan masyarakat yang ada di dalamnya, menginspirasi masyarakat, dan bahkan mengatasi berbagai problem di masyarakat, hal tersebut berlaku dalam berbagai lini kehidupan, tak terkecuali pada tataran pelestarian kesenian itu sendiri. Seni yang bertahan di tengah masyarakat dengan berbagai tantangan yang dihadapi mulai dari perubahan zaman serta laju

teknologi yang semakin cepat, menunjukkan bahwa kemampuan kesenian tersebut bertahan dengan struktur yang dimiliki begitu fungsional dengan tuntunan zaman yang di hadapi.

Seperti halnya kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral yang berlangsung pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur, memberikan gambaran bila mana struktur dari tiap lini berkesenian begitu fungsional terhadap tuntutan zaman, maka kesenian itu akan mampu bertahan dan lestari.

#### 2.2.1.1 Teori Fungsionalisme Struktural

Pada bahasan terkait dengan struktur sosial yang melatari pertunjukan tari Baris Sakral akan di analisis lebih mendalam menggunakan teori Fungsionalisme Struktural. Bila mengacu pada teori fungsionalisme struktural mengasumsikan bahwa setiap struktur dalam sistem sosial fungsional terhadap yang lain. Sebaliknya, jika tidak fungsional, maka struktur itu akan hilang dengan sendirinya (Ritzer, 2003).

Salah seorang tokoh fungsionalisme struktural, Merton (2012:48-49) menyatakan bahwa analisis fungsional menerima tiga postulat yang saling berhubungan satu sama lain. Pertama, postulat kesatuan fungsional bahwa masyarakat merupakan suatu keadaan di mana seluruh bagian dari sistem sosial bekerja sama dalam suatu tingkat keselarasan atau konsistensi internal yang memadai, tanpa menghasilkan konflik berkepanjangan. Kedua, postulat fungsionalisme universal bahwa seluruh bentuk sosial dan kebudayaan yang sudah baku memiliki fungsi-fungsi positif. Ketiga, postulat *indispensability* bahwa dalam setiap tipe peradaban, setiap kebiasaan, ide, objek material, dan kepercayaan

senantiasa memenuhi fungsi-fungsi penting, memiliki sejumlah tugas yang harus dijalankan, dan merupakan bagian penting dalam kegiatan sistem sebagai keseluruhan.

Pemikiran fungsionalisme struktural lainnya lahir dari Talcott Parsons (2011:123) yang membangun teorinya dengan asumsi sebagai berikut; (1) sistem memiliki properti keteraturan dan bagian-bagian yang saling ketergantungan; (2) sistem cenderung bergerak ke arah mempertahankan keteraturan diri atau keseimbangan; (3) sistem mungkin statis atau bergerak dalam proses perubahan yang teratur; (4) sifat dasar bagian suatu sistem berpengaruh terhadap bentuk bagian-bagian lain; (5) sistem memelihara batas-batas dengan lingkungannya; (6) alokasi dan integrasi merupakan dua proses fundamental yang diperlukan untuk memelihara keseimbangan sistem; (7) sistem cenderung bergerak menuju ke arah pemeliharaan keseimbangan diri yang meliputi pemeliharaan batas dan pemeliharaan hubungan antara bagian-bagian dan keseluruhan sistem, mengendalikan lingkungan yang berbeda-beda dan mengendalikan kecenderungan untuk mengubah sistem dari dalam (Dwijendra, 2003; Subiyantoro, 2021).

Berdasarkan asumsi-asumsi tersebut, Parsons (dalam Ritzer, 2003:407-410) menyusun empat imperatif fungsional untuk semua sistem yang dikenal dengan skema AGIL, yakni; (1) *Adaptation* (adaptasi), yaitu suatu sistem harus mengatasi kebutuhan eksternal yang secara situasional bersifat mendesak. Sebuah sistem harus beradaptasi dengan lingkungannya sesuai dengan kebutuhannya. Dalam hal ini terdapat sirkularitas atau ke timbal balikan antara sistem budaya dan lingkungannya; (2) *Goal attainment* (pencapaian tujuan), yaitu suatu sistem harus

mendefinisikan dan mencapai tujuan utamanya. Sistem berhubungan dengan proses dan hasil (*output*); (3) *Integration* (integrasi), yaitu suatu sistem harus mampu mengatur antar hubungan (interelasi), bagian-bagian dari komponennya dan harus mengelola hubungan di antara tiga imperatif fungsional lainnya (A, G, L); (4) *Latency* (pemeliharaan pola), yaitu suatu sistem harus menyediakan, memelihara, dan memperbaharui, baik motivasi para individu Sistem maupun pola-pola budaya yang menciptakan dan menopang motivasi itu (Ritzer, 2003).

Sejalan dengan itu, Sanderson (1991:119) menyatakan bahwa fungsionalisme struktural menghasilkan satu perspektif yang menekankan harmoni, keseimbangan, dan regulasi karena dibangun atas dasar sejumlah asumsi *homeostatic* (Subiyantoro, 2021). Asumsi yang mendasarinya dikemukakan lebih jauh sebagai berikut; (1) Masyarakat harus dilihat sebagai suatu sistem yang kompleks, terdiri atas bagian-bagian yang saling berhubungan dan saling tergantung, dan setiap bagian tersebut berpengaruh secara signifikan terhadap bagian-bagian lainnya; (2) setiap bagian dari sebuah masyarakat eksis karena bagian tersebut memiliki fungsi penting dalam memelihara eksistensi dan stabilitas masyarakat secara keseluruhan. Oleh karena itu, eksistensi satu bagian tertentu dari masyarakat dapat diterangkan apabila fungsinya bagi masyarakat sebagai keseluruhan dapat diidentifikasi; (3) semua masyarakat mempunyai mekanisme untuk mengintegrasikan diri sekalipun integrasi sosial tidak pernah tercapai secara sempurna, tetapi sistem sosial akan senantiasa berproses ke arah itu; (4) perubahan dalam sistem sosial umumnya terjadi secara gradual, melalui proses penyesuaian, dan tidak terjadi secara revolusioner; (5) faktor terpenting yang mengintegrasikan

masyarakat adalah kesepakatan di antara para anggotanya terhadap nilai-nilai kemasyarakatan tertentu; (6) masyarakat cenderung mengarah kepada suatu keadaan ekuilibrium atau homeostasis.

Teori fungsionalisme struktural juga telah dikembangkan dalam dunia pendidikan. Hal ini dijelaskan oleh Maliki (2010:42) bahwa dalam perspektif fungsionalisme struktural, pendidikan dapat dipandang sebagai salah satu organ atau institusi sosial (Maliki, 2010). Bersama-sama institusi sosial yang lain, pendidikan menjalankan fungsinya dalam menciptakan keseimbangan sosial. Seturut dengan itu, Subiyantoro (2021) menyatakan bahwa pendidikan dibutuhkan agar orang menjadi dewasa. Jadi, pendidikan tidak sekadar mendidik seseorang untuk mengejar intelektual, seperti kompetensi dan profesionalisme (Subiyantoro, 2021). Kedewasaan manusia dapat berkembang secara wajar ketika fungsi pendidikan dapat dijalankan oleh elemen sosial dan budaya yang luas tanpa harus terikat otoritas kelembagaan formal. Maksud pernyataan tersebut bahwa pendidikan tidak semata-mata bertujuan untuk menjadikan peserta didik sebagai orang yang ahli dan terampil di bidangnya, tetapi juga mengambil fungsi sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai kolektif dalam rangka membangun keteraturan, ketertiban, dan keseimbangan sosial.

Pendidikan seyogyanya mampu membangun sebuah mekanisme masyarakat untuk beradaptasi dengan lingkungan dan perubahannya. Dalam hal ini Maliki (2010:44) menyatakan bahwa proses sosialisasi nilai bertujuan untuk mengembangkan potensi diri, mengubah perilaku, dan penguasaan tata nilai yang dibutuhkan agar mampu tampil sebagai bagian dari warga yang produktif.

Fungsionalisme struktural dalam pendidikan memfokuskan kajiannya seputar nilai-nilai budaya, sosialisasi, stratifikasi, perubahan, pelembagaan konflik dan kohesi sosial, aksi dan interaksi, serta pola-pola relasional. Artinya, pendidikan harus dapat memainkan peran dan fungsinya untuk menanamkan nilai dan norma dalam diri seseorang karena pendidikan merupakan kunci keberhasilan seseorang dalam membangun kehidupannya (Maliki, 2010:45). Hal ini sejalan dengan pendapat Britton (2003:21-22) bahwa manusia sebagai subjek utama pendidikan memerlukan pendewasaan diri agar menjadi (*being*) orang yang mengetahui kelebihan dan kekurangannya, memahami makna kehidupan, dan mampu menggapai tujuan hidupnya.

Fungsi pendidikan dalam sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai kolektif mendapatkan makna pentingnya bagi generasi muda. Berkaitan dengan hal tersebut, Durkheim (dalam Maliki, 2010:90) menggambarkan betapa generasi muda memerlukan bantuan pendidikan untuk mempersiapkan diri memasuki kehidupan di tengah-tengah masyarakat yang memiliki tata nilai tertentu. Persiapan itu diperlukan karena pada dasarnya pemuda belum siap memasuki kehidupan masyarakat yang sesungguhnya.

Sasaran pendidikan adalah mengembangkan kekuatan fisik, intelektual, dan moral yang dibutuhkan, baik oleh lingkungan masyarakat politik maupun keseluruhan lingkungan di mana mereka berada. Pendidikan dipandang sebagai institusi yang berfungsi sebagai *baby sitting*, yaitu memberikan pedoman agar generasi muda tidak melakukan perilaku yang menyimpang dari tatanan nilai dan norma yang berlaku.

Pendidikan sebagai media sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai bertujuan untuk membangun kecerdasan intelektual, emosional, dan spiritual dalam diri seseorang. Untuk itu, Gunawan (2007:16-17) dengan filosofi *transformational thinking* menyebutkan ada tiga sistem yang perlu dibangun, yaitu sistem perilaku (*behavior system*), sistem pikiran (*thinking system*), dan sistem kepercayaan (*believe system*). Sistem perilaku adalah cara berinteraksi dengan dunia luar dan realitas. Sistem berpikir berlaku sebagai filter dua arah yang menerjemahkan berbagai kejadian atau pengalaman menjadi suatu kepercayaan. Sistem kepercayaan merupakan inti dari segala sesuatu yang diyakini sebagai realitas, kebenaran, nilai hidup, dan pengetahuan tentang dunia.

Pandangan di atas menegaskan bahwa pendidikan merupakan sebuah sistem yang berfungsi untuk membangun perilaku, pengetahuan, dan kepercayaan dalam diri seseorang sehingga dapat menentukan tindakan yang terbaik dalam kehidupannya. Oleh karena itu, pendidikan bertalian erat dengan proses sosialisasi, internalisasi, dan enkulturasi nilai sehingga nilai tersebut mempribadi dalam diri seseorang. Proses didaktis ini tidak harus berlaku dalam ranah pendidikan formal, tetapi setiap elemen sosial budaya yang menjadi tempat manusia berinteraksi dengan lingkungannya.

Berdasarkan postulat teori tersebut dapat ditegaskan bahwa teori fungsional struktural relevan digunakan untuk membahas masalah yang pertama terkait dengan kebertahanan atau peneguhan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* yang masih dapat disaksikan pertunjukannya hingga saat ini. Dikatakan relevan karena tari sakral yang tergolong seni tradisi merupakan sebuah sistem yang memiliki

struktur dan fungsi tertentu bagi masyarakat pendukungnya. Dalam struktur terdapat berbagai nilai, norma, dan aturan yang harus diikuti, sedangkan secara fungsional tradisi memiliki fungsi pendidikan bagi masyarakat pendukungnya. Dalam struktur dan fungsi tersebut terjadi proses didaktis, yaitu proses sosialisasi dan internalisasi nilai tradisi dari satu generasi ke generasi berikutnya sehingga tradisi ini tetap dapat dipertahankan sampai sekarang.

### 2.2.2 Nilai Didaktis tari Baris Sakral

Istilah didaktis berasal dari kata *didasco* atau juga *didaskein* yang berarti saya mengajar atau jalan pelajaran. Didaktik adalah ilmu mengajar yang membuat orang menjadi belajar (Ismail, 2006). Belajar hanyalah salah satu aspek mendidik, tetapi mengajar merupakan unsur utama dalam mendidik. Sejalan dengan pendapat tersebut, Hamalik (2001:2) menyatakan bahwa didaktik adalah ilmu mengajar dan belajar. Ilmu ini membicarakan tentang bagaimana cara membimbing kegiatan belajar murid secara berhasil (Hamalik, 2001). Kedua pengertian tersebut menekankan didaktik sebagai ilmu tentang mengajar dan merupakan unsur utama kegiatan mendidik.

Sementara itu, kata didaktis dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia (Depdiknas, 2005:326) berarti bersifat mendidik. Pengertian didaktis mencakup seluruh tindakan atau kegiatan yang bersifat mendidik. Dapat dikatakan juga bahwa didaktis merupakan suatu rangkaian tindakan atau kegiatan yang bersifat mendidik atau mengandung nilai pendidikan di dalamnya (Suarta, 2018). Didaktis bertalian erat dengan esensi pendidikan itu sendiri, yaitu proses perubahan sikap dan tata laku seseorang atau kelompok orang dalam usaha mendewasakan manusia melalui

upaya pengajaran dan pelatihan. Esensi pendidikan juga dapat dirujuk dalam Undang-Undang Sistem Pendidikan Nasional Nomor 20, Tahun 2003, yaitu usaha sadar dan terencana untuk mewujudkan suasana belajar dan proses pembelajaran agar peserta didik secara aktif mengembangkan potensi dirinya untuk memiliki kekuatan spiritual keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia, serta keterampilan yang diperlukan dirinya, masyarakat, bangsa, dan negara (Fitriani, 2017; Jazuli, *et al*, 2020; Nurseto, *et al*, 2015; Putra, *et al*, 2019).

Menurut Koesoema (2010:38), suatu tindakan didaktis mencakup dimensi teknis praktis berarti dan dimensi sosial etis. Pertama, dimensi teknis praktis bahwa tindakan didaktis mengacu pada proyek, pengorganisasian, dan penilaian bagi sebuah momen belajar secara valid dan efektif. Dimensi ini muncul ketika siswa dapat dan mau belajar secara bermakna, stabil, dan menghasilkan buah pembelajaran yang nyata sesuai dengan arahan guru sebagai objek pembelajaran. Kedua, dimensi sosial etis mengacu pada nilai yang ingin ditanamkan kepada siswa. Dimensi ini lebih menekankan pada pengembangan unsur intrinsik dalam diri siswa, seperti kepribadian, sikap, dan perilaku sesuai dengan konteks dan situasi yang dihadapi dalam kehidupannya (Jazuli, 2016). Keberhasilan proses didaktis ini ditentukan oleh pendekatan relasional dan motivasional. Pendekatan relasional mengacu pada hubungan antara guru dan siswa, sedangkan motivasional mengacu pada motivasi siswa dalam mengikuti pembelajaran.

Pengertian didaktis mencakup seluruh proses yang sifatnya mendidik sehingga proses ini tidak hanya dapat ditemukan dalam ranah pendidikan formal, tetapi juga dapat ditemukan dalam pendidikan informal dan nonformal. Dalam

tradisi sesungguhnya juga terjadi proses didaktis karena tanpa pembelajaran tidak mungkin tradisi tersebut dapat dipertahankan dan dilanjutkan. Proses didaktis sebuah tradisi memiliki kaitan yang erat dengan definisi kebudayaan sebagai hasil proses belajar. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Ihromi (2006:18) bahwa kebudayaan merupakan cara berlaku, kepercayaan-kepercayaan, sikap-sikap, dan hasil karya yang diperoleh dari proses belajar.

Konsep didaktis mengandaikan bahwa keberlanjutan pementasan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur bukanlah sesuatu yang diterima begitu saja sebagai warisan (*given*). Melainkan, Pewarisan ini tentunya melalui proses didaktis dari satu generasi ke generasi berikutnya, termasuk penemuan-penemuan baru sebagai bagian dari proses pembelajaran masyarakat terhadap berbagai pengaruh lingkungan yang mengitarinya. Proses pewarisan tradisi menunjukkan kesinambungan nilai-nilai budaya yang dipandang mampu memenuhi prasyarat fungsional sebab sebuah tradisi tidak akan berlanjut apabila tidak fungsional (Malinowski dalam Kaplan & Manners, 2002:78).

Berdasarkan uraian di atas dapat dideskripsikan bahwa proses didaktis adalah proses yang bersifat mendidik. Proses didaktis sebuah tradisi mencakup proses pengajaran (sosialisasi), penanaman (internalisasi), dan pembudayaan (enkulturasi) nilai-nilai yang terkandung dalam tradisi tersebut bagi individu dan masyarakat pendukungnya. Seluruh proses ini berlangsung dalam sebuah pembelajaran yang sarat makna, melalui asimilasi, akomodasi dan ekuilibrasi baik pada dimensi teknis praktis maupun sosial etis. Dari sini diketahui bahwa proses didaktis berlangsung secara konstruktivistik yang di mana pengetahuan dibangun

sedikit demi sedikit yang hasilnya diperluas melalui konteks yang terbatas dan tidak tiba-tiba (Birsyada, 2014).

#### 2.2.2.1 Teori Konstruktivistik

Mengacu pada pandangan teori konstruktivistik disebutkan bahwa pengetahuan bukanlah seperangkat fakta-fakta, konsep, atau kaidah yang siap untuk diambil dan diingat. Namun manusia harus mengonstruksi pengetahuan itu dan memberikan makna melalui pengalaman nyata (Muwakhidah, 2020). Konstruktivisme sebagai landasan filosofis pendidikan menolak asumsi behaviorisme yang memandang pendidikan sebagai *transfer of knowledge* (pemindahan pengetahuan). Murid dianggap sebagai botol kosong yang siap dituangi air oleh gurunya. Sebaliknya, konstruktivisme adalah landasan berpikir (*filosofis*) pembelajaran secara kontekstual (Suparno, 1997).

Pandangan tersebut tampaknya bertalian erat dengan kritik Freire (1984:38) bahwa dengan memberikan rumusan-rumusan yang harus diterima dan dihafalkan oleh para murid, kita tidak memberinya perangkat untuk berpikir autentik. Kita tidak memungkinkan asimilasi muncul dari pencarian, usaha untuk mencipta lagi, dan menemukan kembali. Kritik ini secara mendasar dapat dipandang sebagai gugatan terhadap tradisi pendidikan *behaviorisme* yang lebih menekankan pada penjejalan ilmu sebanyak-banyaknya kepada peserta didik.

Dengan membandingkan gagasan Paulo Freire dan Ki Hajar Dewantara, Yamin (2009:23) menegaskan pentingnya mengubah paradigma pendidikan di Indonesia dari *behaviorisme* ke konstruktivisme yang lebih dapat memosisikan manusia sebagai subjek pendidikan. Hal ini sejalan dengan pandangan kaum

konstruktivistik bahwa peserta didik dipandang sebagai pembelajar yang dalam dirinya sudah memiliki motivasi untuk mengetahui dan akan memahami sendiri konsekuensi dari tindakannya (Surakhmad, 2003:18, Budiningsih, 2005:25).

Jean Peaget, ahli psikologi komunikatif sekaligus pencetus teori konstruktivistik menyatakan bahwa peserta didik dapat mengonstruksi sendiri pengetahuannya melalui pengalaman bertemu dengan objek-objek yang ada di lingkungannya. Proses konstruksi akan terjadi melalui tiga tahapan, yaitu asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrasi. Asimilasi adalah proses pengintegrasian atau penyatuan informasi baru ke dalam struktur kognitif yang telah dimiliki oleh individu. Akomodasi merupakan proses penyesuaian struktur kognitif ke dalam situasi yang baru. Ekuilibrasi adalah penyesuaian berkesinambungan antara asimilasi dan akomodasi. Agar seseorang dapat mengembangkan dan menambah pengetahuannya sekaligus menjaga stabilitas mentalnya, diperlukan proses penyeimbangan antara lingkungan luar struktur kognitif yang ada di dalam dirinya secara terus-menerus (Budiningsih, 2005:12).

Dalam ranah pendidikan formal, Nurhadi (dalam Saiful, 2005:88) menjelaskan bahwa konstruktivistik menekankan agar siswa mampu menemukan dan mentransformasikan suatu informasi yang kompleks ke situasi yang lain. Dalam hal ini strategi memperoleh tempat yang lebih utama jika dibandingkan dengan seberapa banyak siswa memperoleh dan mengingat pengetahuan. Oleh karena itu, tugas guru adalah memfasilitasi proses tersebut dengan; (1) menjadikan suatu pengetahuan bermakna dan relevan bagi siswa; (2) memberikan kesempatan

pada siswa untuk menemukan dan menerapkan idenya sendiri; dan (3) meniadakan siswa agar menerapkan strategi dalam belajar.

Bertalian dengan hal tersebut, Maliki (2010:204) menyatakan bahwa pendidikan harus mampu memahami faktor-faktor intrinsik yang ada dalam diri peserta didik. Oleh karena itu, pendidikan harus dimulai dari *self concept* (konsep diri) siswa. Dalam pandangan konstruktivistik, siswa dinilai memiliki potensi intrinsik dalam menciptakan lingkungan belajar yang kondusif. Pembelajaran dipandang sebagai proses yang dikendalikan sendiri (*self regulated*) oleh peserta didik. Perspektif ini menekankan pada proses pembelajaran kolaboratif sehingga proses pembelajarannya dapat dilakukan di mana saja, misalnya bisa secara bersama-sama (melalui proses sosial). Anak-anak diberikan fasilitas untuk berinteraksi dengan lingkungannya disertai dengan proses refleksi diri (*self-reflection*). Dengan pendekatan seperti ini, pendidikan konstruktivistik menegaskan bahwa belajar tidak hanya bersumber dari guru, tetapi juga bersumber dari kawan pergaulan, orang-orang di sekitarnya, termasuk berbagai tradisi yang hidup di masyarakat.

Sementara itu, Vygotsky (dalam Maliki, 2010:206) menyatakan bahwa pendidikan dalam pandangan konstruktivistik memfokuskan pada peran faktor sosial dan budaya dalam pengembangan pembelajaran. Vygotsky meyakini bahwa proses sosial adalah bagian tidak terpisahkan dari proses pembelajaran. Fokus pengetahuan menurutnya terletak pada adanya interaksi sosial di masyarakat. Interaksi sosial inilah yang membentuk perkembangan kognisi pembelajar sehingga interaksi sosial menjadi kata kunci dalam proses pembelajaran.

Teori ini memiliki relevansi dengan proses didaktis dalam sebuah seni tradisi serta signifikansinya dalam membangun kehidupan sosial, budaya, dan kepercayaan suatu masyarakat. Pada prinsipnya tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan aktivitas sosial dalam berkesenian dan beragama yang sarat pendidikan di dalamnya. Prinsip didaktis inilah yang disosialisasikan dan diinternalisasikan dalam kehidupan sosial, budaya, dan agama masyarakat Desa Adat Batur, baik dalam rangka membangun struktur kognitif, afektif, dan psikomotor masyarakat maupun keseimbangan dan harmoni sosial.

Proses sosialisasi dan internalisasi ini tidak harus dilaksanakan secara formal dalam suasana pembelajaran yang resmi, tetapi dapat dikonstruksi sendiri oleh masyarakat melalui situasi dan kondisi yang terus-menerus diciptakan dalam sebuah tradisi. Dapat diasumsikan bahwa keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral merupakan bagian dari proses didaktis, yaitu sosialisasi dan internalisasi nilai pendidikan secara terus menerus.

Teori ini tepat digunakan untuk membahas masalah kedua terkait prinsip-prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral. Asumsinya bahwa nilai didaktis dalam tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur mengikuti model pembelajaran konstruktivistik karena para penari tidak datang secara khusus untuk belajar, tetapi belajar dalam aktivitas sosial tersebut. Artinya, mereka mengonstruksi pengetahuan mereka sendiri melalui pengalaman nyata, serta dapat mengonstruksi pemahaman terkait

asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrase sebagai sebuah siklus yang berkesinambungan.

Suda (2018) menyatakan bahwa tidak ada teori sosial yang mampu memotret keseluruhan dari fenomena sosial, sehingga perlu adanya teori pembandingan/pendukung guna memperdalam analisis (Suda, 2018). Maka dari itu, teori konstruktivisme akan dieklektikan dengan teori tari Bali dalam menelaah lebih mendalam mengenai proses didaktis tari Baris Sakral.

#### 2.2.2.2 Teori Tari Bali

Teori tari Bali menyatakan gerak merupakan unsur pokok pada diri manusia dan gerak merupakan alat bantu yang paling tua dalam kehidupan manusia untuk menemukan keinginan atau menyatakan refleksi spontan di dalam jiwa manusia (Bandem & Murgiyanto, 1996). Manusia dapat mengeksplorasi tubuhnya untuk menciptakan gerakan, kemudian bilamana gerakan tersebut diekspresikan, diberikan pemaknaan maka akan menjadi sebuah karya tari (Aprilina, 2014).

Lebih lanjut sudarsono menjelaskan bahwa tari tidak sebatas gerakan yang terdapat pada denyutan-denyutan ditubuh manusia, lebih dari itu ekspresi dan segala pengalaman emosional manusia juga dapat dikatakan sebagai gerak tari, oleh karenanya semua anggota tubuh seperti kepala, badan, tangan, dan kaki mempunyai tugas dan fungsi dalam gerak tari (Soedarso, 2006). Selain gerak, bentuk dan struktur juga menjadi aspek dasar dari sebuah tarian. Jazuli (2001: 5) menjelaskan bentuk dan struktur dapat menunjukkan sistem yang di dalamnya terkandung faktor-faktor yang saling terkait dalam mewujudkan satu kesatuan yang utuh (Jazuli, 2001).

Djayus dalam buku yang berjudul Teori Tari Bali tahun 1980, memaparkan tentang dasar ragam gerak tari Bali yang terdiri dari empat faktor, meliputi: *Agem, Tandang, Tangkep dan Tangkis* (Djayus, 1980). *Agem* adalah sikap pokok yang mengandung maksud tertentu yaitu suatu gerak pokok yang tidak berubah-ubah dari suatu sikap pokok ke sikap pokok yang lain. Contoh gerakan *agem* adalah; *agem kanan, agem kiri, tapak sirang pada, dan nabdab gelung*. *Tandang* adalah cara memindahkan gerakan kaki dari suatu gerakan pokok ke gerakan pokok lain sehingga menjadi suatu rangkaian gerak yang saling berhubungan. Contoh gerakan *tandang* adalah; *miles, tanjek* dan *nengkleng*. *Tangkep* adalah mimik yang memancarkan penjiwaan tari yaitu suatu ekspresi yang timbul melalui cahaya muka. Contoh gerakan *tangkep* adalah; *dedelik, tetangisan, seledet* dan *kenyem manis*. *Tangkis* adalah perkembangan gerakan tangan penari sehingga menjadi rangkaian yang selaras dalam suatu tarian. Contoh gerakan *tangkis* adalah; *mungkah lawang, ulap-ulap, dan nyalud*.

Gerak *agem* menjadi fondasi awal yang harus dikuasai oleh peari Baris Sakral, yang kemudian baru dilanjutkan pada penguasaan gerak *tandang, tangkep* dan *tangkis*. Refleksi dari konsep ragam gerak tari Bali yang dikemukakan oleh Djayus akan dilihat implementasinya pada ragam gerak tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Lebih lanjut Djayus (1980) memaparkan spesifikasi pementasan tari Bali sesuai dengan keputusan “Seminar Seni Sakral dan Seni Profan Bidang Tari, yang berlangsung di Denpasar tanggal 24-25 Maret 1971, dilihat dari segi fungsinya tari-tarian Bali dapat diklasifikasikan dalam tari *wali (religious dance)*, tari *bebali (ceremial dance)* dan tari *balih-*

*balihan*. Tari *wali* ialah seni tari yang dilakukan di Pura dan di tempat-tempat yang ada hubungannya dengan upacara keagamaan dan sebagai pelaksana upacara pada umumnya tidak membawakan lakon. Jenis tari ini antara lain; tari rejang dewa, tari tari baris gede dan tarian sejenis lainnya.

Tari *babali* adalah seni tari yang berfungsi sebagai pengiring upacara dan upacara di Pura ataupun di luar Pura, serta pada umumnya memakai lakon. Tari yang digolongkan dalam seni tari *babali*, ialah tari topeng, jauk, gambuh, baris ket serta beberapa seni tari lainnya. Terakhir yakni tari *balih-balihan* adalah sebuah istilah yang dipergunakan untuk menyebutkan seni tari sekuler di Bali. Tari *balih-balihan* ialah segala seni tari yang mempunyai fungsi sebagai seni yang bersifat hiburan, seperti; legong keraton, kebyar duduk, *joged*, janger, sendratari dan tarian sejenis lainnya (Pratama, 2020).

Lebih lanjut dibia (2018: 48) menjelaskan bahwa dari berbagai gabungan gerak-gerak dalam tari Baris Sakral akan memunculkan rangkaian gerak yang diberi nama *paileh* (Dibia, 2018). Para penari tari Baris Sakral menggunakan beberapa struktur *paieh* dalam pementasan mereka. *Paileh* yang paling umum digunakan untuk kegiatan *ngayah* terdiri atas tiga bagian yakni; (1) bagian pertama yakni pembuka yang lebih dikenal dengan istilah *pepeson*; (2) bagian kedua yakni bagian pertengahan yang lebih dikenal dengan istilah *pangawak* atau *pangadeng*; serta (3) bagian ketiga merupakan bagian terakhir yang lebih dikenal dengan istilah *pangecet* atau *pakaad*.

Selain gerak yang merupakan aspek utama dari pertunjukan tari, namun ketika perkara gerak sudah menjadi satu kesatuan yang utuh dalam menciptakan

tari, di sana dipandang perlu aspek pendukung tari yang lainnya dan berguna dalam menyempurnakan penampilan secara menyeluruh dari suatu tarian (Jazuli, 2016). Aspek-aspek pendukung tari bertujuan untuk memberi kelengkapan terhadap sajian tari yang meliputi; iringan musik, tema, tata busana, tata rias, tata pentas, tata lampu/cahaya dan suara, serta *property* (Paramityaningrum, Hartono, & Lestari, 2015).

Iringan musik dalam tari merupakan sarana pendukung yang tidak dapat dipisahkan dengan yang lainnya karena keduanya saling berkaitan sehingga sering disebut sebagai *dwi-tunggal* (Djelantik, 1999). Lebih lanjut Jazuli (2016) menegaskan bahwa iringan dapat memberi suasana atau ilustrasi seperti suasana sedih, gembira, agung, tegang dan kacau (Jazuli, 2016). Iringan mempertegas ekspresi gerak tari maksudnya memberi suasana pada saat tertentu jika dibutuhkan pada suatu garapan tari.

Cahyono (2016) memetakan iringan tari menjadi dua yakni, iringan internal dan iringan eksternal. Iringan internal menyatakan musik atau iringan tari yang bersumber dari penari itu sendiri (Cahyono & Mulanto, 2016). Contohnya pada tarian Kecak yang terdapat di pulau Bali, para penari bernyanyi dengan irama yang teratur serta dibarengi dengan teriakan secara silih berganti, tarikan napas dan entakkan kaki (Muhammad Jazuli *et al.*, 2020). Sedangkan iringan tari eksternal bersumber dari luar diri/tubuh penari, contohnya; suatu *barungan* gamelan, *orchestra* musik dan sebagainya. Fungsi musik tari adalah sebagai aspek untuk mempertegas gerak, membentuk suasana tari dan memberi rangsangan estetis pada penari dengan ekspresi jiwa sesuai dengan maksud karya tari yang ditampilkan

(Indriyanto, 2010). Dalam hal ini kedudukan musik adalah sejajar dengan tarinya, karena dapat berperan sebagai pengiring, sebagai pengikat tari, sebagai mitra tarian, sebagai ilustrasi (Nurseto et al., 2015). Pada umumnya musik yang digunakan dalam mengiringi tari Baris Sakral mencakup *barungan* (instrumen) dari gamelan Bali golongan tua yakni gamelan gong Gede (Dibia, 2018).

Selanjutnya aspek pendukung tari setelah iringan musik yakni tema. Tema adalah pokok pikiran, gagasan utama atau ide dasar (Rochayati, 2018). Tema merupakan suatu ungkapan atau komentar mengenai kehidupan, hal ini dikarenakan dalam karya seni selalu mengandung observasi dasar tentang kehidupan, berupa aktivitas manusia, binatang, maupun keadaan alam lingkungan (Dibia, 1999). Dari ke semua unsur karya seni itu, tema merupakan hal yang paling sulit ditemukan karena berakar dari penyajian hal khusus dalam karya tersebut (Sugiarto et al., 2017). Dalam sebuah pertunjukan tarian misalnya, tema sering muncul pada akhir atau menjadi cara penyelesaian klimaks. Tema yang dipilih dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur yakni bertemakan kepahlawanan dengan menggambarkan prajurit yang akan berangkat perang (Budiarsa, 2020).

Pemahaman terhadap aspek pendukung tari selanjutnya adalah tata busana. Tata busana dalam sebuah tarian, semula pakaian yang dikenakan oleh para penari adalah pakaian sehari-hari (Mu'jizah & Ikram, 2020). Dalam perkembangannya, pakaian tari telah disesuaikan dengan kebutuhan tariannya. Fungsi busana tari adalah untuk mendukung tema atau isi tari, dan untuk memperjelas peran dalam suatu pertunjukan tari (P. Wulansari, 2018). Jazuli menegaskan, busana tari yang

baik bukan hanya sekedar untuk menutupi tubuh semata, melainkan juga harus dapat mendukung desain ruang pada saat penari sedang menari (Jazuli, 2016). Busana yang digunakan dalam pertunjukan tari Baris Sakral cukup sederhana yakni menggunakan *gelungan* (hiasan kepala), baju lengan panjang, *gelang kana* (hiasan pergelangan tangan), *awiran* (hiasan pada bagian badan), *badong* (hiasan pada leher), celana panjang, dan *setewel* (hiasan pada kaki).

Aspek pendukung tari berikutnya yakni tata rias, bagi seorang penari riasan atau yang lebih sering kita kenal dengan istilah *makeup* merupakan hal yang sangat penting (Paramityaningrum et al., 2015). Jazuli (2016: 61) menambahkan riasan merupakan hal yang paling peka di hadapan penonton, hal ini dikarenakan biasanya penonton sebelum menikmati tarian selalu memperhatikan wajah dari sang penari terlebih dahulu. Fungsi *makeup* antara lain adalah untuk mengubah karakter pribadi menjadi karakter tokoh yang sedang dibawakan, untuk memperkuat ekspresi, dan untuk menambah daya tarik penampilan (Pamungkas et al., 2018). Tata rias yang digunakan dalam tarian Baris Sakral sebenarnya tidak terlalu menjolok hanya menggunakan *pamor* (kapur sirih) yang dicairkan untuk menghias wajahnya dengan mengoleskannya pada dahi, atau lebih tepatnya dioleskan di tengah-tengah alis, pada kebudayaan bali riasan ini dikenal dengan istilah “Tapak Dara”.

Aspek pendukung tari berikutnya yakni tata pentas (*panggung/ stage*), suatu pertunjukan apa pun bentuknya selalu memerlukan tempat atau ruangan guna menyelenggarakan pertunjukan itu sendiri. Di Indonesia kita dapat mengenal bentuk tempat pertunjukan (*pentas*), seperti di lapangan terbuka atau arena terbuka, di Pendapa, di ruangan tertutup dan lain sebagainya (I. M. Dewi & Cahyono, 2018).

Pada pertunjukan tari baris misalnya, kita dapat menyaksikan pertunjukan tari yang diselenggarakan di halaman (*natar*) Pura. Pada kalangan bangsawan Jawa, pertunjukan kesenian sering dilakukan di Pendapa (bangunan dengan motif joglo dengan empat tiang penyangga dan tanpa dinding di bagian sisinya) (Malarsih, 2019).

Aspek pendukung tari selanjutnya tata lampu dan tata suara, gedung pertunjukan biasanya telah dilengkapi dengan peralatan yang menunjang penyelenggaraan pertunjukan, khususnya tata lampu (*lighting*) dan tata suara (*sound system*) (Jazuli, 2016). Tata lampu dan tata suara sebagai unsur pelengkap sajian tari berfungsi membantu kesuksesan pertunjukan (Cahyono et al., 2020). Penataan lampu yang bisa menghasilkan tata sinar/cahaya sesuai yang dikehendaki dalam sebuah pertunjukan memang sudah dikenal dalam kehidupan pentas kita, meskipun belum sepenuhnya dapat dimanfaatkan secara maksimal (Djelantik, 1999). Demikian juga halnya pada penataan suara yang harus menimbang besar atau kecilnya sebuah gedung pertunjukan bila ingin memperoleh kualitas suara yang sesuai dengan apa yang dikehendaki (Dipayana, 2005).

Menurut Jazuli (2016:62) sesungguhnya penataan lampu/sinar bukanlah sekedar sebagai penerangan semata, melainkan juga berfungsi untuk menciptakan suasana atau efek dramatik dan memberi daya hidup pada sebuah pertunjukan tari, baik secara langsung maupun tidak langsung (Jazuli, 2016). Secara langsung maksudnya adalah efek sinar/cahaya dari lampu dapat memberi kontribusi pada suasana dramatik pertunjukan.

Terakhir pada aspek pendukung tarian adalah properti atau perlengkapan. Terdapat dua jenis perlengkapan yang secara langsung berhubungan dengan penampilan tari yakni *dance property* dan *stage property* (Jazuli, 2016). *Dance property* adalah segala perlengkapan atau peralatan yang terkait langsung dengan penari, seperti berbagai bentuk senjata, dan aksesoris lain yang digunakan dalam menari (Malarsih, 2019), misalnya pada tari Baris Sakral menggunakan properti berupa tombak, keris, *tamiang*, *presi*, dan dadap. Sedangkan *stage property* merupakan dekorasi panggung yang memperkuat suasana terhadap tema yang tersaji dalam pementasan tari

### 2.2.3 Pewarisan Seni Tradisi

Proses pewarisan budaya terjadi dari dahulu hingga sekarang. Manusia saat ini dapat mengetahui budaya manusia beratus-ratus bahkan beribu-ribu tahun yang lalu karena adanya pewarisan budaya dengan menggunakan berbagai media budaya. Pada umumnya orang membedakan pewarisan budaya pada masyarakat tradisional dan modern. Menurut Koentjaningrat (1999:55) “masyarakat tradisional merujuk pada masyarakat yang ada pada abad ke 19 dan sebelumnya”. Atas dasar itu, masyarakat modern adalah masyarakat yang hidup pada awal abad 20 sampai dengan sekarang.

Pewarisan budaya pada masyarakat tradisional merujuk pada pewarisan budaya yang terjadi pada masyarakat yang hidup pada abad ke-19 dan sebelumnya. Sedangkan pewarisan budaya pada masyarakat modern merujuk kepada proses pewarisan budaya yang terjadi pada masyarakat yang hidup pada awal abad ke-20 sampai dengan sekarang (Jazuli, 2011). Perbedaan pewarisan budaya pada kedua

jenis masyarakat itu diantaranya dapat ditinjau menurut peranan lembaga kebudayaan, cara pewarisan budaya, sarana pewarisan budaya dan kecepatan pewarisan budaya (Kamanto Sunanto, 1999:50).

Sistem pewarisan yang dimaksudkan di sini tentu saja adalah sistem pewarisan kesenian tradisional, sedangkan kesenian tradisional telah diketahui adalah kesenian yang sudah diwariskan secara turun temurun dari generasi ke generasi sesudahnya. Lindsay dalam Kasim (1981: 112-113) menyatakan bahwa hasil kesenian tradisional biasanya diterima sebagai tradisi, pewarisan yang dilimpahkan dari angkatan muda kepada angkatan lebih muda. Proses pewarisan tersebut dilakukan melalui pembelajaran alih, ide, nilai, serta keterampilan. Cavalli-Spoza dan Fieldman dalam Berry (2002:20) menyatakan bahwa sistem pewarisan atau pewarisan budaya merupakan cara untuk mempertahankan ide, gagasan, atau keterampilan dalam sebuah kebudayaan umumnya, dan kesenian pada khususnya melalui proses belajar.

Cavalli-Sfroza dalam adhipura (2013:43) menyatakan: Terdapat dua jenis sistem pewarisan yakni "*Vertical Transmission*" dan "*Horizontal Transmission*". *Vertical Transmission* (Pewarisan tegak) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi yakni melibatkan penurunan ciri-ciri budaya dari orang tua kepada anak-cucu. Dalam pewarisan tegak, orang tua mewariskan nilai, keterampilan, keyakinan, motif budaya, dan sebagainya kepada anak-cucu mereka. Oleh karena itu pewarisan tegak disebut juga "*Biological Transmission*" yakni sistem pewarisan yang bersifat biologis. *Horizontal Transmission* (Pewarisan miring) ialah sistem

pewarisan yang berlangsung melalui lembaga-lembaga pendidikan seperti sekolah-sekolah atau sanggar-sanggar. “*Horizontal Transmission*” terjadi ketika seseorang belajar dari orang dewasa atau lembaga-lembaga (misalnya dalam pendidikan formal) tanpa memandang apakah hal itu terjadi dalam budaya sendiri atau dari budaya lain.

Sistem pewarisan vertikal hanya mengandalkan mekanisme genetik (keluarga atau saudara) dalam proses pewarisannya. Generasi tua berperan sebagai guru yang mewariskan aturan-aturan, keterampilan, ide-ide dan sebagainya. Sistem pewarisan vertikal ini hanya dilakukan pada orang-orang yang masih mempunyai hubungan darah atau sering disebut dengan *biological transmission*. Sistem pewarisan kesenian di dalamnya terdapat sebuah proses pendidikan dan pelatihan. Menurut Saini K.M dalam Daryana (2007: 11) “pendidikan itu merupakan upaya mewariskan dan mewarisi”. Artinya generasi tua mewariskan nilai-nilai yang dianggap paling baik dan berharga, sedangkan generasi muda mewarisi nilai-nilai tersebut. Adapun nilai-nilai budaya yang diwariskan itu dapat dikategorikan dalam benda yang dapat diraba (*tangible*) dan yang tidak dapat diraba (*intangible*).

Sistem pewarisan vertikal terjadi dalam pewarisan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur. Hal tersebut dibuktikan karena pada dasarnya seluruh penari yang menarikan tari Baris Sakral merupakan warga asli Desa Adat Batur. Diatur oleh sistem adat yang menyebutkan bahwa; bagi masyarakat desa yang sudah memasuki masa *grehasta asrama* (menikah) diwajibkan untuk bergabung pada *tempekan* (kelompok) yang akan melakukan *ayah* (kegiatan persembahan secara tulus ikhlas). Salah satu di antara kelompok tersebut adalah

*tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris). Mengacu pada observasi awal yang peneliti lakukan bagi warga yang sudah diwajibkan untuk masuk *tempekan*, akan memilih *tempek* yang telah di huni oleh tetuanya terdahulu, hal tersebut dilakukan untuk mempermudah warga yang baru bergabung untuk menyesuaikan diri dengan *tempekannya*. Dari fenomena ini, sangat kentara bahwa pewarisan secara tegak antar generasi yang memiliki hubungan secara biologis.

Hubungan secara biologis juga dapat mempermudah individu dalam belajar dikarenakan adanya keterlibatan faktor intelektual dan emosional dalam proses pembelajaran, sehingga dapat dikatakan pembelajaran yang dilakukannya lebih memiliki makna karena ikatan emosional tersebut.

#### 2.2.3.1 Teori Belajar Bermakna

Teori belajar bermakna (*meaningfull learning theory*) digagas oleh David P. Ausubel, seorang ahli psikologi pendidikan asal Brooklyn, New York. Menurut Woolfol dkk. (2010:288), gagasan Ausubel banyak dipengaruhi oleh pemikiran konstruktivistik Jean Piaget. Ausubel (dalam Woolfolk dkk. 2010:289) mengemukakan bahwa subjek yang dipelajari siswa haruslah sesuatu yang bermakna (*meaningfiull*).

Lebih lanjut Ausubel (dalam Dahar, 1996:113-115) menjelaskan faktor-faktor utama yang menentukan belajar bermakna, yaitu struktur kognitif yang ada, stabilitas, dan kejelasan pengetahuan dalam bidang studi tertentu dan waktu tertentu. Dalam proses belajar bermakna, seseorang mengonstruksi apa yang telah dipelajari dan mengasosiasikannya ke dalam struktur pengetahuan yang dimiliki. Dalam sistem belajar bermakna, terdapat empat tipe belajar, sebagai berikut; (1)

Belajar dengan penemuan yang bermakna, yaitu mengaitkan pengetahuan yang telah dimiliki dengan materi yang dipelajari; (2) Belajar dengan penemuan yang tidak bermakna, yaitu pelajaran yang dipelajari ditemukan sendiri oleh siswa tanpa mengaitkan dengan pengetahuan yang dimiliki sebelumnya; (3) Belajar menerima (*ekspositori*) yang bermakna, yaitu materi pelajaran yang telah tersusun secara logis disampaikan kepada siswa sampai bentuk akhir. Kemudian, pengetahuan baru ini dikaitkan dengan pengetahuan yang telah dimiliki. (4) Belajar menerima (*ekspositori*) yang tidak bermakna, yaitu materi pelajaran yang telah tersusun secara logis disampaikan kepada siswa sampai bentuk akhir. Kemudian, pengetahuan baru ini dihafalkan dan dikaitkan dengan pengetahuan yang telah dimiliki sebelumnya.

Ausubel (dalam Dahar, 1996:116) mengutamakan belajar bermakna, baik penemuan yang bermakna maupun menerima (*ekspositori*) yang bermakna. Belajar bermakna memiliki tiga keunggulan yang dapat diperoleh. Pertama, informasi baru yang dipelajari secara bermakna lebih lama diingat. Kedua, informasi baru yang telah dikaitkan dengan konsep-konsep yang relevan sebelumnya dapat meningkatkan konsep yang telah dikuasai sebelumnya sehingga memudahkan proses belajar mengajar berikutnya dalam memberikan pelajaran yang mirip. Ketiga, informasi yang dilupakan, padahal pernah dikuasai sebelumnya masih meninggalkan bekas sehingga memudahkan untuk mengingat kembali.

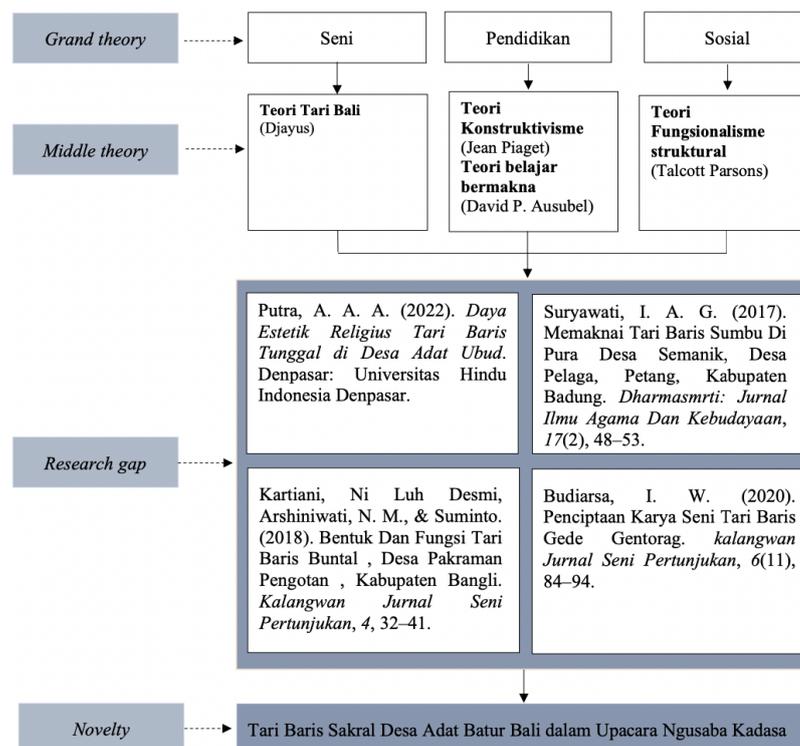
Teori belajar bermakna yang dikemukakan Ausubel tersebut dapat diperluas pengertiannya dalam penelitian ini. Teori tersebut dipandang tidak hanya berlaku pada proses belajar mengajar dalam sistem pendidikan formal, tetapi juga nonformal. Prinsip-prinsip tersebut juga memiliki relevansi dengan proses

pewarisan yang berlangsung secara vertikal di mana pendidikan berlangsung secara turun temurun yang berlaku dalam sebuah tradisi yang hidup dan berkembang pada masyarakat. Berdasarkan asumsi tersebut dapat dikonstruksi bahwa teori pewarisan vertikal yang dielektikan dengan teori belajar bermakna sangat sesuai untuk menganalisis permasalahan ketiga berkaitan dengan pewarisan tari Baris Sakral, hal tersebut di dukung dari beberapa pemikiran, sebagaimana dipaparkan di bawah ini.

Pertama, tradisi di masyarakat sesungguhnya merupakan hasil pembelajaran dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dalam penelitian ini tari Baris Sakral yang di pentaskan pada upacara *Ngusaba Keadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat dipandang hasil dari pewarisan dari generasi tua ke generasi muda melalui garis keturunan (pewarisan vertikal). Generasi muda dapat menemukan dan menerima hal baru dari generasi tua mengenai tradisi menari yang harus dilaksanakan karena mereka telah memiliki pengetahuan tentang tradisi tersebut dan pengetahuan itu bermakna bagi dirinya.

Kedua, dalam sebuah tradisi selalu terdapat stabilitas dan kejelasan dari tataran pengetahuan pada kurun waktu tertentu. Dikatakan memiliki stabilitas karena tari tradisi merupakan satuan budaya yang diwarisi secara turun-temurun dalam kurun waktu yang lama. Tari tradisi juga memiliki kejelasan tentang bidang-bidang yang harus dilaksanakan oleh masyarakat dalam konteks tertentu. Misalnya, pada tari Baris Sakral yang tergolong ke dalam tari tradisi memiliki kejelasan dalam bidang-bidang pekerjaan yang harus dilakukan dari pelatihnya yang merupakan para senior kepada generasi penerusnya yang masih tergolong generasi muda, dengan demikian teori ini dipandang relevan untuk mengkaji implikasi nilai

didaktis terhadap sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku generasi muda di Desa Adat Batur, sehingga sampai saat ini tari Baris Sakral masih diwariskan dari generasi ke generasi berikutnya.

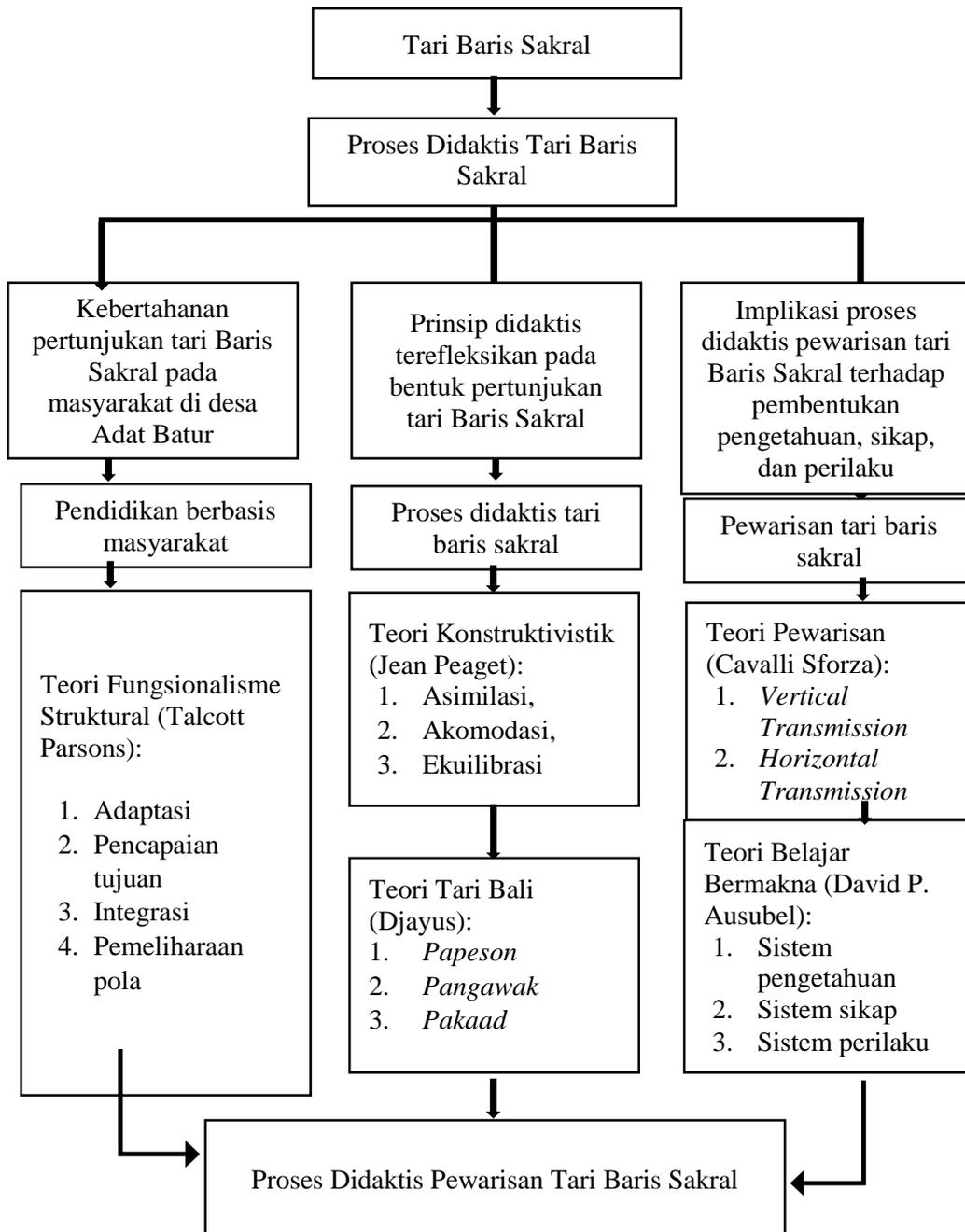


**Gambar 2. 1** Kerangka Teori dan *State of The Art* Penelitian

Konstruksi teori pada penelitian ini dimulai dari hasil sintesis *grand theory* yaitu; teori seni, teori pendidikan, dan teori sosial. Dalam proses berkesenian erat kaitannya dengan aktivitas sosial yang dapat dimanfaatkan sebagai kegiatan pendidikan berbasis masyarakat. Lebih lanjut pada tataran *middle theory* akan diterjemahkan ke dalam bentuk kesenian, sistem pendidikan berbasis masyarakat, serta struktur sosial yang mengilhami terwujudnya kesenian. Hasil sintesis ini menghasilkan gap penelitian; Putra (7), Suryawati (11) memaknai tari baris dari segi estetika pertunjukan, sementara Kartiani (19), Budiarsa (20) memaknai tari baris dari sudut pandang penciptaan dan bentuk pertunjukan. Posisi penelitian ini

berdasarkan penelitian terdahulu memiliki kebaruan pada analisis terkait nilai-nilai yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral sehingga nilai tersebut penting untuk diwariskan kepada generasi penerus. Selain itu dalam penelitian ini akan menyinggung sistem pewarisan yang mengakar pada kearifan lokal yang berlangsung di Desa Adat Batur, Bali.

### 2.3 Kerangka Berpikir



**Gambar 2. 2** Kerangka Berpikir

## **BAB III**

### **METODE PENELITIAN**

#### **3.1 Pendekatan Penelitian**

Penelitian ini bertujuan untuk menelaah terkait Proses Didaktis dalam Pewarisan Tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali. Berdasarkan gambaran umum tersebut, penelitian ini menggunakan pendekatan Interdisiplin ilmu yaitu upaya mengintegrasikan berbagai sudut pandang untuk memecahkan masalah (Sugiono, 2009). Dalam menganalisis permasalahan yang tertera pada rumusan masalah, peneliti menggunakan gabungan dari berbagai ilmu diantaranya; ilmu pendidikan, sosiologi, antropologi, budaya, dan seni. Teori Fungsionalisme Struktural digunakan dalam menganalisis transformasi nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di desa Adat Batur, dilanjutkan dengan penggunaan teori Konstruktivistik yang di ekletikan dengan teori tari Bali dan estetika religi dalam upaya menganalisis terkait prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral, dan yang terakhir penggunaan teori belajar bermakna untuk menganalisis implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral.

#### **3.2 Desain Penelitian**

Fenomenologi, dipilih sebagai desain dalam penelitian ini. Fenomenologi sebagai kajian tentang terbentuknya kreativitas yang dihasilkan dari pewarisan tari baris kepada generasi berikutnya, perwujudan atau gejala itu sendiri sebagai mana

dialami manusia yang dimengerti sebagai kajian ilmiah tentang pengalaman. Fakta-fakta terkait pertunjukan tari Baris Sakral, seperti perekrutan penari yang masih berlangsung mengacu aturan adat (*dresta*), pertunjukan tari yang disakralkan dan dikhususkan mengiringi jalannya upacara *Ngusaba Kedasa*, serta tema yang dipilih berbeda dengan tari baris di daerah lain. Kondisi tersebut sekiranya sesuai untuk didalami menggunakan desain penelitian fenomenologi.

Simatupang (2013) menginformasikan dalam memahami tari sebagai fenomena ada dua prinsip dasar yang melatar belakangi yakni, penampakan tari sebagai realitas dan prinsip totalitas yang menghasilkan gerak dengan berbagai makna (Simatupang, 2013). Dipertegas oleh Jazuli (2001) bahwasanya tujuan pendekatan fenomenologi adalah menggarap fakta atau realitas untuk menangkap esensinya tanpa berdasarkan pada teori-teori yang ada (Jazuli, 2001).

### **3.3 Fokus Penelitian**

Fokus studi penelitian yang mengacu pada masalah terkait dengan Proses Didaktis dalam Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali* dititik beratkan pada; keberthanan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur; prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral; implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Tahapan awal kajian, peneliti ikut terlibat di setiap prosesi yang dilaksanakan pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur, sehingga diharapkan peneliti dapat mempermudah mendapatkan data yang lebih terperinci. Berdasarkan pada pengamatan awal tersebut, maka dilakukan

kembali penelitian yang lebih terperinci dan mendalam terkait Proses Didaktis dalam Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*.

### **3.4 Sumber Data Penelitian**

Data dalam penelitian ini merupakan data kualitatif yang lebih berupa kata dari pada angka. Dalam penelitian ini terdapat dua jenis data yaitu data primer dan data sekunder. Data primer merupakan data yang diperoleh secara langsung melalui observasi dan wawancara di lapangan, sedangkan data sekunder merupakan data yang diperoleh secara tidak langsung contohnya sumber tertulis seperti prasasti, lontar, serta dokumentasi foto maupun video (Ratna, 2012).

Dalam penelitian ini, sumber data primer diperoleh dari hasil pengamatan dan memperdalamnya dengan wawancara kepada narasumber dari kalangan sesepuh adat yang begitu disegani oleh masyarakat Desa Adat Batur yakni Jero Gede Duwuran. Beliau merupakan *pamucuk* (pucuk pimpinan) yang mengorganisir kegiatan adat, spiritual keagamaan, sistem sosial, hingga aktivitas perekonomian yang berlangsung di Desa Adat Batur. Wawancara dengan Jero Gede Duwuran bertujuan untuk memperoleh informasi yang berkaitan dengan struktur organisasi yang berlaku di Desa Adat Batur sebagai salah satu desa tua di Bali (Bali Aga); menggali informasi terkait sistem spiritual keagamaan di Desa Adat Batur seperti kegiatan odalan, hingga upacara *Ngusaba Kedasa*; mengkonfirmasi terkait aktivitas sosial warga Desa Adat Batur; hingga sumber ekonomi warga Desa Adat Batur.

Berikutnya melangsungkan wawancara bersama Jero Penyarikan Duwuran Batur, beliau merupakan seorang pendeta yang kedudukannya di Puar Ulun Danu Batur sebagai *penyariakan* (sekretaris). Wawancara dengan Jero Penyarikan bertujuan untuk mendapatkan informasi terkait adanya sumber-sumber tertulis yang memuat pembahasan mengenai pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Berikutnya wawancara dengan Jero Asta sebagai salah satu *kelihan Jero Baris* (ketua perkumpulan penari baris) berkaitan dengan sejarah pertunjukan tari baris, perkembangan tari baris melalui sistem *dresta* yang dianut oleh masyarakat Batur, dan nilai didaktis yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Dilanjutkan mewawancarai Jero Satya yang juga sebagai salah satu ketua perkumpulan penari baris, guna mendapatkan informasi terkait dengan faktor penyebab masih bertahannya kesenian tari Baris Sakral, proses yang berlangsung dalam pewarisan budaya sehingga tari Baris Sakral masih dapat disaksikan hingga saat ini.

Kemudian lebih lanjut menggali informasi terkait bentuk pertunjukan tari Baris Sakral, ragam gerak, pola lantai, tata rias, hingga tata kostum yang digunakan dengan mewawancarai salah satu penari baris yang bernama Jero Kelih Ringan. Berikutnya mewawancarai I Nyoman Kadit yang dalam kesempatan ini beliau merupakan seorang *juru gamel* (bertugas untuk memainkan gamelan) pengiring dari pertunjukan tari Baris Sakral, wawancara dilakukan guna menggali informasi terkait musik pengiring, jenis tembang gamelan yang digunakan dalam mengiringi pertunjukan tari baris dan durasi dalam pertunjukan tari Baris Sakral.

Data berikutnya yakni data sekunder diperoleh dari kumpulan buku, jurnal, maupun artikel, berbagai kajian pustaka dari penelitian terdahulu yang relevan dengan penelitian ini mengenai tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur. Serta dokumen-dokumen berupa arsip, foto, maupun video terdahulu terkait tari Baris Sakral yang dimiliki oleh para seniman maupun masyarakat di Desa Adat Batur, Bali.

### **3.5 Teknik Pengumpulan Data**

Teknik pengumpulan data adalah suatu cara yang digunakan seorang peneliti dalam mengumpulkan data-data yang ada, sehingga dapat menjawab segala pertanyaan penelitian yang telah dirumuskan sebelumnya. Hal tersebut lebih lanjut dijelaskan oleh Noer (2013:138) bahwa teknik pengumpulan data merupakan cara mengumpulkan data yang dibutuhkan untuk menjawab rumusan masalah penelitian. Berdasarkan hal tersebut, teknik yang digunakan di dalam penelitian ini meliputi observasi, wawancara, dan studi dokumen.

#### **3.5.1 Observasi**

Teknik observasi yang digunakan dalam penelitian ini adalah teknik observasi partisipan yang dilakukan dengan perencanaan secara sistematis sesuai dengan tujuan penelitian, mencatat hal-hal yang terjadi atau data yang diperlukan dalam penelitian sehingga mendapat data yang diharapkan. Lebih lanjut observasi dilakukan dengan cara peneliti terjun langsung kelapangan untuk memperoleh data. Observasi dilakukan guna memperoleh study pendahuluan mengenai; lingkungan alam, sosial, dan budaya masyarakat Desa Adat Batur; observasi kegiatan upacara

spiritual keagamaan yang lebih dikenal oleh masyarakat dengan istilah *odalan* di lingkungan Pura Ulun Danu Batur, Pura Kentel Gumi Batur, Pura Alas Arum Batur, Pura Jati Batur, Pura Prapen Batur; serta observasi dilakukan pada saat berlangsungnya aktivitas berkesenian mulai dari pemilihan penari hingga pementasan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur.

Pada tahapan observasi peneliti awali dengan ikut serta sebagai *pangayah* (seseorang yang melaksanakan aktivitas sosial keagamaan dengan dilandasi rasa tulus dan ikhlas) di Pura Perapen Batur dan Pura Pande Batur sembari menelisik lebih mendalam terkait pertunjukan tari Baris Sakral yang berlangsung pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Tahapan berikutnya pada tahun 2019 peneliti mulai mendokumentasikan melalui foto serta video terkait pertunjukan tari Baris Sakral. Lebih lanjut pada tahun 2021 ketika disertasi dengan objek material tari Baris Sakral ini disetujui oleh para promotor, baru kemudian observasi diteruskan secara berkala.

Kegiatan Observasi pada penelitian ini dibantu dengan menggunakan alat elektronik seperti kamera, *handphone*, *handycam* dan perekaman audio. Pemanfaatan alat bantu perlu untuk dilakukan dikarenakan pengamatan atau observasi yang dilakukan oleh peneliti tidak dapat dilakukan dengan sendiri, artinya tidak dapat dilakukan seorang diri tanpa adanya pencatatan menggunakan alat bantu, sehingga perlu alat yang dapat mempermudah, mendukung guna melancarkan proses observasi.

### 3.5.2. Wawancara

Wawancara dapat dibagi menjadi dua golongan yaitu wawancara berencana (*standardized interview*) dan wawancara tanpa berencana (*unstandardized interview*) (Ratna, 2012). Secara umum penggolongan ini merupakan penggolongan tahapan wawancara yang dilakukan oleh para peneliti di bidang Humaniora dan atau *cultural studies*.

Dalam penelitian ini, digunakan teknik wawancara berencana dan teknik wawancara tidak berencana. Teknik wawancara berencana yaitu terdiri dari sejumlah pertanyaan yang telah direncanakan serta dicatat dalam pedoman wawancara disusun berdasarkan teori-teori yang digunakan dalam penelitian. Wawancara secara berencana disusun untuk mendapat informasi dari para narasumber yang memiliki keahlian lebih (*expert*), para pakar seni budaya, atau maestro seni tari dan tabuh di Bali. Wawancara tidak terencana juga dilakukan dalam penelitian ini guna mendapatkan informasi senatural mungkin. Maksudnya, peneliti melangsungkan wawancara yang secara tipikal lebih menyerupai percakapan secara santai (mengobrol) ketimbang dengan wawancara yang terstruktur secara formal. Biasanya peneliti melangsungkan wawancara tidak terstruktur kepada para penonton ataupun anggota masyarakat yang peneliti temui pada saat pementasan tari Baris Sakral.

Proses wawancara pada penelitian ini berlangsung secara berkala dari tahun 2019 hingga tahun 2023. Wawancara telah dilakukan sebanyak tiga kali bersama Jero Gede Duwuran Desa Adat Batur yang merupakan tokoh adat *pamucuk* (pucuk pimpinan) dari masyarakat Desa Adat Batur. Proses wawancara dilakukan di

kediamannya pada tanggal 21 Mei 2020, pembahasan terkait struktur organisasi yang berlaku di Desa Adat Batur sebagai salah satu desa tua di Bali (Bali Aga). Wawancara berikutnya berlangsung di Pura Ulun Danu Batur pada tanggal 3 dan 4 Maret 2023, yang membahas terkait sistem sepiritual keagamaan di Desa Adat Batur seperti kegiatan odalan, hingga upacara *Ngusaba Kedasa*; sejarah pura Ulun Danu Batur; mengkonfirmasi terkait aktivitas sosial warga Desa Adat Batur; hingga sumber ekonomi warga Desa Adat Batur.

Selanjutnya wawancara dilakukan dengan Jero Penyarikan Duwuran Batur pada tanggal 19, oktober 2020 yang berlangsung di kediamannya Banjar Dines Batur Tengah, Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli. Beliau merupakan seorang pendeta yang kedudukannya di Pura Ulun Danu Batur sebagai *penyariakan* (sekretaris). Wawancara dengan Jero Penyarikan bertujuan untuk mendapatkan informasi terkait adanya sumber-sumber tertulis yang memuat pembahasan mengenai pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur.

Wawancara berikutnya berlangsung pada tanggal 6 Mei 2023, di kediaman Jero Asta, Banjar Dines Batur Tengah, Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli. Beliau merupakan salah satu *kelihan Jero Baris* (ketua perkumpulan penari baris). Wawancara dilakukan guna memperoleh informasi berkaitan dengan sejarah pertunjukan tari baris, perkembangan tari baris melalui sistem *dresta* yang dianut oleh masyarakat Batur, dan nilai didaktis yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Pada tanggal 7 Mei 2023 wawancara dilanjutkan bersama Jero Satya yang juga sebagai salah satu *kelihan tempek* Jero Baris, guna mendapatkan informasi terkait faktor penyebab masih bertahannya kesenian tari Baris Sakral, proses yang berlangsung dalam pewarisan budaya sehingga tari Baris Sakral masih dapat disaksikan hingga saat ini.

Wawancara juga dilakukan kepada Jero Kelih Ringan, beliau merupakan salah satu penari tari Baris Sakral yang cukup senior. Wawancara berlangsung di Pura Ulun Danu Batur, pada tanggal 2 Juni 2023, yang bertujuan menggali informasi terkait bentuk pertunjukan tari Baris Sakral, ragam gerak, pola lantai, tata rias, hingga tata kostum yang digunakan. Pada saat bersamaan juga dilakukan wawancara dengan I Nyoman Kadit yang dalam kesempatan ini beliau merupakan seorang *juru gamel* (bertugas untuk memainkan gamelan) pengiring dari pertunjukan tari Baris Sakral, wawancara dilakukan guna menggali informasi terkait musik pengiring, jenis tembang gamelan yang digunakan dalam mengiringi pertunjukan tari baris dan durasi dalam pertunjukan tari Baris Sakral.

Selain dengan tokoh tetua adat, pelaku seni, serta anggota masyarakat di Desa Adat Batur. Penelitian juga dilakukan dengan para narasumber yang secara geografis berada di luar daerah Desa Adat Batur. Namun para narasumber berikut merupakan para ahli dibidang kesenian maupun kebudayaan Bali. Seperti mewawancarai Prof I Made Bandem yang ditemui pada tanggal 17 Januari 2023 di kediamannya, Banjar Sengguan, Desa Adat Singa Padu, Kecamatan Sukawati, Kabupaten Gianyar. Informasi yang ingin digali yakni berkaitan dengan faktor-faktor yang mendukung pewarisan maupun pelestarian terhadap seni tari tradisional

di daerah Bali; menggali informasi mengenai bentuk dan struktur pertunjukan tari sakral yang berkembang di daerah Bali; serta mengkonfirmasi istilah gerakan yang digunakan dalam tari Baris Sakral.

Hasil wawancara dengan beberapa narasumber kemudian di analisis lebih mendalam menggunakan tahapan triangulasi sumber yakni mengkonfirmasi pendapat dari para narasumber satu dengan lainnya, serta menyesuaikannya dengan kondisi yang ada di lapangan. Bilamana dalam perjalanannya masih ditemukan perbedaan persepsi maka akan dilakukan diskusi kelompok terarah (FGD) guna mendapat sebuah penjelasan yang menjadi kesepakatan bersama.

### 3.5.3. Dokumentasi

Teknik dokumentasi dilakukan untuk memperoleh informasi dari tangan kedua berupa catatan yang resmi maupun pribadi serta berbagai buku, *leaflet*, pamflet, transkrip, surat kabar, majalah, prasasti, notulen rapat, lengger, agenda, dan sebagainya yang berkaitan dengan objek yang akan dikaji (Rohidi, 2011).

Dokumentasi diperlukan dalam penelitian ini meliputi rekam jejak seni tari baris dalam berbagai jenis dokumen dan informasi, data-data kependudukan di Desa Adat Batur serta data dokumen lainnya terkait penelitian. Pada penelitian ini dokumentasi diperoleh dari Jero Penyarikan Duwuran Batur. Pengambilan dokumen berupa foto, video, maupun perekam suara dilakukan bersamaan dengan tahapan observasi dan wawancara. Jadi pada setiap peneliti melakukan observasi dan wawancara pasti dilangsungkan juga dokumentasi.

Terkait dengan kondisi pandemi yang dihadapi seperti saat ini, tentunya penerapan dokumentasi yang dilakukan peneliti secara langsung sangat minim, oleh

karenanya dokumen terdahulu yang dimiliki oleh para narasumber sangat membantu peneliti dalam menggali informasi lebih menyeluruh. Adapun dokumen yang diperoleh dari para narasumber, yakni: dokumen berupa foto pertunjukan tari baris sebelum dan sesudah pandemi. Dokumen tersebut sangat berguna untuk memberi informasi mengenai pewarisan tari baris di Desa Adat Batur yang berlangsung pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Kemudian dilanjutkan pada dokumen berupa buku literatur yang berjudul “Batur Dulu, Kini Dan Nanti” buku “Perpindahan Pura Ulun Danu Batur” yang diberikan langsung oleh para narasumber, dengan cara peneliti mendatangi langsung para narasumber di kediamannya masing-masing kemudian melakukan teknik dokumen secara langsung, seperti mengambil foto, video, perekaman suara, serta dokumen terdahulu yang disimpan oleh para narasumber.

### **3.6 Teknik Keabsahan Data**

Hasil data yang telah terkumpul, kemudian diolah menggunakan teknik triangulasi data. Teknik triangulasi data memiliki sistem sebagai berikut; sumber yang diperoleh melalui observasi, wawancara, serta dokumentasi, selanjutnya dikategorikan, dideskripsikan, dan dianalisis hingga menghasilkan satu kesimpulan (Ratna, 2012).

Adapun teknik triangulasi pada penelitian ini dilaksanakan dengan uji keabsahan data melalui; (1) uji *kredibilitas* dalam hal ini diartikan sebagai pengecekan data dari berbagai sumber dengan berbagai cara. Data yang diperoleh dari hasil wawancara, observasi, dan dokumen terkait keberterimaan nilai didaktis

pada pertunjukan tari Baris Sakral, proses didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral, dan implikasi proses didaktis dalam pewarisan tari Baris Sakral. Di sini juga akan dibandingkan pengakuan seorang informan secara pribadi. Salah satu contohnya akan membandingkan pengakuan dari penari baris Jero Asta yang beliau sampaikan di depan umum dengan yang beliau sampaikan pada saat melangsungkan latihan tari. Lebih lanjut membandingkan pendapat saat dilakukan penelitian (sinkronis) dengan situasi yang pernah terjadi sepanjang sejarah (diakronis) masa lampau. Serta yang tidak kalah pentingnya membandingkan pendapat antara masyarakat umum, masyarakat praktisi tari Baris Sakral dan masyarakat akademisi; (2) uji *Transferbility* merupakan validitas eksternal dalam penelitian kualitatif. Validitas eksternal menunjukkan derajat ketepatan atau dapat diterapkannya hasil penelitian kepada informan penelitian. Nilai *Transferbility* ini berkenaan dengan pertanyaan sejauh mana hasil penelitian dapat digunakan dalam situasi lain.

Pada penelitian ini sejauh mana pertanyaan-pertanyaan yang terkait dengan pertunjukan tari Baris Sakral, nilai didaktis, pewarisan tari Baris Sakral dapat dilakukan dalam situasi, dan waktu yang berbeda; (3) uji *dependibility*, secara esensial ini berhubungan dengan apakah kita akan memperoleh hasil yang sama jika kita melakukan pengamatan yang sama untuk kedua kalinya. Dalam penelitian kualitatif uji *dependibility* ditempuh dengan cara melakukan audit terhadap keseluruhan proses penelitian. Hasil wawancara, pengamatan tentang keberthanan nilai didaktis pada pertunjukan tari Baris Sakral, proses didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral dan implikasi proses didaktis dalam pewarisan

tari Baris Sakral, selalu di uji kesamaannya pada pertemuan pertama hingga pertemuan berikutnya.

### **3.7 Teknik Analisis Data**

Teknik analisis data menurut Patton menyatakan bahwa analisis data adalah suatu proses mengurutkan data, mengorganisasikan data ke dalam suatu pola, kategori dan satuan uraian dasar (Ratna, 2012). Data hasil dari analisis, kemudian peneliti berusaha menjelaskan, menguraikan serta menarik benang merah dari data yang terkumpul supaya data menjadi jelas.

Tahap analisis data untuk menguraikan data pada penelitian ini, digunakan teknik analisis intrinsik dan ekstrinsik. Aspek intrinsik dan aspek ekstrinsik merujuk penjelasan Ratna (2012) bahwa aspek intrinsik dan ekstrinsik karya kultural ditandai sebagai bentuk *artifact* (objek/ideologi) dan *mentifact* (latar belakang objek) (Ratna, 2012).

Merujuk penjelasan tahap analisis data oleh Ratna pada penelitian ini menjadikan bentuk kesenian tari baris, kostum, dan musik pengiring sebagai aspek intrinsik (*artifact*). Sedangkan aspek ekstrinsik (*mentifact*), yakni berkaitan dengan persoalan dibalik tari baris, yang meliputi aspek didaktis yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral sehingga sampai saat ini masih lestari.

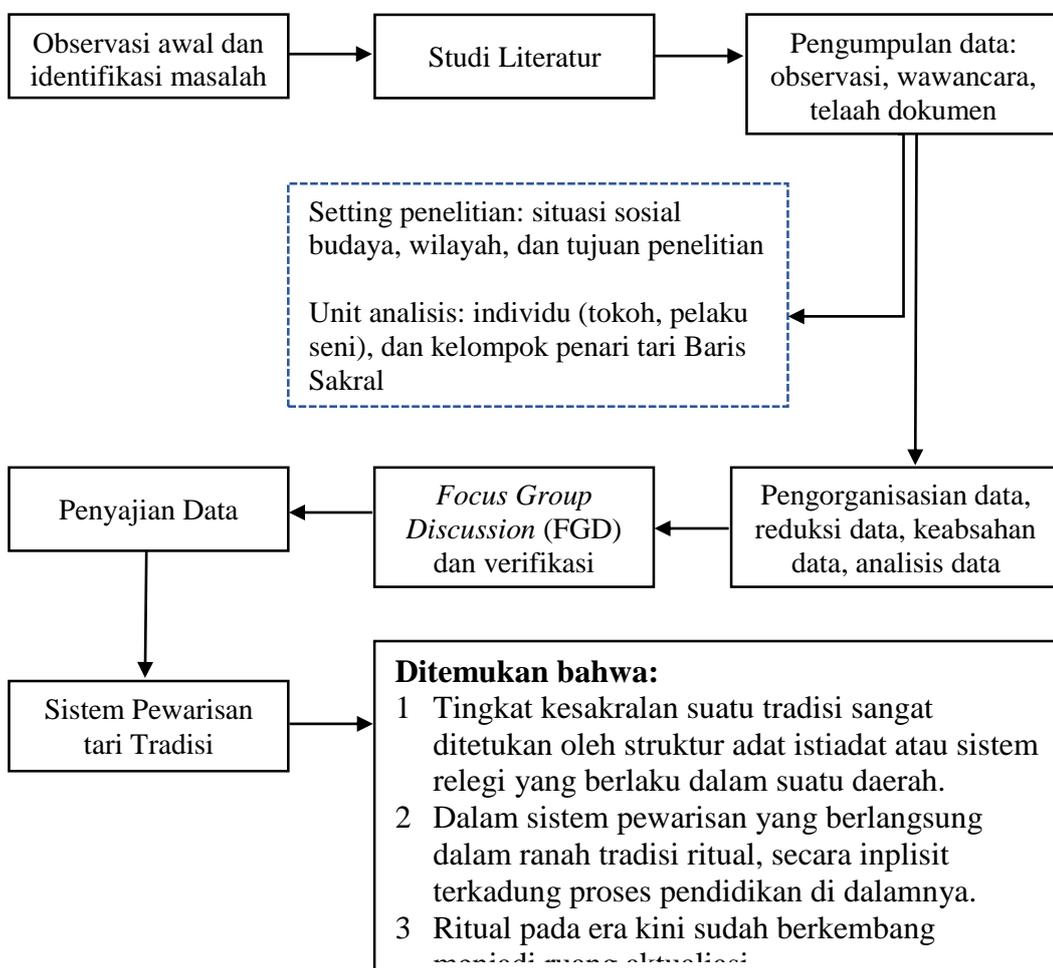
Sedangkan kebanyakan dari penelitian dengan pendekatan sosial mengikuti urutan yaitu memilih masalah, merumuskan hipotesis (merumuskan masalah), mengumpulkan data, menganalisis data, serta menuliskan hasil (termasuk penarikan simpulan pada akhir analisis) (Spradley, 1994). Lebih lanjut Spradley

menegaskan bahwa dalam praktiknya para peneliti menyimpang pola dan memodifikasinya agar sesuai dengan kebutuhan projek (Spradley, 1994). Merujuk penjelasan Spradley maka peneliti melakukan beberapa perubahan dan tambahan langkah analisis namun tetap melakukan penyesuaian di sana-sini.

Prosedur selanjutnya yang tidak kalah penting dalam suatu penelitian adalah reduksi data. Reduksi data terjadi pada setiap langkah dalam penelitian seperti merumuskan masalah, merinci sejumlah tema dari permasalahan, perumusan pengumpulan data, penyajian dan analisis data, termasuk pada proses simpulan hasil penelitian (Rohidi, 2011). Reduksi data juga dilakukan dengan meringkas atau membuat sederhana atas data yang dikumpulkan. Reduksi data, dilakukan pada saat penyajian, analisis, serta pada saat penarikan simpulan. Hal ini dilakukan dalam rangka mempermudah pemahaman maupun mempertajam analisis sehingga hasil yang diperoleh menjadi jelas dan sistematis.

Lebih lanjut dalam penelitian ini disajikan secara lengkap data yang telah diambil dan direduksi baik data yang diperoleh (melalui observasi, wawancara, maupun dokumentasi). Data-data disajikan dalam bentuk uraian deskripsi (*oral discription*), foto atau gambar, untuk menyampaikan data objektif di lapangan yang mendukung uraian data, serta tabel agar memberikan gambaran yang utuh tentang permasalahan penelitian, sehingga data yang disajikan menjadi jelas dan sistematis. Sedangkan menarik simpulan, merupakan langkah terakhir dalam analisis data dengan memberikan pernyataan tentang jawaban atas rumusan masalah yang telah ditentukan.

Tahapan terakhir yakni penyajian data, pada tahap ini dilakukan penyusunan laporan berdasarkan kategori tertentu yang masih bersifat hipotesis, selanjutnya dikonsultasikan melalui FGD (*focus group discussion*) dengan beberapa ahli yang menguasai permasalahan proses didaktis, tari Baris Sakral, dan sistem pewarisan yang berpedoman pada adat tradisi masyarakat Bali sehingga menjadi bangunan teori.



**Gambar 3. 1** Diagram Alir Penelitian

## **BAB IV**

### **GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN**

#### **ASPEK LINGKUNGAN ALAM FISIK DAN SOSIO-BUDAYA**

Bab IV ini menyampaikan pembahasan mengenai gambaran umum lokasi penelitian pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Povinsi Bali, yang meliputi; (1) tinjauan historis, (2) kondisi demografis, (3) kondisi sosio-budaya, (4) kondisi kedudukan Pura Ulun Danu Batur, serta (5) pertunjukan Seni Sakral pada Ngusaba Kedasa di Pura Ulun Danu Batur.

#### **4.1 Tinjauan Historis Desa Adat Batur**

Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Bali yang kita kenal sekarang ini sebelumnya merupakan Desa tua yang terletak di kaki Gunung Batur. Menurut lontar *Raja Purana* Pura Ulun Danu Batur bagian *Babad Patisora* Desa tua tersebut bernama Desa Sinarata. Desa-desa yang masuk ke dalam Desa Sinarata antara lain; Tegal Yeh Mampeh, Tukad atau Pangkung Malilit, Batu Kembang dan Sapura. Seiring berjalannya waktu keberadaan Desa Sinarata ini sering dilanda oleh bencana alam Gunung Api Batur. Menurut catatan yang termuat dalam lontar kurun waktu 89 sampai 1803 terhitung sebanyak 6 kali Gunung Batur Meletus, hal tersebut juga didukung dengan hasil penelitian yang dilakukan oleh para penliti dari tahun 1800 sampai 2005 setidaknya terjadi 28 kali letusan (Budiastra, 1979).

Letusan Gunung Batur umumnya bersifat efusif (lelehan lava) dan strobolian. Lelehan lava terbanyak terjadi pada bulan September 1963 menutupi daerah seluas 5.967.550 m<sup>2</sup> (Kanginan & Kawanana, 2019). Deretan letusan Gunung Batur telah tercatat dalam *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur* serta dicatat oleh para peneliti luar maupun dalam negeri, tentunya setiap letusan yang terjadi berdampak pada peradaban masyarakat dikaki Gunung Batur. Catatan yang pertama tahun 188 Masehi, *Anggeseng Sasi Wak* (110 Saka/188 Masehi), catatan di sini termuat dalam *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur* yang tersimpan dengan baik di Pura Ulun Danu Batur saat ini. Catatan tahun 192 Masehi termuat dalam Babad Patisora yang berisikan informasi bahwa pada tahun Candrasengkala *Wedang Sumiranting Ksiti* (114 Saka/ 192 Masehi) kembali terjadi letusan Gunung Batur yang di mana lelehan lava dari letusannya mengalir ke danau dan mengakibatkan air Danau Batur berwarna kuning (Budiastra, 1979).

Catatan tahun 1612, pada tahun Candrasengkala *Catur Negara Bhuta Bumi* (1534 Saka/ 1612 Masehi) Gunung Batur meletus serta menghujani desa-desa di kaki Gunung Batur dengan batu sehingga banyak menimbulkan kerusakan. Catatan tahun 1700, pada tahun Candrasengkala *Angapit Karna Kembang Wong* (1622 Saka/ 1700 Masehi) banyak rumah-rumah di kawasan kaki Gunung Batur terbakar karena disembur api dan hawa panas dari Gunung Batur yang sedang meletus kala itu. Catatan tahun 1784, pada tahun Candrasengkala *Kalamasa Windu Sapta Bumi* (1706 Saka/ 1784 Masehi) Gunung Batur kembali meletus, mengeluarkan lava panas yang mengalir ke Danau Batur, di samping banyak rumah warga terbakar dan penduduk yang banyak meninggal, pada waktu itu mulai tampak gunung kecil baru

mulai menonjol di tengah kawah Gunung Batur yang sedang erupsi. Catatan tahun 1800 Masehi sampai tahun 1802 Masehi, masyarakat Desa Batur secara bergotong royong memperbaiki Pura Jati dan Pura Kentel Gumi. Hingga saat ini kori Agung Pura Jati yang dibangun pada tahun 1800 Masehi masih dapat dijumpai dan menjadi salah satu peninggalan bangunan bersejarah yang dimiliki oleh Desa Batur.



**Gambar** . Kori Agung Pura Jati yang dibangun pada tahun 1800  
(Dokumentasi: Tim Dokumentasi Nata Cita Swabudaya ISI Denpasar, 2023)

Catatan tahun 1804 Masehi, tidak lama dari penyelesaian bangunan Pura Jati dan Pura Kentel Gumi, masyarakat di kaki Gunung Batur kembali dilanda bencana (*larut rug nagara ring Sinarata*). Sungai yang terdapat di Desa Balingkang dibanjiri lava panas, Desa Sinarata yang berada di kaki Gunung Batur pun tidak luput dari terjangan lava panas. Letusan yang terjadi pada tahun 1804 cukup hebat karena bersumber dari kawah utama Gunung Batur (Budiastra, 1979). Catatan tahun 1821 dan 1849 kembali Gunung Batur memuntahkan lava pijar dari kawah utama. Menurut catatan di Museum Geopark Batur, pada tahun 1849 telah terjadi letusan Gunung Batur di bagian selatan yakni di sekitaran Bukit Sampeanwani,

Bukit Dalem, Kubu Seked, dan sekitarnya sampai ke arah Danau Batur (Kanginan & Kawan, 2019). Catatan tahun 1904, letusan Gunung Batur terjadi di bagian Barat Gunung Batur yakni di sekitar Gunung Anti, Kampung Anti, Kubu Dongsu, dan sekitarnya (Budiastra, 1979).

Catatan tahun 1905, terjadi letusan di bagian selatan dan tenggara Gunung Batur yaitu di sekitar Bukit Bongkok dan Pura Bunder (Budiastra, 1979). Letusan bersumber dari kawah Gunung Batur I, kawah Gunung Batur II dan kawah Gunung Batur III. Letusan tahun 1905 inilah yang memberikan dampak serius terhadap area Pura Ulun Danu Batur, dan desa di kaki Gunung Batur. Penelitian H. Zollinger ke Pura Ulun Danu Batur dan Desa di kaki Gunung Batur sekitar tahun 1800 sampai dengan 1900 Masehi menginformasikan bahwasanya sebagian bangunan Pura Ulun Danu Batur sudah tertutup lava Pijar.

Lava pijar mengalir dan tertahan pada Kori Agung di Jaba Tengah Pura Ulun Danu Batur. Sungguh sebuah keajaiban yang Maha Kuasa, tumpukan lava hitam setinggi 10 meter mengelilingi Pura Ulun Danu Batur dan Hanya mengenai Utama Mandala Pura Ulun Danu Batur. Kori Agung terlihat berdiri kokoh menghalau ganasnya lava pijar saat itu, sehingga Desa yang terdapat di sekitar Gunung Batur dan masyarakatnya terhindar dari bencana.



**Gambar 4. 1** Lelehan Lava Gunung Batur yang telah membeku tertahan di Kori Agung Pura Ulun Danu Batur akibat letusan Gunung Batur tahun 1905.

(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2021)

Hasil kunjungan Zolinger ke Pura Ulun Danu Batur dan Desa di kaki Gunung Batur mampu menambah informasi bahwasanya bangunan Pura Ulun Danu Batur terdahulu yang masih berada di kaldera Gunung Batur memiliki tiga pelataran, bagian pertama yakni *jabaan* (sisi terluar) untuk melewatinya harus melalui gerbang kembar yang dinamakan *Candi Bentar*, pelataran kedua yang dinamakan *Jaba Tengah* (bagian tengah) untuk melewatinya harus melalui gerbang yang lebih kecil yang dinamakan Gerbang *Paduraksa*, pelataran ketiga yang dinamakan *Jeroan* (bagian utama) untuk melewatinya harus melalui *Kori Agung* (gerbang utama) yang menjulang tinggi (Kanginan & Kawanan, 2019). Zolinger lebih lanjut menjelaskan bahwa pelataran ketiga yang menjadi bagian utama pura terdapat banyak *pelinggih* berupa *meru* (tempat beristana para dewa) yang memiliki bermacam jumlah tumpang. Berdasarkan informasi yang disampaikan Zollinger ini,

dapat disimpulkan bahwasanya pada tahun 1850-an Pura Ulun Danu Batur telah menjadi Pura pemujaan besar bagi masyarakat Bali dan masyarakat yang berada di kaki Gunung Batur.

Kurun waktu 1905 sampai 1917 Pura Ulun Danu Batur dan Desa yang berada di kaki Gunung Batur mengalami renovasi. Lava hitam ditata kembali oleh raja-raja yang berkuasa kala itu, masyarakat yang berada di sekitaran Pura, serta masyarakat Bali pada umumnya. Dokumentasi yang dilakukan oleh W.O.J Nieuwenkamp pada tahun 1906 mempertegas bahwasanya masyarakat di kaki Gunung Batur telah menata batuan lava alami untuk dijadikan bahan baku mendirikan Kori Agung dengan cara dipahat dan diukir sedemikian rupa sehingga berdiri bangunan yang begitu megah dan memiliki nilai estetika tinggi.



**Gambar 4. 2** Kori Agung Pura Ulun Danu Batur tahun 1906.

(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2021)

Berdasarkan catatan yang disampaikan oleh W.O.J Nieuwenkamp, setidaknya sampai tahun 1919 Desa Sinarata dan Pura Ulun Danu Batur masih berada di kaki Gunung Batur, serta belum ada tanda-tanda untuk memprakarsai

pemindahan lokasi Desa serta Pura Ulun Danu Batur ke tempat yang baru. Kedatangan Nieuwenkamp memberikan arti sangat penting dalam mendokumentasikan Desa dan Pura Ulun Danu Batur saat itu. Nieuwenkamp dapat menceritakan kondisi Pura Ulun Danu Batur dan Desa yang terdapat di kaki Gunung Batur tahun 1906. Pedesaan di kaki Gunung Batur digambarkan dengan begitu indah di mana pada setiap pekarangan rumah disusun atas batu lava alami. Selain arsitektur yang begitu indah, aktivitas penduduk desapun diceritakan secara terperinci terutama aktivitas keagamaan yakni pada saat upacara *Ngusabha Kedasa* sebagai puncak upacara tahunan di Pura Ulun Danu Batur yang telah dilaksanakan secara turun temurun. Hal sedemikian menandakan peradaban dan kebudayaan telah menjadi nafas kehidupan masyarakat di kaki Gunung Batur.



**Gambar 4. 3 Aktivitas Masyarakat di Kaki Gunung Batur**

(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2023)

Catatan pada tanggal 21 Januari 1917, Bali diguncang oleh gempa bumi yang dahsyat selama 45 detik. Gempa terjadi secara terus menerus dengan kekuatan yang tidak menentu terkadang keras terkadang melemah berlanjut hingga pada tanggal 4 Februari 1917. Banyak warga meninggal dunia pada bencana kala itu

tidak terkecuali warga desa di kaki Gunung Batur. Dampak dari gempa bumi yang dahsyat mengakibatkan sebagian besar penduduk Desa Wingkang Ranu (desa yang berada di sekitar danau) terkena tanah longsor dari Gunung Tuluk Bui. Setelahnya, tercatat empat kali Gunung Batur memuntahkan lava panasnya masing-masing pada tahun 1921, 1922, 1924, 1925.

Catatan pada tanggal 31 Juli 1926, telah terjadi keguncangan yang merupakan awal dari meletusnya anak Gunung Batur, masyarakat menjadi begitu panik serta beberapa pemuka agama meresponsnya dengan berkumpul di lingkungan Pura Ulun Danu Batur sebagai wujud bakti dan keyakinan religius kepada Ida Bhatari Dewi Danu sebagai pelindung. Tanggal 1 Agustus 1926 hujan pasir mulai menerjang pedesaan di kaki Gunung Batur, serta malam harinya gunung Batur mengeluarkan api. Masyarakat sekitar masih bertahan di area Pura Ulun Danu Batur sembari melakukan persembahyangan bersama (*bakti pemendak*) kepada Ida Bhatari Dewi Danu dengan harapan Gunung Batur dapat segera kembali normal seperti sediakala.

Tanggal 2 Agustus 1926, anak Gunung Batur memuntahkan lava pijarnya yang menyebabkan masyarakat di kaki Gunung Batur mengadakan pengungsian secara bertahap. Pada tanggal 3 Agustus 1926 (*Anggara Pon Medangkungan Tahun Saka 1848*) lava pijar semakin memporandakan desa di kaki Gunung Batur dan desa sekitarnya (Kanginan & Kawanan, 2019).

Meletusnya Gunung Batur tahun 1926 adalah merupakan penyebab dipindahkannya Desa dan Pura Ulun Danu Batur yang berada di kaki Gunung Batur yang berulang kali didera bencana alam. Perpindahan yang dilakukan tidak hanya

terhadap warga masyarakat, namun beberapa catatan (lontar, prasasti, karya tulis), artefak, serta benda pusaka lainnya juga ikut dibawa dan diselamatkan ke tempat yang lebih aman. Fakta tersebut juga didukung oleh tulisan Miguel Covarrubias yang berjudul “*Pulau Bali Temuan yang Menakjubkan*” ditulis pada tahun 1937 (Covarrubias, 1937) menginformasikan bahwa dalam bencana yang melanda Desa Batur hanya ditemukan satu orang yang meninggal dunia yakni seorang nenek tua. Meninggalnya pun disebabkan oleh terkejut, tidak karena dampak dari letusan gunung.

Kekuatan alam semakin sulit untuk dibendung, 3 Agustus 1926 Gunung Batur secara terus menerus mengguncang dan memuntahkan lava pijarnya, dalam kondisi seperti ini masyarakat mulai melakukan pemindahan harta benda dan peralatan maupun perlengkapan yang terdapat di Pura Ulun Danu yang sekiranya masih dapat diselamatkan. Raja dan rakyat *Puri* (kerajaan) Bangli yang bertanggung jawab atas pemindahan masyarakat serta Pura Ulu Danu Batur. Pemindahan masyarakat serta Pura Ulun Danu juga didukung penuh oleh pemerintahan kolonial kala itu yang telah menduduki Bali setelah melumpuhkan perlawanan dari kerajaan Klungkung. Kebijakan ini diambil guna mendukung serta melindungi kebudayaan dan Agama Hindu di Bali terutama didukung oleh kelompok orientalis pendukung *Baliserijng* yang meminta agar pemerintah Belanda melindungi dan membina kebudayaan serta agama Hindu dari pengaruh agama lainnya.

Berkenaan dengan musibah yang terjadi, pemerintah Belanda di Bali memberikan bantuan-bantuan, berupa; rumah sakit darurat, maupun kap rumah

(seng) digunakan untuk membangun rumah tinggal sementara. Atas prakarsa Nyoman Rumanggia (kepala desa kala itu), masyarakat Batur berusaha dikumpulkan lagi, di mana menurut kepercayaan yang dianut bahwa orang Batur tidak boleh pergi dari desanya sehubungan dengan adanya pemujaan yang mesti dilakukan oleh masyarakat di Pura Ulun Danu. Merespons hal tersebut, para petinggi desa mengadakan *parum* (musyawarah) untuk menentukan di mana membangun pemukiman desa yang Baru. Dalam *paruman* tersebut diperoleh hasil terkait pemindahan lokasi desa dan pendirian Pura Ulun Danu Batur di tempat yang baru, yakni; (1) sebelah utara Desa Bayung Gede; (2) Peludu; (3) Pinggan; dan (4) lingkaran Bubung (Budiastra, 1979).

Keputusan bersama para petinggi desa melalui hasil *paruman* maka pilihan jatuh pada Kalanganyar (tempat baru) yang menjadi lokasi pemindahan desa dan Pura Ulun Danu Batur. Tempat baru (Kalanganyar) ini lah yang menjadi lokasi Desa Adat Batur dan Pura Ulun Danu hingga saat ini. Karena situasi yang belum setabil kala itu, maka masyarakat serta Ida Bhatari (tuhan) yang ber istana di Pura Ulun Danu Batur untuk sementara di istanakan di Desa Bayung Gede selama satu tahun yang dijaga oleh Jero Gede Kanginan dan Jero Gede Kawanen. Di Desa Bayung Gede ini lah pernah diadakan satu kali *odalan* (peringatan hari suci Pura) yakni *Ngusabha Kadasa*.

Catatan pada tanggal 22 Oktober 1992 Desa Kalanganyar (tempat baru) mulai ditempati oleh warga masyarakat Batur yang perlahan mulai pindah dari daerah pengungsianya yakni di Desa Bayung Gede. Pemerintah belanda merespons aspirasi masyarakat kala itu yang kemudian didukung dengan

pembagian tanah tempat tinggal bagi masyarakat dengan ketentuan; (1) yang *ngayah* (mengabdikan secara tulus ikhlas) mendapat tanah seluas tiga are; (2) masyarakat yang sudah menduda diberikan tanah seluas satu setengah are. Pada tahun 1927, pembangunan Pura Ulun Danu Batur mulai dilakukan secara bertahap dan pembangunan Pura ini rampung sekaligus *diplaspas* (diresmikan) pada hari *Redite Pon Prangbakat* tanggal 14 April 1935 meskipun masih terdapat beberapa *pelinggih* yang belum selesai dibangun (Sukadia, 2010).

Pembangunan Pura Ulun Danu Batur dan Desa Batur di tempat yang baru ini berada pada kawasan bibir kaldera purba yakni di deretan pegunungan Kintamani. Masyarakat Batur mengenalnya dengan istilah “*tundun jaran*” (wilayah yang menyerupai punggung kuda). Istilah tersebut barangkali sejalan dengan lokasi yang ditempati Desa Batur dan Pura Ulun Danu saat ini yang berada di dataran tinggi yang relatif sempit,  $\pm 1 \times 5 \text{ km}^2$  sedangkan kanan dan kiri dari lokasi desa merupakan pinggir jurang dari kaldera Batur, dengan ketinggian 1.500 meter di atas permukaan laut. Jarak dari kota Bangli kurang lebih 27 Km, sedangkan dari Kota Denpasar berjarak kurang lebih 67 Km.

Derah *Kalanganyar* merupakan area yang baru (*anyar*) bagi masyarakat Desa Batur yang di era sekarang lebih dikenal dengan Desa Adat Batur, Kintamani, Bangli. Saat ini Desa Adat Batur terdiri atas satu Desa Adat yang di pimpin oleh Jero Gede Kanginan atau juga disebut Jero Gede Duwuran dan Jero Gede Kawanen atau juga di sebut Jero Gede Alitan, serta tiga desa administratif yang di pimpin oleh *prebekel* (kepala desa) yaitu : Desa Batur Utara, Desa Batur Selatan, dan Desa Batur Tengah dengan penduduk saat ini sekitar 1600 KK.

#### **4.2 Kondisi Demografis Masyarakat Desa Adat Batur**

Desa Adat Batur yang tergolong desa tua (*Bali Aga/Bali Mula*) membagi warganya ke dalam beberapa banjar yang digolongkan sesuai *ayah* kemampuannya dalam melakukan pekerjaan untuk melengkapi berjalannya suatu upacara keagamaan yang berlangsung di Desa Adat Batur. Secara umum pengertian Desa Adat merupakan kesatuan masyarakat hukum adat yang tumbuh dan berkembang serta memiliki hak asal-usul, hak tradisional dan hak otonomi asli mengatur rumah tangganya sendiri, merupakan subyek hukum yang keberadaannya diakui Oleh Undang-Undang Dasar 1945, pasal 18B ayat (2) menyatakan: negara mengakui dan menghormati kesatuan-kesatuan masyarakat hukum adat serta hak-hak tradisionalnya sepanjang masih hidup sesuai dengan perkembangan masyarakat dan prinsip Negara Kesatuan Republik Indonesia.

Desa adat tumbuh dan berkembang selama berabad-abad di Bali serta telah menjadi identitas utama dalam melestarikan tata kehidupan Krama Bali yang memiliki kebudayaan tinggi berupa adat-istiadat, agama, tradisi, seni dan budaya, serta kearifan lokal yang khas/unik, indah, menarik dan suci, serta memiliki spiritualitas tinggi. Desa Adat telah terbukti sangat besar peranannya dalam pembangunan masyarakat, bangsa dan negara, sehingga perlu diayomi, dilindungi dan dibina, dikembangkan serta diberdayakan guna mewujudkan Krama Bali yang sesuai dengan prinsip Tri Sakti Bung Karno yaitu: berdaulat secara politik, berdikari secara ekonomi, dan berkepribadian secara kebudayaan. Dengan demikian, sebagai pilar peradaban Bali, kedudukan Desa Adat harus dikuatkan agar

lebih dinamis dan kuat menghadapi perubahan zaman melalui penetapan regulasi yang komprehensif.

Pemerintah Provinsi Bali telah mengeluarkan kebijakan yang sangat strategis, yaitu dengan menerbitkan Peraturan Daerah (PERDA) Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2019 Tentang Desa Adat di Bali. PERDA ini merupakan implementasi nyata visi Pembangunan Daerah Bali “Nangun Sat Kerthi Loka Bali melalui pola pembangunan semesta berencana menuju Bali Era Baru”. Perda Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2019 merupakan pedoman dasar hukum menyeluruh mengenai keberadaan Desa Adat di Bali, dengan memberikan kewenangan yang kuat kepada Desa Adat. Desa Adat kini berkedudukan di wilayah Provinsi Bali, salah satu Desa Adat yang ada di Bali adalah Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli.

Desa Adat Batur merupakan kesatuan masyarakat hukum adat yang tumbuh dan berkembang serta memiliki hak asal-usul, hak tradisional, dan hak otonomi asli, mengatur rumah tangganya tersendiri yang keberadaannya diakui dalam Negara Kesatuan Republik Indonesia serta dikukuhkan eksistensinya melalui Perda Provinsi Bali nomor 4 tahun 2019 tentang Desa Adat di Bali. Bahwa Desa Adat Batur merupakan Desa Adat tua dengan ciri adanya banyaknya *pelinggih-pelinggih* atau Pura/ tempat suci yang tersebar di wilayah Batur sebanyak 25 pelebihan Pura/tempat suci, juga memiliki *dresta nyanjan* (aturan memilih tetua adat) ketika *ngadegang* (mewujudkan) *pamucuk*/Jero Gede (pucuk pimpinan), serta anggota pemerintah lainnya yang bernama “*Paduluan*”.

Desa Adat saat *ngadegang* memakai sistem *ulu ampad* (dari hulu ke hilir), *ngadegang* Bali Rama/Jro Karaman yang bertugas menjaga dan merawat sistem adat di Desa Adat Batur sebagai *prajuru* (anggota pemerintah desa). Batas waktu jabatan *pamucuk*/Jero Gede Batur adalah se-umur hidup, sedangkan batas waktu jabatan Bali Rama/ Jro Karaman adalah sampai dengan *mekumpi* (memiliki buyut). Dalam melaksanakan tugas sehari-hari, Jero Gede (pucuk pimpinan) di bantu oleh Jro Bali Rama/ Jro Karaman dengan sistem *ririgan* (regu bergilir berganti setiap bulan) bertugas sebagai *kasinoman* yang merupakan orang-orang/pengelinsir pura (para senior) desa adat yang sudah melakukan upacara pesucian yakni “*mungah gama makraman*”.

Desa Adat Batur, merupakan Desa Adat tua yang diperkirakan sudah ada sejak abad ke delapan Masehi, disebutkan dalam lontar Kusuma dewa, lontar usana Bali dan lontar raja purana Batur. Desa Adat Batur tua yang pada mulanya berlokasi di barat daya Gunung Batur kaldera Gunung Batur menghadap ke-Danau Batur, akibat adanya letusan Gunung Batur yang terjadi beberapa kali yaitu pada tahun 1612 Masehi, tahun 1700 Masehi, tahun 1784 Masehi, tahun 1917 Masehi, dan terjadi letusan Gunung Batur yang sangat dahsyat pada tanggal 3 Agustus tahun 1926 sehingga menghujani Desa Batur dengan lahar panas Gunung Batur, menimbun Desa Batur mengakibatkan Desa Batur rata dengan tanah. Pada saat itu masyarakat Desa Batur menyingkir ke sebelah selatan Desa Kintamani sehingga terhindar dari bahaya maut.



**Gambar 4. 4 Madya Mandala Pura Ulun Danu Batur**  
(Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Dengan bantuan pemerintah masyarakat Batur diberikan tempat yang baru di sebut Karanganyar (tempat Desa Adat Batur saat ini) yang secara bertahap masyarakat Batur dengan bantuan pemerintah membangun kembali Pura Ulun Danu Batur, dan selesai di *plaspas* (upacara penyucian pura) pada *Redite Pon Prangbakat* tanggal 14 April 1935. Penduduk /masyarakat Batur mulai menata kembali pemukiman rumah-rumah untuk tempat tinggalnya.

Saat ini Desa Adat Batur memiliki 25 Pura/tempat suci yang tersebar di kawasan lembah kaldera gunung Batur dan di Karanganyar. Pura/tempat suci yang terbesar adalah Pura Sad Kahyangan Jagat Pura Ulun Danu Batur sebagai pura penghulunin subak jagat Bali yang menganugerahkan kemakmuran bagi seluruh masyarakat Bali. Di samping itu di *wewidangan* Desa Adat Batur terdapat sebelas sumber mata air suci sebagai *petirtaan* Pura Ulun Danu Batur, *petirtaan* tersebut tersebar di kawasan Gunung Batur-Bukit Payang dalam Raja Purana Pura Ulun Danu Batur 49a.1 disebutkan sebagai berikut:

*“Nghing wusampun ginanti paryyangan ira Bhatara ring tampurhyang Nguni, mangke hana mungwing Kalanganyar ngaran Batur kalanganyar, apan Nguni purwa telas dening karuganing parangan agni, wetu saking madyaning giri”.*

Arti bebasnya :

“Sesudah diganti *Paryangan Tampurhyang* maka Pura tersebut sekarang berada di Karanganyar bernama Pura Ulun Danu Batur oleh karena pura yang dulu telah hancur semuanya karena kena lintasan lahar panas dari letusan Gunung Batur”.

Pada wilayah Desa Adat Batur terdapat Gunung Batur yang merupakan gunung api yang masih aktif dan terdapat Danau Batur sebagai Danau terbesar di Bali, yang secara *ecosociocultural religious* merupakan lingga *yoni* dan secara tekstual susastra agama pada Raja *Purana* Pura Ulun Danu Batur disebutkan bahwa *bebengan* Gunung Batur dan Danau Batur adalah merupakan *tetamanan Ida Bhatari Dewi Danuh*. Desa Adat Batur dipimpin oleh *pemucuk* desa adat yaitu Jero Gede Batur *Duhuran* dengan dibantu oleh Jero Bali Rama/Jro *Karaman*, dengan membawahi 24 banjar adat dan 3 desa dinas */perbekelan* yaitu Desa Batur Selatan, Desa Batur Utara, dan Desa Batur Tengah.

#### **4.3 Kondisi Sosio-Budaya Masyarakat Desa Adat Batur**

Desa Adat Batur yang merupakan Desa Adat tua di Bali memiliki sistem pemerintahan yang unik dan berbeda dengan sistem pemerintahan desa Adat secara umum yang terdapat di Bali. Desa Adat Batur memiliki sistem pemerintahan dengan mengolaborasikan dan memadukan antara sistem yang berlaku pramajapahit (sebelum adanya pengaruh majapahit) dan pengaruh majapahit sehingga dalam struktur pemerintahannya memadukan antara *dresta kuna* (Bali

Aga/ Bali Mula) dan pengaruh majapahit (Bali Daratan). Adapun struktur pemerintahan Desa Adat pramajapahit sebagai berikut:

1. Kubayan Kiwa Tengen
2. Jero Bau
3. Jero Bau Tumpuk
4. Ulu Made Tengah
5. Ulu Anom
6. Jero Bali Rama ( Jero Pesagian, Jero Pemumpunan, Jero Pulahi, Jero Dis)
7. Jero Nyoman Paregae
8. Jero Nyoman Pare Gending
9. Jero Ketut Guna Lali
10. Jero Ketut Sedaan

Sedangkan dalam sistim pemerintahan yang telah terpengaruh Majapahit, sebagai berikut:

1. Jero Gede Kanginan/Jero Gede Duhuran
2. Jero Gede Kawanan/Jero Gede Alitan
3. Jero Balean Kajanan
4. Jero Balean Kelodan
5. Jero Penyarikan Duuran
6. Jero Penyarikan Alitan

Dalam keseharian yang bertugas berkaitan dengan aktivitas Pura dan Desa Adat adalah Jero Bali Rama/Jero Karaman di bagi menjadi 5 regu bertugas masing-

masing selama 30 hari sebagai kesinoman Desa Adat Batur dengan tugas antara lain:

1. Menyiapkan segala keperluan yang berkaitan dengan kebutuhan Pura.
2. Menerima segala laporan krama Desa Adat yang berkaitan dengan adat (kelahiran, kematian, menikah dan wicara-wicara adat lainnya).
3. Menerima kunjungan tamu-tamu yang datang ke Pura/Desa Adat.
4. Melakukan segala bentuk keperluan paruman Desa Adat yang bersentuhan dengan krama Desa Adat.
5. Mengkordinir segala kegiatan yadnya/pujawali yang berkaitan dengan Pura/tempat suci yang dimiliki oleh Desa Adat Batur.
6. Dalam hal-hal tertentu, mewakili Desa Adat menghadiri undangan-undangan dari berbagai instansi atau Desa Adat lain.
7. Mempertanggungjawabkan keuangan Desa Adat selama bertugas.
8. Menyelenggarakan rapat-rapat Desa Adat sesuai kebutuhan.

Setiap *kesinoman* terdiri dari 6 orang Bali *Rama/ Jero Karaman* sebagai senioritas dibantu oleh lebih kurang 40 orang *jero palancang* dan *gebagan* Desa Adat. Terkait dengan prajuru desa adat yang mempertanggung jawabkan administrasi dan bantuan keuangan dari pemerintah adalah :

1. Pemucuk: Jero Gede Batur Duhuran
2. Petajuh
3. Pemade Petajuh
4. Penyarikan
5. Petengen

6. Pengerombo adalah jero Bali Rama/ Jero Karaman berjumlah 22 orang, dengan sistim pemerintahan adalah kolektif kolegial

Desa Adat Batur sebagai desa tua/ desa tradisi memiliki beberapa Lembaga

Desa Adat antara lain :

1. Ada sebutan Dane Sareng Enem
2. Paiketan Jero Mangku
3. Paiketan Jero Bali Rama/ Jero Karaman (Jero Pesagi, Jero Pemumpunan, Jero Pulahi, Jero Dis, Jero Nyoman Paragai, Jero Nyoman Paragending, Jero Ketut Gunalali, Jero Ketut Sedan)
4. Paiketan Jero Pelancang
5. Jero Gambel ( Krama Para penabuh gambelan)
6. Jero Baris ( Krama Para penari Baris)
7. Jero Undagi ( Para tukang wangunan)
8. Jero Batu Daging Rurung dan Jero Batu Dauh Rurung ( Para Tukang Pebat)
9. Pecalang
10. Pengampel
11. Roban
12. Daha Bunga
13. Krama Istri Jero Karaman
14. Krama Istri Jero Pelanca

Lembaga Desa Adat Batur yang dijabarkan merupakan lembaga desa yang hanya ditemukan di Desa Adat Batur. Setiap warga desa *ngayah* sesuai dengan lembaga/banjaran yang mereka ampu.

#### **4.4 Kedudukan, Fungsi, dan Status Pura Ulun Danu Batur**

Pura Ulun Danu Batur berada di daerah pegunungan dengan ketinggian 1.500 meter di atas permukaan laut. Secara administratif Pura Ulun Danu Batur berlokasi di Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Provinsi Bali. Berjarak kurang lebih 27 Km dari pusat kota Bangli, sedangkan dari Denpasar berjarak kurang lebih 67 Km. *Palebahan* (area) Pura Ulun Danu Batur di lokasi saat ini merupakan tempat yang baru, yang mulai dibangun sekitar tahun 1926.

Secara geografis, Pura Ulun Danu Batur berlokasi di pinggir jurang kaldera Gunung Batur Purba, lokasinya relatif sempit kurang lebih 1 x 5 km<sup>2</sup> dengan menghadap langsung ke Gunung Batur. Sehingga dari Pura Ulun Danu Batur kita dapat menyaksikan keindahan Gunung Batur, Kaldera Batur Purba, serta Danau Batur yang begitu menawan. Oleh masyarakat lokal Pura Ulun Danu Batur dengan lokasinya yang berada di puncak perbukitan sempit, lokasinya tersebut diberi nama *tundun jaran* (punggung kuda). Ungkapan tersebut tampak logis, karena pada dasarnya Pura Ulun Danu Batur berada di area sempit dan memanjang yang menyerupai *tundun jaran* (punggung kuda), di mana pada bagian kiri dan kanannya sebagian besar terdiri dari jurang yang cukup curam.



**Gambar 4.5** Pura Ulun Danu Batur  
(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2023)

Pura Ulun Danu Batur dipahami sebagai hulunya Danau Batur karena posisinya berada pada tempat yang lebih tinggi. Penelusuran selama ini mengenai kedudukan Pura Ulun Danu Batur dapat di informasikan bahwa Pura tersebut termasuk Pura Sad Khayangan. Hal tersebut dipertegas dalam penelitian yang dilakukan oleh tim peneliti dari Institut Hindu Dharma Denpasar yang menjabarkan bahwasanya pura Sad Khayangan di Bali dibangun berdasarkan konsep ajaran *rwabhineda* (dua lisma yang berlawanan) serta *purusha-pradana* (laki-perempuan). Perwujudan fisik dari konsep *rwabhineda* menyebutkan bahwa Pura Agung Besakih berkedudukan sebagai *purusha*, sedangkan Pura Ulun Danu Batur berkedudukan sebagai *pradana*. Penelitian serupa juga dilakukan oleh tim penyusun inventaris aspek nilai budaya Bali, yang menginformasikan bahwa terdapat sembilan *palebahan* (area) Pura yang tergolong Pura Khayangan Jagat, yang di mana Pura Ulun Danu Batur merupakan salah satu di antaranya.

Pura Khayangan Jagat merupakan Pura yang digunakan sebagai tempat suci untuk pemujaan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa* (Tuhan yang Maha Esa) dalam wujud Ista Dewata. Terdapat sembilan Pura yang tergolong ke dalam Pura Khayangan Jagat yakni; (1) Pura Agung Besakih yang berlokasi di Kabupaten Karangasem, (2) Pura Ulun Danu Batur yang berlokasi di Kabupaten Bangli, (3) Pura Lempuyang yang berlokasi di Kabupaten Karangasem, (4) Pura Andakasa yang berlokasi di Kabupaten Karangasem, (5) Pura Goa Lawah yang berlokasi di Kabupaten Klungkung, (6) Pura Luhur Uluwatu yang berlokasi di Kabupaten Badung, (7) Pura Batukaru yang berlokasi di Kabupaten Tabanan, (8) Pura Puncak Mangu yang berlokasi di Kabupaten Badung, (9) Pura Pusering Jagat yang berlokasi di Kabupaten Gianyar.

Berkaitan dengan status, kedudukan, dan eksistensi Pura Ulun Danu Batur bila ditinjau dari sudut pandang konsep *rwabhineda* maka dikenal pula dengan istilah *sadwinayaka* yang dipahami bersama oleh masyarakat Bali dengan sebutan Pura Sad Khayangan. Bahasan ini ditemukan pada lontaran Usana Bali, yakni sebagai berikut:

*“kunang carita ri sedeng ring masa margasira, kresna paksa ring pancadasi, ndan kawuwusan Bhatara Pasupati ring Jambudwipa, ther angupak pucaking ring Mahameru ring nowo sowing, ginamel dening tangan ginawa maring Bali, maka purine putran Ida Bhatara Mahadewa mwah Dewi Danu, ikang pucaking giri ginawa dening tangan tengen dadi Gunung Agung ring Bali maka sthana Ida Bhatara Mahadewa, ikang pucaking giri ginawi dening tangan kiwa Gunung Batur, maka sthana Ida Dewi Danu, yatika maka Panguluning Bhumi”*

Terjemahan:

Diceritakan pada saat bulan *margasira* (bulan kalima) waktu *kresna paksa* (tilem/bulan mati). Tersebutlah *Bhatara Pasupati* di India sedang memindahkan puncak Gunung Mahameru yang dibagi menjadi dua,

kemudian dipegang menggunakan kedua tangannya yakni tangan kanan dan tangan kiri, lalu dibawa ke Bali yang diperuntukkan sebagai *sthana* putra beliau yakni *Bhatara Mahadewa* dan Dewi Danu. Puncak gunung yang dibawa menggunakan tangan kanan menjadi Gunung Agung sebagai *sthana Mahadewa*, sedangkan puncak gunung yang dibawa dengan tangan kiri, menjadi Gunung Batur sebagai *sthana Dewi Danu*. Maka dari itu keduanya menjadi *panguluing bhumi* (bagian hulu bumi), yang menjadi hulu pulau Bali.

Petikan Lontar Usana Bali yang dikemukakan secara pantheon mampu mempertegas bahwasanya Pura Ulun Danu Batur tidak hanya dimaknai sebatas Pura yang berada di hulu Danau Batur namun lebih dari itu Pura Ulun Danu Batur juga dapat dikatakan sebagai Pura *panguluning* (hulu) Pulau Bali.

Pura Ulun Danu Batur memiliki perayaan hari suci yang diperingati setiap satu tahun sekali yang dikenal luas oleh masyarakat dengan sebutan “*Ngusabha kadasa*”. Upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur adalah upacara yang dilaksanakan secara rutin dari tahun ke tahun, yakni setiap Purnama Sasih *Kadasa*. Ritual ini juga telah mentradisi dalam kehidupan religius masyarakat Batur sebagai *pangempon* utama Pura Ulun Danu Batur.

Secara teologis, *istadewata* utama yang dipuja di Pura Ulun Danu Batur adalah Dewi Danu atau *Bhatari Danu*, yaitu manifestasi Ida Sang Hyang Widhi Wasa sebagai dewi penguasa danau. Berkenaan dengan itu, Jero Gede Batur Alitan, Manggala Setiman Desa Adat Batur menyatakan sebagai berikut;

*“Danu nika wantah sumber toya sane pinih mabuat ring kauripane niki, utamanyane ring indik pasubakan. Carik miwah teba, nenten pacang subur yening ten wenten toya. Nika mawinan toya punika lambang kasukertan jagat. Ida Bhatari Danu sane malinggih ring kahyangan Ulun Danu Batur niki, wantah dewataning kasukertan. Minabang titiyang yen ring Hindu, Bhatari Danu punika nenten tiyos wantah Ida Bathari Sri utawi Laksmi”* (wawancara, 11 Oktober 2022).

Terjemahannya:

“Danau itu adalah sumber air yang sangat penting bagi kehidupan, terutama dalam sistem subak. Sawah dan ladang tidak mungkin subur tanpa adanya air. Itu sebabnya, air merupakan simbol kesejahteraan dunia. *Bhatari* Danu yang *bersthana* di Pura Ulun Danu Batur ini adalah dewanya kesejahteraan. Menurut saya, kalau dalam Hindu Ida *Bhatari* itu tiada lain adalah Ida *Bhatari* Sri atau Laksmi”.

Dari pernyataan tersebut dapat dipahami bahwa kepercayaan masyarakat Batur terhadap Ida *Bhatari* Danu diperkuat oleh kesadaran ekologis tentang danau sebagai sumber air yang bermanfaat besar bagi kehidupan, khususnya pertanian. Ida *Bhatari* Danu dipercaya sebagai nama lain dari Dewi Sri atau Laksmi, yakni dewi kesuburan dalam teologi Hindu. Kesadaran eko-teologis ini menjadi ideologi keagamaan yang dipercaya oleh masyarakat Batur dengan *mensthanakan Bhatari* Danu di Pura Ulun Danu Batur, sekaligus menjadi pusat orientasi pemujaan dalam pelaksanaan upacara *Ngusabha Kedasa*.

Dalam pelaksanaan upacara *Ngusabha Kedasa* berlangsung selama 13 hari dari *pujawali* (peringatan) hingga *panyineban* (selesai peringatan). Adapun rangkaian upacara yang berlangsung yakni; (1) Puncak Karya *Ngusabha Kadasa Ida Bhatara Bhatari Katuran Puajawali ring Tengah Dalu*; (2) *Wayon Ageng Pepada Pendek*; (3) *Wayon Alit, Bakti Mainer Gita, Bhakti Ngabuangin*; (4) *Bhakti Panganyar Kabupaten Bangli*; (5) *Bhakti Panganyar Kabupaten Buleleng*; (6) *Bhakti Panganyar Kabupaten Karangasem*; (7) *Bhakti Panganyar Kabupaten Jembrana*; (8) *Bhakti Panganyar Kota Denpasar*; (9) *Bhakti Panganyar Kabupaten Badung*; (10) *Bhakti Panganyar Kabupaten Gianyar*; (11) *Bhakti Panganyar Kabupaten Tabanan*; (12) *Bhakti Panganyar Kabupaten Klungkung*; (13) *Bhakti pepranian, Nuek Bagia Pulakerti, Katuran Bhakti Ngeluar/ Mesineb*.

Pada serangkaian prosesi upacara yang dilakukan terdapat pementasan kesenian, yakni diantaranya; seni Tari Baris Sakral dan Rejang Renteng, Gamelan, *Gegitan* (nyanyian suci keagamaan), tari Topeng, dan pertunjukan wayang Kulit.

#### **4.5 Pertunjukan Seni Sakral Pada *Ngusaba Kadasa***

Dengan keberadaan Tari Baris Sakral yang sudah ada sebelum terjadinya penjajahan oleh Belanda terhadap bangsa Indonesia pada tahun 1926, ini merupakan salah satu kesenian sakral sebagai pelengkap pelaksanaan upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur, hingga kini keberadaannya masih dapat disaksikan serta di analisis dengan seksama. Pelestarian masih sangat dijaga oleh para penari yang tergabung dalam *tempek* (kelompok lembaga desa) Jero Baris Desa Aat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Bali yang beranggotakan ± 239 orang sampai saat ini.



**Gambar 4. 6** Pertunjukan Tari Baris Sakral Tahun 1910  
(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2023)

Tari Baris Sakral yang ada di Desa Adat Batur, yang mana pementasannya dilaksanakan setiap *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Dari pementasan

Tari Baris Sakral tersebut terkait juga dengan pengiringnya yaitu Gambelan yang dibawakan oleh *Tempek Jero Gambel* yang masing-masing Tarian Baris tersebut gamelannya pun berbeda-beda satu dengan yang lainnya di samping makna yang terkandung dalam pementasannya. Dalam pertunjukan tari Baris Sakral, dengan nilai sakral yang terkandung maka hanya dipentaskan pada waktu tertentu saja yaitu setiap upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Jero *Penyarikan* menginformasikan pementasan tari Baris Sakral dapat dipentaskan pada saat hari suci dengan patokan yadnya atau upacara yang dilakukan dengan pengorbanan *sukupat/rosan* (binatang berkaki empat) (wawancara, 9 April 2023) yakni:

1. Purnama sasih Kasa di Pura Jati-Pura Puseh Desa
2. Purnama sasih Karo di Pura Penataran/Bale Agung/ Pura
3. Purnama sasih Ketiga di Jero Agung
4. Purnama sasih Kapat di Jero Agung
5. Purnama sasih Kelima di Pelinggih Ratu Kentel Gumi
6. Purnama sasih Keenem di Pura Pedangsit Pedangsilan
7. Purnama sasih Kepitu di Pura Jaba Kuta
8. Purnama sasih Kawulu di Pura Dalem
9. Purnama sasih Kesanga di Jero Agung
10. Purnama sasih Kedasa di Jero Agung Ngusaba

Yang diempon oleh Desa Adat Batur adalah Kahyangan Tiga, yang diusung oleh Bali Rama 16 diri, didukung oleh beberapa tempekan : Jero Gambel, Jero Baris, Undagi, Jero Batu Dauh Rurung, Jero Batu Danging Rurung, Tempekan Pemangku, Tempekan Pengampel, Tempekan Jada :

1. Pura Puseh
- 2.. Pura Penataran/Bale Agung/Pura Desa
3. Pura Dalem
4. Pura Mrajapati.

Telah dijabarkan beberapa hari penting dan lokasi pertunjukan tari Baris Sakral namun untuk dalam penelitian ini hanya difokuskan pembahasan pada pertunjukan tari Baris Sakral saat upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Terdapat enam tarian sakral yang dipentaskan di sini yaitu 5 pertunjukan tari Baris Sakral dan 1 pertunjukan tari Rejang Renteng. Adapun ke 5 Jenis pertunjukan tari Baris tersebut yakni; (1) Tari Baris *Jojoran*; (2) Tari Baris Gede; (3) Tari Baris *Bajra*; (4) Tari Baris *Presi*; dan (5) Tari Baris Dadap yang dibawakan oleh *tempek* Jero Baris. Sedangkan tari Rejang Renteng ditampilkan oleh *tempek* Dae Bunga.

## **BAB V**

### **KEBERTAHANAN PERTUNJUKAN TARI BARIS SAKRAL PADA MASYARAKAT DI DESA ADAT BATUR**

BAB V ini menyampaikan pembahasan mengenai kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur dipahami sebagai sebuah tradisi masa lampau yang hingga kini keberadaannya masih dapat ditemui. Tradisi merupakan adat kebiasaan yang diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya secara turun-temurun (Paramityaningrum *et al.*, 2015). Dari pengertian tersebut dapat ditarik dua kata kunci yakni kebertahanan (*survival*) dan keberlanjutan (*sustainable*) kebudayaan dalam suatu masyarakat.

Kebertahanan suatu tradisi bergantung pada kemampuannya beradaptasi dengan lingkungan, baik alam maupun sosial, sedangkan keberlanjutannya bergantung pada keberhasilan proses pendidikan yang dilakukan dari satu generasi ke generasi berikutnya (Yusuf, 2014). Tentunya, dalam sistem adaptasi suatu tradisi memerlukan struktur yang mengikat tindakan atau pola-pola yang berlaku guna adaptif dan fungsional terhadap bagian lainnya. Menurut teori struktural fungsional, masyarakat merupakan suatu sistem sosial yang terdiri atas elemen yang saling berkaitan dan saling menyatu dalam keseimbangan (Wadiyo, 2008: 118).

Talcott Parsons adalah tokoh fungsionalisme imperatif yang lebih menekankan konsep (*ide*) dari pada proposisi. Pada awalnya Parsons lebih memperhatikan tindakan individu, kemudian tindakan sosial, hingga pada akhirnya

Parson memunculkan teori yang disebut AGIL (Jazuli, 2011; Wirawan, 2015). Suatu sistem tindakan dapat dijelaskan bahwa sebagai sebuah sistem, masyarakat harus memiliki prasyarat yang tercakup dalam skema AGIL (*adaptation, goal attainment, integration, laten pattern maintenance*). *Adaptation* atau adaptasi, berarti keharusan bagi sistem-sistem sosial untuk menghadapi lingkungan dengan baik. *Goal attainment* atau tujuan yang ingin dicapai berarti persyaratan fungsional yang muncul dari pandangan bahwa tindakan itu diarahkan pada tujuan-tujuannya. *Integration* (integrasi) berarti persyaratan yang berhubungan dengan interelasi antara anggota dalam sistem sosial. *Laten pattern maintenance* (pemeliharaan pola), merupakan konsep latensi yang menunjukkan adanya pemeliharaan pola (Wirawan, 2015).

Mengacu pada konsep dan teori yang telah dijabarkan, dapat dipahami bahwa keberlanjutan dan keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral disebabkan karena adanya pemeliharaan sistem nilai yang fungsional terhadap kebutuhan masyarakat di Desa Adat Batur. Nilai tersebut dapat bersumber dari sistem kepercayaan, sistem pengetahuan, dan sistem sosial yang berlaku dalam masyarakat. Penanaman nilai tersebut tentunya dilalui dari proses pendidikan secara non formal yang mampu membangun sebuah mekanisme masyarakat untuk beradaptasi dengan lingkungan dan perubahannya. Dalam hal ini pendidikan mengambil fungsi enkulturasi, sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai kolektif dalam rangka membangun keteraturan, ketertiban, dan keseimbangan sosial di masyarakat (Malik, 2016; Kaler, 2021).

Untuk mempertegas asumsi teoritis yang telah dipaparkan, berikut akan dijabarkan lebih lanjut terkait empat faktor yang melatar belakangi keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali, melalui; adaptasi, pencapaian tujuan, integrasi, serta pemeliharaan pola.

## **5.1 Faktor Adaptasi**

*Adaptation* (adaptasi), yaitu suatu sistem seyogyanya mampu mengatasi kebutuhan eksternal yang secara situasional bersifat mendesak (Triguna, 2021). Sebuah sistem harus beradaptasi dengan lingkungannya sesuai dengan kebutuhannya, yang dimaksud di sini ialah terdapat sirkularitas atau ke timbal balikan antara sistem budaya dan lingkungannya (Daeng, 2008). Dengan kata lain, adaptasi berarti keharusan bagi sistem-sistem sosial untuk menghadapi lingkungan dengan baik. Terdapat beberapa pengadaptasian yang berlangsung dalam pertunjukan Tari Baris Sakral di Desa Adat Ubud, diantaranya adaptasi pola gerakan tari, adaptasi iringan musik, serta adaptasi kostum.

### **5.1.1 Adaptasi Pola Gerak Tari Baris Sakral**

Tari Baris Sakral di Desa Adat Batur sudah berkembang sebelum terjadinya penjajahan oleh Belanda terhadap bangsa Indonesia pada tahun 1926 (Kanginan & Kawanan, 2019), tarian ini merupakan salah satu kesenian sakral sebagai pelengkap pelaksanaan *odalan/karya* (peringatan hari raya di Pura) yang berlangsung di Desa Adat Batur, terkhusus pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Tentu dalam perkembangannya dari tahun 1926 hingga saat ini terdapat beberapa

perubahan yang dilalui pertunjukan tari Baris Sakral terkhusus pada pola gerak yang sudah menyesuaikan dengan gerakan tari Baris tunggal.

Penyesuaian gerakan dengan mengadopsi beberapa gerakan tari Baris tunggal dikarenakan tarian baris tunggal merupakan tarian yang memiliki ragam gerak yang kompleks dan dijadikan acuan sebagai dasar untuk para penari putra di Bali. tari Baris Tunggal juga telah menjadi materi ajar dalam kurikulum terkait pembelajaran teknik dasar tari putra di ISI Denpasar. Proses pengadaptasian tari Baris Sakral bersumber dari faktor internal dan faktor eksternal.

Secara internal adaptasi gerak tari berasal dari para penari sendiri. Terdapat tiga orang penari yang tergabung ke dalam pertunjukan tari Baris Sakral yang telah menyelesaikan studi lanjut strata 1 (S1) di Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar. Tentu dalam hal ini pakem tari putra terkhusus yang terangkai dalam tari Baris Tunggal sedikit tidaknya diadopsi kemudian dikembangkan pada pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur. Wawancara bersama I Komang Adi pada 12 Januari 2023 di kediamannya, Banjar Batur Selatan, Desa Adat Batur, menyebutkan bahwa terdapat beberapa ragam gerak yang di sesuaikan dengan pertunjukan Baris Tunggal untuk mengisi ketegasan gerak pada pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, berikut penjelasan I Komang Adi lebih lanjut;

“menurut saya terdapat beberapa gerakan tari Baris sakral yang terkesan masih ragu-ragu dan kurang pasti antara gerakan kepala tangan atau kaki, sehingga dalam menarikannya terkesan masih ragu dan kurang mantap. Hal ini mendorong keinginan saya beserta *semeton* (saudara) penari tari Baris Sakral untuk memberi pemantapan terhadap gerakan yang masih ragu, kami dengan mengadopsi gerakan dari tari baris tunggal yang telah tercatat dan tersusun rapi gerakannya yang dipelajari di ISI Denpasar”, pungkask Komang Adi pada saat di wawancarai.

Dari informasi yang telah dijabarkan, adaptasi di sini diperlukan untuk memantapkan gerakan tari yang sekiranya masih terdapat keraguan. Tentu gunanya sebagai penyempurnaan gerakan tari Baris Sakral yang telah banyak mengalami degradasi atas perkembangannya yang sudah berjalan ratusan tahun silam. Jero Asta menambahkan bahwa penyebab dari degradasi atau memudarnya kadar pokok-pokok gerak semestinya dalam pertunjukan tari Baris Sakral, di akibatkan karena tidak adanya guru atau pelatih secara profesional yang memberi pembelajaran secara khusus terhadap para penari tari Baris Sakral sehingga teknik gerakan tari secara pasti (pakem) belum ditemui.

“ragam gerak tari Baris Sakral hingga kini kerap berubah dikit demi sedikit. Perubahan ini terjadi diakibatkan karena tidak adanya guru atau pelatih yang profesional yang memberikan pembelajaran tari secara terstruktur dan baku. Selama ini pelatih tari adalah para senior atau sesepuh yang di anggap telah profesional ketimbang penari yang lain untuk memberikan arahan kepada para juniornya. Tentu dalam pengimplentasiannya para senior terkadang lupa akan gerakan yang mereka kuasai, hal sedemikian berdampak pada gerakan yang mereka latih akan tidak sesuai dengan apa yang mereka terima sebelumnya. Alhasil terciptanya gerakan penyesuaian yang tidak sama dengan gerakan semestinya”, tutur Jero Asta pada saat di ditemui di kediamannya, Banjar Batur Tengah, Desa Adat Batur pada 20 Februari 2023.

Dari pendapat Jero Asta, memang sepantasnya terdapat beberapa gerakan yang di adopsi dari gerakan tari Baris tunggal pada pertunjukan tari Baris Sakral. Dari kedua informasi yang disampaikan oleh I Komang Adi serta Jero Asta, ditemui kelemahan dalam pertunjukan tari Baris sakral, yakni kurangnya sistem pencatatan gerak tari secara baku yang dilengkapi dengan foto cara melakukan gerakan beserta deskripsi mengenai gerakan untuk menjadi pedoman bagi para penari terkait gerakan tari Baris Sakral yang baku. Tentu dalam penelitian ini berkesempatan untuk mengisi kekosongan ini. Pencatatan ragam gerak beserta definisi gerakan

akan dijabarkan lebih lanjut pada BAB berikutnya yakni BAB VI. Pencatatan ragam gerak sangat lah diperlukan oleh para penari tari Baris Sakral untuk memastikan gerakan yang akan ditarikan. Terlebih dalam pembelajaran tari Baris tidak adanya seorang guru atau pelatih alhasil pencatatan ragam gerak akan membantu para senior untuk mengingat gerakan yang mesti ditarikan baru kemudian di implementasikan kepada para junior.

Jero Asta menuturkan lebih lanjut bahwa gerak-gerakan yang telah mengalami pengadaptasian dari pertunjukan tari Baris Tunggal yakni gerakan tangan dan kaki. Dikatakan bahwa gerakan tangan berubah menjadi lebih tinggi mengikuti kaidah gerakan tari baris tunggal yang berkembang di ISI Denpasar. Tangan pada saat *ngagem* (gerakan pokok) pada zaman dulu berada pada posisi serang susu, di mana tangan kanan dan tangan kiri berada sejajar dengan susu kemudian dada di busungkan, sehingga menyerupai bentuk ayam pada saat mengepakkan sayapnya. Namun pada saat ini gerakan sudah mengarah pada *agem* (gerakan pokok) tari Baris Tunggal yang di mana tangan kana berada sejajar dengan telinga dan tangan kiri sejajar dengan susu bila berada pada posisi *agem* kanan. Bila berada pada posisi *agem* kiri gerakan tangan kiri yang sejajar dengan telinga, sedangkan tangan kanan berada sejajar dengan susu.

Jero Satya juga menginformasikan bahwa selain gerakan tangan gerakan kaki dalam pertunjukan tari Baris Sakral mengalami pengadaptasian yang dulunya digerakkan secara tegas dan keras (*maketeban*), namun pada saat ini gerakan lebih *distaylisasi* dengan memperlihatkan keindahan gerakan kaki ketimbang entakkan yang keras. Berikut penjabaran Jero Satya lebih lanjut;

“gerakan tangan sudah barang tentu berubah pada pertunjukan tari Baris Sakral. Selain itu pula gerakan kaki juga banyak mengalami perubahan seperti yang disebutkan tetua terdahulu bahwa baris Batur terkenal dengan istilah *gedebegan baris batur* atau *keteban baris batur* yang berarti entakkan kaki baris batur dapat menggetarkan alam semesta. Namun seiring pengadaptasian yang berlangsung entakkan kaki para penari mulai berkurang menjadi lebih terlihat seperti tari Baris Tunggal dengan jeriji kaki ditarikan sehingga entakkannya pun tidak sekeras zaman dulu”, pungkask Jero Satya pada saat di Temui di Kediannya, Banjar Batur Tengah, Desa Adat Batur.

Adaptasi yang berlangsung pada pola gerakan tari Baris Sakral mengindikasikan adanya perhatian terhadap pertunjukan tari, sehingga adanya maksud untuk mengombinasikan tarian yang dikenal oleh masyarakat umum seperti tari Baris Tunggal yang diterapkan pada pertunjukan tari Baris Sakral. Hal tersebut berpengaruh pada semakin terlihat adanya aturan (pakem) yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Hal ini memungkinkan bilamana dikemudian hari para anak muda ingin belajar untuk menari tari Baris Sakral akan lebih mudah menyesuaikan gerakan karena sudah didasari dengan teknik gerakan yang semestinya.

#### 5.1.2 Adaptasi Iringan Musik Tari Baris Sakral

Musik yang mengiringi pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur merupakan gamelan Gong Gede. Digunakannya gamelan Gong Gede sebagai pengiring tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur, belum dapat diketahui secara pasti. Hal sedemikian disebabkan oleh kurangnya data-data yang memuat tentang gamelan tersebut, baik yang berupa lontar, prasasti maupun tulisan-tulisan lainnya.

Sebagai corak kebudayaan yang sifatnya oral tradisi, para narasumber menginformasikannya hanya bersifat perkiraan informasi dari mulut ke mulut para

tetua terdahulu. Mereka mengatakan bahwa gamelan itu sudah di embannya sejak dahulu atau mereka mengatakan gamelan warisan dari leluhurnya (*tetamian*).

Menurut informasi Jero Gede Duuran, bahwa gamelan Gong Gede tersebut diperkirakan ada pada tahun 1204 Masehi. Di samping itu juga informasi mengatakan bahwa, kondisi gamelan yang ada dulunya tidaklah selengkap seperti apa yang dapat kita lihat sekarang. Gamelan ini diperkirakan berkembang sesudah abad ke XII (Jero Gede Duuran, wawancara 19 April 2023). Sejalan dengan hal tersebut Hendra Santosa dalam artikelnya memaparkan bahwasanya pada tahun 1835 Raja Majapahit memberikan dua pasang instrumen gong, satu buah kempul, dan satu buah bende kepada *pengempon* pura yang ada di Desa Sinarata (Desa Batur pada zaman dulu). Setibanya di Bali, gong yang suara dan ukurannya lebih besar disimpan di Pura Ulun Danu Batur, dan gong yang ukuran serta suaranya lebih kecil diambil oleh Raja Bangli. Lama-kelamaan gong tersebut disumbangkan kepada Desa Sulahan. Sedangkan kempul dan bende tetap disimpan di pura Ulun Danu Batur (Santosa, 2020)

Bapak Nyoman Kadit, yang ditemui di kediamannya, Desa Batur Utara, pada tanggal 21 Desember 2022 menginformasikan bahwasanya instrumen gamelan yang terdapat di pura Ulun Danu Batur adalah instrumen Trompong Ageng (Gede), Trompong Alit, empat buah gangsa Jongkok *Penunggal*, empat buah gangsa Jongkok *Pengangkep* Ageng, empat buah gangsa Jongkok *Pengangkep* Alit (Curing), empat buah *Penyacah*, empat buah Jublag, satu buah *Riyong* Ponggang, satu buah kempul, satu pasang gong, dan beberapa pasang *Cengceng Kopyak*. Instrumen-instrumen tersebut dibuat oleh pande gamelan Desa Sawan Kecamatan

Sawan Kabupaten Buleleng, *pelawahnya* dibuat/diukir oleh undagi dari Desa Banyuning Kabupaten Buleleng. Sedangkan proses pembuatannya dilaksanakan di Pura Batur (wawancara, 21 Desember 2022).



**Gambar 5. 1 Gambelan Gong Gede Kuno**  
(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2020)

Melihat dan memperhatikan sering terjadinya aktivitas letusan gunung Batur sampai tanggal 21 April 1926, atas perintah dari pemerintahan Bangli pada tanggal 3 Agustus 1926 masyarakat Batur dipindahkan ke desa Karanganyar (desa Batur saat ini) (Sukadia, 2010). Sedangkan gamelan Gong Gede dipindahkan ke Pura Desa Bayung Gede. Adapun proses perpindahannya dilaksanakan oleh narapidana (*bogolan*) yang ada di kota Bangli. Dari jumlah instrumen yang disebutkan di atas, ada beberapa tambahan instrumen seperti; satu *tungguh* instrumen *Riyong* yang *bermoncol* 13 buah, empat buah gangsa Jongkok *Penunggal*, dan sepasang instrumen Jegogan. Instrumen-instrumen tersebut dibuat pada tahun 1930, di mana bilah dan *panconnya* dibuat di Pura Batur oleh pande gamelan dari desa Tiyingan Klungkung. Sedangkan *pelawahnya* dibuat oleh Jero

*Nyarikan, Nang Sweca, Nang Sedana, dan Nang Kirim* atas dasar *ngayah* yang ke semuanya itu sudah tiada (almarhum) (Sukadia, 2010).



**Gambar 5. 2** Gambelan Gong Gede yang Sudah Mengalami Pengadaptasian  
(Dokumentasi: Yogi Arista 2022)

Gamelan Gong Gede yang ada di Pura Ulun Danu Batur, dibuatkan tempat penyimpanan secara permanen seperti apa yang kita dapat saksikan sampai sekarang. *Barungan* gamelan Gong Gede tersebut sangat disakralkan atau dikeramatkan oleh masyarakatnya dan juga disebut dengan istilah *duwe* lingsir. Maka pada tahun 1998 dibuatkan suatu duplikat beberapa instrumen yang namanya gamelan *Bebonangan*, di pande gamelan Sidha Karya Banjar Babakan Desa Blahbatuh Gianyar (Wayan Pager) sehingga di Pura Ulun Danu Batur ada istilah *tedun* Bebonangan yang artinya gamelan Bebonangan. *Tedun* Trompong artinya gamelan Gong Gede yang komplit.

### 5.1.3 Adaptasi Kostum Tari Baris Sakral

Kostum dipahami sebagai penunjang dalam pertunjukan tari yang di dalam bentuk dan fungsinya terkandung pemahaman dan mengetahui nilai-nilai yang berkaitan dengan topik seperti nilai filosofi, historis, etis, estetik dan nilai religi. Menurut

Jazuli (2016), menginformasikan bahwasanya untuk membuat kostum yang baik, ada beberapa hal yang harus diperhatikan yaitu bentuknya, sederhana dan indah, disesuaikan dengan proporsinya baik serta dibuat dari bahan yang sesuai. Jika menggunakan bahan yang bermotif, sebaiknya dipilih motif yang sesuai dengan makna yang terkandung dari isi cerita yang akan dimainkan agar tidak menghilangkan unsur kebudayaannya. Lebih lanjut Jazuli mempertegas bahwa fungsi kostum tari adalah untuk mendukung tema atau isi tari, dan untuk memperjelas peran dalam suatu sajian tari (Jazuli, 2016). Busana tari yang baik bukan hanya sekedar untuk menutupi tubuh semata, melainkan juga harus dapat mendukung desain ruang pada saat penari sedang mempertunjukkan tariannya.

Kostum tari sering kali berubah pada tiap generasinya, hal tersebut disebabkan dari banyak faktor, mulai dari bahan yang digunakan sudah cukup langka, kostum yang di anggap sudah usur dan perlu pembaruan, hingga adanya adaptasi yang mengarah pada revitalisasi kostum dengan bahan dan model yang tergolong baru namun tidak menghilangkan identitas kostum sebelumnya. Adaptasi kostum tersebut juga terjadi dalam pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur Bali. Adaptasi yang terjadi pada kostum tari Baris Sakral di Desa Adat Batur cukup beragam. Mulai dari pengadaptasian dari sisi bentuk, kegunaan kostum, serta warna kostum.

Kostum tari Baris Sakral yang mengalami pengadaptasian yakni; hiasan kepala (*gelungan*), *simping* (penutup bahu), serta saput yang digunakan pada pertunjukan tari Baris Dadap. Pengadaptasian mengarah pada bentuk hiasan kepala

(*gelungan*) yang lebih glamor dengan tatahan kulit yang lebih ditali serta hiasan ornamen dengan permata dan dicat menggunakan perada.

Simping pada saat ini sudah diganti dengan badong, serta saput dari tari Baris Dadap yang dulunya dibuat dengan kain seadanya nuansa putih kuning polos tanpa motif, sekarang ditambahkan hiasan ornamen patra cina dalam saputnya serta warna yang digunakan menjadi lebih semarak yakni merah dan hitam.



**Gambar 5.3** Perbandingan Pengadaptasian Kostum Penari Tari Baris Sakral  
(Dokumentasi: Yogi Arista 2022)

Pengadaptasian di sini dilakukan dalam upaya memberikan kebebasan para penari dalam menentukan kostum yang ingin digunakan, akan tetapi tidak mengubah secara keseluruhan substansi kostum tari Baris Sakral yang telah diwariskan dari sejak dulu kala.

## 5.2 Faktor Pencapaian Tujuan

Faktor yang mempengaruhi masih bertahannya pertunjukan tari Baris Sakral hingga kini yakni adanya suatu tujuan yang ingin di capai oleh masyarakat Batur melalui

sistem yang telah terstruktur dan mendarah daging pada aktivitas sosial masyarakat yang disebut dengan istilah *ngaturan ayah* atau *ngayah*.

Hasil wawancara peneliti dengan salah satu narasumber yakni Jero Guru Asta menginformasikan bahwa tujuan utama dari pertunjukan tari baris Sakral di Desa Adat Batur yakni sebagai sarana persembahan kepada tuhan yang beristana di Pura Ulun Danu Batur (wawancara, 11Februari 2023). Sejalan dengan Guru Asta, Jero Penyarikan yang bertugas sebagai sekretaris adat menambahkan bahwa tujuan dari pertunjukan tari baris yakni tercapainya etos religi masyarakat Batur dengan mengaturkan *ayah* atau *ngayah* yang berarti hubungan vertikal ke hadapan Tuhan sebagai wujud persembahan suci tanpa pamrih (wawancara, 11Februari 2023).

Wijaya (2020) menginformasikan bahwa menjalin hubungan dengan tuhan (*parhyangan*), sesama (*pawongan*), dan lingkungan (*palemahan*) dapat dilakukan dalam berbagai bentuk (Wijaya, 2020). Sejalan dengan hal tersebut Dewi (2018) menyebutkan bahwa menjalin hubungan dengan tuhan, salah satunya dapat dilakukan dengan ritus *yadnya* sebagai refleksi *bhakti* yang diaplikasikan melalui kegiatan *ngayah* (Dewi, 2018). Dengan dipertunjukkannya tari Baris Sakral melalui aktivitas *ngayah*, dapat dinyatakan bahwa *sradha* (keyakinan) umat Hindu di Desa Adat Batur masih sangat kuat. Hal ini dibuktikan karena dalam kesehariannya masyarakat selalu ingin mengaturkan *ayah* sebagai wujud *bhakti* (pengabdian) ke hadapan Tuhan Maha Esa.

*Sradha* atau keyakinan dan *bhakti* atau pengabdian yang tulus ikhlas sangat diperlukan dalam kehidupan keberagaman, yaitu sebagai kekuatan spiritual, inti kehidupan manusia, pembangunan kesadaran utama, dan menghargai antar sesama

*tat twam asi*. Menurut Triguna (2021) *ngayah* adalah puncak dari wujud *bhakti* didasari oleh *janana* (pikiran suci) yang berimplikasi terhadap peningkatan dan pengintegrasian pada sikap hidup bersih rohani jasmani, gotong royong, kerja sama, tanggung jawab, kekeluargaan, saling menghargai, dan ketenangan jiwa (Triguna, 2021).



**Gambar 5. 4** Aktivitas Ngayah Tari Baris Sakral

(Dokumentasi: tim Nata Cita Swabudaya ISI Denpasar 2023)

Wujud *Bhakti* yang dipersembahkan oleh para penari tari Baris Sakral di Desa Adat Batur atas dasar *ngayah* dalam konteks ini tidak saja dapat mengacu kepada hubungan *bhakti* kepada seorang guru spiritual (guru) sebagai *guru-bhakti*. Lebih dari pada itu *bhakti* dalam konteks ini merupakan persembahan dari para penari yang berkesempatan mengabdikan dirinya dalam bentuk tarian sakral ke hadapan *Ida Bhatari Dewi Danu* yang secara harfiah berarti bentuk pribadi Tuhan atau zat ilahi tak tergambarkan (*nirguna*).

Kepercayaan terhadap Dewi Danu atau *Bhatari Danu* ini telah menjadikan upacara *Ngusabha Kadasa* yang terselenggara di Pura Ulun Danu Batur sebagai

puncak upacara keagamaan penting di pulau Bali. Persembahan tari sakral seperti tari Baris yang wajib hadir dalam ritual keagamaan di Pura Ulun Danu Batur menunjukkan sangat kuatnya kepercayaan masyarakat terkhusus para penari dalam mengaturkan *ayah* kepada *Ida Bhatari Dewi Danu*. Jadi *bhakti* yang diimplementasikan oleh para penari yang tergabung ke dalam kelompok *Jero Bris* (penari baris) melalui aktivitas *ngayah* merupakan wujud pengabdian ke hadapan Tuhan. Sebab dengan *ngayah*, dapat dilenyapkan rasa takut, marah, benci, dan iri hati. Hal ini juga didukung sebagaimana disebutkan dalam teks *Bhagawadgita* XII. 17 yang menyatakan:

*Yo na hriṣhyati na dveshti,  
Na sochāti ná kankshati,  
Bhaktiman ya same priyah,*

Terjemahannya:

Dia yang tiada bersenang dan membenci, tiada berduka dan bernafsu apa, membebaskan diri dari kebatilan dan rasa berbuat kebaikan, penuh dengan kebatilan, dialah yang ku kasih (Wiana, 2003).

Maksud dari sloka tersebut adalah, jika dengan kesungguhan para penari Baris Sakral di Desa Adat Batur melaksanakan *ngayah* dengan rasa *bhakti* dan tidak terpengaruh oleh kesenangan karena ketakutan, maka penari tari Baris Sakral di Desa Adat Batur akan dapat membangun harmoni dalam kehidupannya. Sebaliknya, jika para penari melakukan *ngayah* hanya mementingkan kesenangan untuk mencari popularitas semata tentu dapat menghilangkan karisma (*taksu*) dari pertunjukan tari baris tersebut. Selanjutnya dalam *Bhagawadgita* XXI. 6-7 dinyatakan:

*Ye tu sarvani karmani, mayi samnyasya matparah,  
Anayenai va yogaena, mam dhyayanta upasale,  
Tesham aham samuddharta, mrtyu samsara sagarat,  
Bhavani nachirat partha, mayi avesita chelasam,*

Terjemahannya:

Tetapi sesungguhnya mereka yang menumpahkan segala kegiatan kehidupan mereka kepada-Ku, memikirkan bermeditasi hanya kepada-Ku, dengan kebaktian yang terpusatkan, yang pikiran mereka tertuju kepada-Ku, dengan segera dan langsung aku bebaskan mereka ini dari lautan sengsara hidup lahir dan batin, oh Partha (Wiana, 2003).

Sebagain dinyatakan pula dalam *Bhagawadgita IX-34*:

*Manmanabhava madbhakto, madyajimam namaskuru  
Mam evaisyasi yuktviaivam atmanam matparayanah*

Terjemahannya:

Barang siapa yang memusatkan pikirannya kepada Tuhan, bersujud kepada Tuhan, menyembah Tuhan dengan mengembalikan diri sepenuhnya maka mereka akan bertemu dan Tuhan akan menghampirinya (Wiana, 2003)

Merujuk pada deskripsi tentang *ngayah* tersebut, maka *ngayah* dalam kehidupan berkesenian masyarakat di Desa Adat Batur dapat diartikan sebagai salah satu dari empat jalan (*catur marga*) yakni *yoga marga* yang berarti jalan untuk menghubungkan diri dengan tuhan melalui berkesenian. Adanya tujuan *ngayah* sebagai bagian integral dari upacara keagamaan, maka keberlangsungan pertunjukan tari Baris Sakral menjadi prioritas *Jero Baris* (penari baris) untuk memastikan pertunjukan selalu hadir dalam upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

### **5.3 Sistem Pengintegrasian**

Faktor integrasi merupakan sistem yang mengatur hubungan dari bagian-bagian yang menjadi komponennya (Bahatmaka, 2012). Komponen-kompone yang

terdapat pada masyarakat Batur seperti lembaga Desa adat di bawah arahan Jero Gede, sistem *dresta* yang di anaut, serta *pesamuhan agung* yang digunakan untuk mengakomodir dalam upaya menjaga kesucian Pura Ulun Danu Batur termasuk menjaga segala jenis kesenian. Sistem *dresta* digunakan sebagai acuan dalam pengintegrasian aktivitas kelembagaan tradisional yang terdapat di Desa Adat Batur sebagai salah satu cara untuk mempertahankan pertunjukan tari Baris Sakral hingga dapat di saksikan perkembangannya seperti saat ini.

Sistem *dresta* yang berlaku pada masyarakat Batur yakni *desa dresta* yang memiliki pengertian sebagai sebuah pandangan dalam suatu masyarakat yang sudah mentradisi serta hanya berlaku didesa tersebut, dalam hal ini hanya berlaku di Desa Adat Batur. *Dresta* dapat diartikan sebagai sudut pandang masyarakat tradisional yang mengatur tata krama (etika), mengatur hubungan para anggota masyarakat dalam bersosialisasi dalam lingkungan wilayah yang terbatas, serta memiliki kesamaan-kesamaan yang spesifik (Putra, 2022).

Lebih lanjut Ardhana (2020) menginformasikan bahwasanya sistem *dresta* yang berkembang saat ini terdiri dari empat jenis yang dinamakan *catur dresta*, adapun bagiannya yakni; (1) *Purwa Dresta* sering juga disebut *Kuna Dresta*, adalah suatu pandangan lama yang muncul sejak dahulu dan terus dijadikan sebagai pedoman dari generasi ke generasi; (2) *Loka Dresta* adalah suatu pandangan lokal yang hanya berlaku pada suatu daerah atau wilayah; (3) *Desa Dresta*, tidak jauh berbeda dengan *loka dresta*, di mana suatu pandangan yang sudah mentradisi dan hanya berlaku di suatu desa tertentu saja; (4) *Sastra Dresta*, merupakan suatu

pandangan yang dasar pijakannya adalah sastra atau pustaka-pustaka agama yang mengacu pada kitab suci (Ardhana, 2020).

Terkhusus pada pegintegrasian terkait dengan pertunjukan tari Baris Sakral sistem *dresta* yang berlaku dalam hal ini yakni mengadakan *pasamuhan agung*. Proses awal dari seluruh rangkaian Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur adalah pelaksanaan *pasamuhan agung* (musyawarah besar) yang dihadiri oleh seluruh krama Desa Adat Batur. Dalam *pasamuhan agung* inilah dibahas berbagai hal yang berkaitan dengan upacara *Ngusabha Kadasa*, termasuk pembicaraan keseluruhan tata cara pementasan tari Baris Sakral. Berkenaan dengan pelaksanaan *pasamuhan agung* di Desa Adat Batur dapat disimak penjelasan Jero Gede Batur Duhuran, berikut ini:

*"Ring Desa Adat Batur sujatine wenten kekalih pasamuhan, inggihan pasamuhan desalanpasamuhan agung. Pasamuhan desa punika pasangkepan sane kalaksanayang rutin nyabrang tilem lan tumpek. Yen pasamuhan agung, nika kalaksanayang patgatakala, nuju wenten karya agung utawi pikobet sane pinih mabuat, utamanyane sane wenten pakilitane sareng Pura Ulun Danu Batur."*

Terjemahannya:

Di Desa Adat Batur sesungguhnya ada dua jenis pasamuhan, yaitu *pasamuhan desa* dan *pasamuhan agung*. *Pasamuhan desa* adalah musyawarah yang dilaksanakan secara rutin setiap *tilem* dan *tumpek*. Kalau *pasamuhan agung*, itu dilaksanakan sewaktu-waktu, menjelang pelaksanaan upacara besar atau masalah yang sangat penting, terutama yang ada kaitannya dengan Pura Ulun Danu Batur (wawancara 13 Juni 2021).

Dari ungkapan tersebut dapat diketahui bahwa *pasamuhan agung* merupakan salah satu jenis *pasamuhan* (musyawarah) yang dilaksanakan di Desa Adat Batur. Selain *pasamuhan agung*, juga terdapat *pasamuhan desa* yang diselenggarakan secara rutin oleh krama Desa Adat Batur. Berkenaan dengan dua

jenis *pasamuhan* yang dilaksanakan oleh masyarakat Desa Adat Batur tersebut, lebih lanjut dapat dilihat dalam isi lontar Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur* (pasal 4 dan 5) sebagai berikut.

*"Prabekele nesampun makraman, kasinoman sayan tilem, dane kedis mangulkul tengeran ping satimahan mangelingang pasyan I ratu saktine"* (4).

Terjemahannya:

*Prebekel* (Jero Mekel) yang sudah diupacarai, berkewajiban untuk melaksanakan musyawarah setiap *tilem*, para *kedis* mempunyai kewajiban membunyikan kentungan (*kulkul*) sebanyak 45 kali untuk memberikan peringatan kepada *pasyan* (*pasihan*) I Ratu Sakti (Budiastra, 2010).

Kemudian dilanjutkan pada pasal ke-5

*"...ring dane pasagihan, malih sangkepan balirama tumpek tilem, ditumpeke jro bali ramane, pasalit malinggih di ayun sareng akitan danene kiwa tengen..."* (5).

Terjemahannya:

Juru *pasagi* (yang menyiapkan upacara) memiliki kewajiban melaksanakan musyawarah (*pasangkepan*) untuk *balirama* (*desa sareng nembelas*) pada saat *tilem* dan *tumpek*, saat rapat *tumpek balirama* duduk di depan bersama pasangannya kiri kanan (Budiastra, 2010).

Berdasarkan petikan lontar di atas dapat diketahui bahwa *pasamuhan* di Desa Adat Batur dilaksanakan setiap *tilem* dan *tumpek*. *Pasamuhan* desa yang dilaksanakan pada saat *tilem* dipimpin oleh *jro mekel* atau *prebekel* (kepala desa) yang sudah diupacarai menjadi petinggi desa. Sementara itu, *pasangkepan* atau *pasamuhan* saat *tumpek* dipimpin oleh *balirama* (*desa sareng nembelas*), yaitu *pasagi kiwa-tengen* (empat orang). *palaih kiwa-tengen* (empat orang), *pamumpunan kiwa-tengen* (empat orang), dan *pamade* atau *kedis kiwa-tengen* (empat orang).

Pelaksanaan *pasamuhan* desa saat *tilem* dan *tumpek* merupakan tradisi lokal yang tetap dipertahankan oleh krama Desa Adat Batur. Dari aturan yang berlaku sesuai dengan isi lontar tersebut terdapat usaha-usaha untuk mencapai tujuan dari masyarakat Batur dalam melangsungkan upacara sesuai dengan kaidah yang telah diwariskan dari pendahulu sebelumnya. Setiap *patinggi* desa yang disebut dalam lontar tersebut sudah jelas kewajibannya masing-masing dan dalam setiap penyelenggaraan *pasamuhan* desa. Lontar ini bersifat mengikat seluruh krama dan pengurus (*prajuru*) Desa Adat Batur. Dengan demikian kewajiban ini harus dilaksanakan dengan sebaik-baiknya.

Pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa* memang tidak dibahas secara khusus dalam *pasamuhan* desa, tetapi pembicaraan awal mengenai *pujawali* tersebut sudah mulai dilakukan. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Jero Gede Batur *Duuran*, sebagai berikut.

*"Upacara Ngusabha Kadasasampun mawit kasobyahang ring pasamuhan desa, sane kalaksanayang ring tilem kaenem. Sakadi Pujawali sane kalaksanayang daweg warsa kalih tali molas, taler sampun kasobyahang ring tilem kaenem warsa kalih tali patbelas. Sane kusumanggemin duk pasamuhan desa punika wantah nentuang galah pacangngelaksanayang pasamuhan agung. Indik nentuang galah pasamuhanagung punika, tityang sareng Jero Gde Alitan sane maduwe swadharma. Sasampun tityang sareng kalih cumpu ring galah sane pacang kaanggen ngelaksanayang pasamuhan agung, nika kasobyahang ring kramaBatur sareng sami. Umpaminzane indik karya pujawali ring warsa kalih tali molas, pasamuhan agung kalaksanayang ring purnamaning sasih kapitu, indik genahnyane wantah ring natar Bale Agung."*

Terjemahannya:

*Upacara Ngusabha Kadasa* sudah mulai dibicarakan dalam *pasamuhan* desa yang dilaksanakan pada *tilem kaenem* ('bulan mati, pada bulan keenam dalam kalender Hindu Bali'). Seperti *pujawali* yang dilaksanakan pada tahun 2023, juga sudah dibahas pada *tilem kaenem* tahun 2022. Hal yang

disepakati dalam *pasamuhan* desa saat itu adalah menentukan waktu untuk melaksanakan *pasamuhan* agung. Untuk menentukan waktu itu, saya dan Jero Gede Alitan yang memiliki tugas. Setelah kami berdua sepakat dengan waktu yang akan digunakan untuk melaksanakan *pasamuhan* agung, itu lalu diumumkan pada seluruh krama Desa Adat Batur. Seumpama tentang *pujawali* yang dilaksanakan tahun 2023, *pasamuhan* agung dilaksanakan pada purnama *sasih kapitu* ('bulan penuh pada bulan ketujuh dalam kalender Bali'), dan tempatnya adalah di halaman Pura Bale Agung (wawancara 12 Juni 2023).

Apabila dihitung secara terperinci, persiapan Upacara *Ngusabha Kadasa* yang puncak pelaksanaannya pada 3 April 2023 sudah mulai dibahas dalam *pasamuhan* desa yang dilaksanakan pada *tilem kaenem*, tepatnya pada 21 Desember 2022. Adapun hal yang dibahas dalam *pasamuhan* desa adalah menentukan waktu *pasamuhan* agung akan dilaksanakan. Jero Gede Alitan lan Duuran (Jero Gede Makalihan) memiliki tugas untuk menentukan waktu pelaksanaan *pasamuhan* agung. Keputusan ini diumumkan kepada krama pada saat itu juga sehingga krama akan mengikuti *pasamuhan* agung yang waktu dan tempatnya telah ditetapkan. *Pasamuhan* agung untuk membahas pelaksanaan Upacara *Ngusabha Kadasa* tahun 2023 dilaksanakan pada *purnamaning saish kapitu*, tepatnya pada 5 Januari 2023, bertempat di *natar* (halaman) Pura Bale Agung, Desa Adat Batur. Artinya, dari persiapan hingga puncak acara dibutuhkan waktu sekitar 140 hari kalender.

Dari ungkapan tersebut dapat diketahui bahwa pelaksanaan *pasamuhan* agung ditentukan melalui mekanisme adat yang sudah berlaku secara turun-temurun di Desa Adat Batur, yaitu harus diputuskan waktu dan tempatnya oleh Jero Gede Makalihan. Pengambilan keputusan yang hanya boleh dilakukan oleh Jero Gede Makalihan ini mengisyaratkan sebuah nilai didaktis tentang kedudukan, wewenang, dan tanggung jawab. Setiap orang dalam kedudukannya senantiasa

memiliki wewenang yang melekat dalam dirinya sehingga wewenang ini harus dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab. Sebagaimana juga wewenang Jero Gede Makalihan dalam menentukan waktu dan tempat pelaksanaan pasamuhan agung untuk membahas *Pujawali Ngusabha Kadasa*.

Setelah Jero Gede Makalihan memutuskan waktu dan *tempat pasamuhan agung*, maka keputusan ini disosialisasikan kepada seluruh krama agar hair dalam *pasamuhan agung* tersebut. Sejalan dengan hal tersebut, Kelih Satya dalam hal ini menjabat sebagai *kelihan* (ketua) dari *tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris) menyampaikan sebagai berikut;

*Pasamuhan agung* harus dihadiri oleh seluruh krama desa, kecuali mereka yang benar-benar berhalangan, misalnya sakit. Selain diumumkan melalui *klian tempek*, pengumuman juga dilakukan melalui surat dan telepon terutama bagi mereka yang tinggal di luar wilayah Desa Adat Batur. Kalau mereka tidak berhalangan berat, tetapi berani tidak hadir maka akan dikenakan sanksi berupa *dedosan* (denda) (wawancara, 5 Januari 2023)

Dari informasi tersebut dapat diketahui bahwa *pasamuhan agung* harus diikuti oleh seluruh krama disertai dengan sanksi berupa *dedosan* bagi krama yang tidak hadir. Artinya, aturan ini menyangkut kewajiban dan sanksi sosial sehingga nilai didaktis yang diajarkan di sini adalah kepatuhan pada kewajiban dan aturan-aturan sosial. Hal ini juga ditegaskan oleh Jro Paryarikan Duwuran patinggi *mangalaning setiman* Desa Adat Batur sebagai berikut:

Pasamuhan agung di Pura Bale Agung harus dihadiri seluruh krama karena sudah tercantum dalam Raja Purana Pura Ulun Danu Batur. Krama yang berani mengabaikan hal in akan mendapatkan sanksi, baik dalam bentuk *dedosan* maupun sanksi niskhala dari Ida Bhatari (wawancara, 5 Januari 2023).

Ungkapan ini menegaskan bahwa kewajiban krama Desa Adat Batur untuk menghadiri *pasamuhan agung* di Pura Bale Agung merupakan fakta sosial, yaitu

struktur sosial dan pranata sosial yang bersifat internal dan komprehensif (Ritzer, 2013). Dalam hal ini ketundukan pada aturan tersebut tidak hanya diikat oleh sanksi sosial semata, tetapi juga keyakinan pada sanksi Ida *Bhatari* yang menimbulkan rasa takut untuk melanggarnya.

Bertalian dengan kewajiban krama untuk melaksanakan *pasamuhan agung* di Pura Bale Agung dalam rangka Upacara *Ngusabha Kadasa* dapat disimak dalam petikan lontar Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur*, di bawah:

“... *Hana pangabetan angagem bajra, met panuturan panapi teduh bhatara, padadi dewa saya ring pasamuhan agung, abukti ring bale agung, wongadesa, hand baliwayah kalamaring wong desa kiwa tengen kalih, hana bawu kiwa tengen kalih, raris kramaning madewasraya amusti karya bhatara agama*” (Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur*, 10).

Terjemahannya:

kalau ada upacara yang menggunakan bajra atau ada wahyu yang turun dari Ida Bhatara, harus dilaksanakan *pasamuhan agung* (musyawarah besar), dibuktikan di bale agung, oleh seluruh warga desa (*wong adesa*), yang dihadiri oleh *bali wayah* kiri kanan (*desa sareng nem*) dan *juru bawu* kiri kanan (*desa sareng nembelas*), lalu warga desa *madewasraya* (memuja dan memohon) anugerah Bhatara Agama (Ida Bhatari) (Budiastra, 1979).

Petikan isi lontar tersebut menguraikan aturan dan prosesi yang harus dilaksanakan dalam *pasamuhan agung*. Aturan yang berlaku bahwa *pasamuhan agung* ini harus dihadiri oleh seluruh *krama* (warga masyarakat) dan *manggalaning setiman* (pimpinan) Desa Adat Batur. Sementara itu, prosesi *pasamuhan agung* ini diawali dengan upacara *madewasraya* (memuja dan memohon) anugerah Ida *Bhatari* Danu. Aturan dan proses inilah yang dijadikan pedoman oleh krama Desa Adat Batur dalam melaksanakan *pasamuhan* tersebut.

Terkait pertunjukan tari Baris Sakral yang dipentaskan pada saat upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur; *banten* (sesaji) yang akan dipersembahkan, pengambilan properti dari *gedong penyineban* (tempat penyimpanan) yang akan digunakan untuk menari, sistematika latihan yang dilakukan secara adat, hingga tata cara pementasan, semuanya diatur penuh dalam *pasamuhan agung*.

Pertama, *banten* (sesaji) yang diaturkan untuk pementasan tari Baris Sakral yakni *banten catur* dimna sesaji ini tergolong tingkatan upacara utama yang berlangsung pada masyarakat di Desa Adat Batur. Sesaji ini mempersembahkan *suku pat* yakni sebutan untuk mengaturkan sesaji dengan tambahan daging binatang berkaki 4 (empat) (Sukadia, 2010). *Banten* juga dipersembahkan pada saat *Jero Baris* akan memulai proses latihan yang kemudian diakhiri dengan persembahyangan bersama.

Kedua, pengambilan properti dari *gedong penyineban* (tempat penyimpanan) juga di atur tata caranya pada saat *pasamuhan agung*. Properti yang digunakan oleh penari Baris Sakral merupakan properti yang disakralkan oleh masyarakat Batur, diperkirakan properti yang digunakan saat ini sudah ada sejak 1 Abad yang lalu hal ini dibuktikan dari kutipan buku yang berjudul “Historis Perpindahan Pura Ulun Danu Batur” yang di susun oleh Jero Gede Makalihan dan tim, menginformasikan bahwa pada saat pindahnya Desa Adat Batur dari lereng gunung Batur menuju tempat yang baru (*kalang anyar*) desa saat ini, diketahui bahwasanya beberapa benda pusaka yang dapat diselamatkan di antaranya gamelan Gong Gede yang digunakan untuk mengiringi pertunjukan tari Baris Sakral dan

properti dari tari Baris Sakral itu sendiri. Dengan nilai *history* yang tinggi maka tak hayal untuk mengambil properti dari tempat penyimpanannya yang di sebut *Bale Baris* memerlukan kehati-hatian dan hanya boleh di ambil oleh Jero Baris (penari baris).

Ketiga, sistematika latihan yang dilakukan secara adat oleh Jero Baris juga diatur dalam *pasamuhan agung*. Latihan akan dimulai pada saat *Ngembak Geni* yakni sehari setelah hari Suci Nyepi atau sebulan sebelum dipentaskannya pertunjukan tari Baris Sakral. Hal tersebut disampaikan oleh Kelih Asto yang menjabat sebagai *kelihan* (ketua) dari kelompok penari Baris, dalam pemaparannya disebutkan bahwa:

“Proses latihan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur sudah berlangsung selama sebulan sebelum hari pementasan. Latihan dilakukan di Pura Ulun Danu Batur lebih tepatnya di area *Madya Mandala* (bagian tengah Pura). Latihan dilakukan selama tiga hari berturut, yang dimulai dari hari pertama yang jatuh pada hari *Ngembak Geni*. Pemilihan hari ini sudah berlangsung secara turun temurun yang kami di sini tinggal melanjutkan saja. Proses latihan didahului dengan persembahyangan bersama untuk meminta anugrah dari Idha Bhatari Dewi Danu, yang beryoga di Pura Ulun Danu Batur, supaya dalam proses latihan nantinya diberikan kelancaran” (wawancara, 19 Maret 2023).



Gambar . Proses Latihan Tari Baris Sakral  
(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Dari penjelasan yang disampaikan oleh Kelih Asto, dapat ditarik kesimpulan bahwa aturan yang sudah diwariskan oleh para terdahulu merupakan hasil dari *pasamuhan agung* untuk mengintegrasikan aktivitas latihan yang dilangsungkan oleh Jero Baris.

Tahapan terakhir yang di tentukan pada saat *pasamuhan agung* yakni tata cara dalam pementasan tari Baris Sakral. Segala tata cara dalam mementaskan tari Baris Sakral diputuskan dari hasil *pasamuhan agung* yang kemudian di limpahkan kepada *tempek jero baris* (kelompok penari baris) untuk menerjemahkan di lapangan. Tampek jero baris melalui *kelihan* (ketua) akan mengatur segenap kegiatan dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Diawali dari *tedun* (datang) para penari mulai berdatangan memasuki Pura, kemudian dilanjutkan pada *maiyas* (berhias) mengenakan kostum, kemudian *ngayah* mementaskan tarian Baris Sakral, setelah itu *nunas paica* (ngalap berkah), para penari disediakan hidangan berupa makanan untuk dinikmati secara bersama-sama oleh anggota *jero baris*, serta yang terakhir yakni *mecacak* (absensi) para penari akan didata untuk kehadirannya oleh *kelihan* (ketua) dari kelompok penari baris (*jero baris*).

Melalui proses dari terselenggaranya *pasamuhan agung* yang mengatur dan mengintegrasikan segenap aktivitas keagamaan dipandang mampu mewujudnya pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dengan sangat terstruktur, terorganisir, serta mampu menuntun setiap tindakan masyarakat Desa Adat Batur dalam melestarikan keberlanjutan kesenian sakral.

## 5.4 Sistem Pemeliharaan Pola

Pemeliharaan pola atau *latency* merupakan pemeliharaan model, dalam hal ini nilai-nilai sosial tertentu seperti budaya, bahasa, norma, aturan, dan sebagainya. Sistem pemeliharaan pola yang berlaku pada masyarakat di Desa Adat Batur yakni terbentuknya organisasi atau kelompok yang dikenal oleh masyarakat dengan sebutan *tempek*, dalam upaya menjaga kaidah-kaidah pertunjukan tari Baris Sakral yang merupakan bagian integral dari upacara *Ngusbha Kadasa* untuk senantiasa dijaga, diwariskan guna lestari sebagai bentuk wujud bakti khadapan *Ida Bhatari* (Tuhan Maha Esa). *Tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris) merupakan organisasi yang bertugas untuk mengorganisir pertunjukan tari Baris Sakral mulai dari prekrutan penari, latihan, hingga pada pementasan tari. Tidak hanya sebatas membentuk organisasi *Jero Baris*, kepanitiaan yang khusus berkaitan dengan upacara *Ngusabha Kadasa* juga dibentuk masyarakat Batur. Hal tersebut dipandang perlu karena kepanitiaan dibentuk sebagai upaya menjaga dan mengatur jalannya upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

### 5.4.1 Organisasi *Jero Baris*

Organisasi *Jero Baris* merupakan kelompok yang khusus menaungi segala aktivitas pertunjukan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur. Mangacu pada sistem *dresta* yang berlaku, di mana Desa Adat Batur yang tergolong Desa Bali Kono atau yang dikenal juga dengan sebutan Bagi Aga memiliki sistem organisasi yang berbeda dengan sistem organisasi adat di daerah Bali lainnya. Di Desa Adat Batur memiliki sistem adat secara mengkhusus dengan berdirinya *tempekan* atau kelompok sosial masyarakat (Sukadia, 2010).

*Tempekan* yang terdapat di Desa Adat Batur terbagi menjadi lima kelompok, yakni; *tempek Jero Batu Gadang*; *tempek Jero Batu Barak*; *tempek Jero Undagi*; *tempek Jero Gambel*, dan *tempek Jero Baris*. Masing-masing *tempekan* mempunyai tugas yang berbeda-beda. Khusus pada *tempek Jero Baris* memiliki tugas untuk; (1) merawat sistem regenerasi penari melalui upacara *mapragat* (perkawinan); (2) menyelenggarakan latihan tari Baris Sakral; serta (3) menyelenggarakan pertunjukan tari Baris Sakral.

#### 5.4.1.1 Pola Perekrutan Penari Melalui Upacara *Mapragat*

Perekrutan penari melalui upacara *mapragat*, merupakan upacara perkawinan yang hanya berlangsung pada masyarakat di Desa Adat Batur. Perkawinan merupakan tingkatan awal manusia dalam mengarungi kehidupan yang berdasarkan ikatan lahir batin, ikatan sosial yang paling kuat dan dilaksanakan di hadapan Tuhan, kedua orang tua, keluarga dan masyarakat dengan tujuan menyatukan kedua keluarga yang berbeda (Pusparini, 2020). Dalam ajaran Agama Hindu, manusia hidup tidak akan bisa lepas dari ikatan rantai ajaran *Catur Asrama* (empat jenjang kehidupan manusia) yaitu: *Brahmacari* (masa mencari ilmu), *Grehasta* (menjalani rumah tangga), *Wanaprasta* (mulai menjauhi nafsu keduniawian), dan *Biksuka* (masa dimana manusia terlepas dari pengaruh duniawi) (Suryawati, 2017).

Tahapan-tahapan yang dilalui pada upacara *mapragat* di Desa Adat Batur yakni; Upacara *ngidih* yang di mana sang wanita akan dipinang dan mencari hari baik untuk melangsungkan perkawinan; Upacara *Makala-kalaan (mebiyakala)*, prosesi ini diawali dengan kedua pengantin duduk atau juga berdiri ke hadapan

*upakara* (sesaji) kemudian kedua pengantin diupacarai; Upacara *Maparisuda*, dilakukan dengan *natab banten maparisuda* (diupacarai dengan sesaji); *Tipat Bantal (Mejauman)* merupakan upacara terakhir dari setiap rangkaian upacara perkawinan tersebut; Upacara *Meperagat* dan upacara *Guru Piduka* salah satu yang membuat perkawinan di Desa Batur berbeda dengan perkawinan yang ada di Bali adalah adanya *Banten Mepragat* dan *Banten Guru Piduka*. *Banten* (sesaji) ini dihaturkan oleh pengantin ke Pura Bale Agung yang berada di dalam kompleks Pura Ulun Danu Batur.



**Gambar 5. 5** Banten (sesaji) yang dihaturkan di Pura Bale Agung

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

*Banten* (sesaji) yang telah dipersiapkan oleh pasangan pengantin kemudian di upacarai dan haturkan oleh *Jero Guru* (petinggi desa). Salah satu *Jero Guru* yakni Guru Asta menginformasikan bahwa upacara *mapragat* ini menjadi titik awal warga masyarakat di Desa Adat Batur memasuki jenjang *makrama*, secara umum

pada masyarakat Bali disebut dengan *mebanjar* (menjadi anggota banjar). Berikut penjelasan Guru Asta terkait dengan upacara *mapragat*:

Upacara *mapragat* yang terdapat di Desa Adat Batur merupakan upacara kuno yang telah berkembang dari masa Desa Batur masih berada di lereng gunung Batur. Hingga saat ini upacara *mapragat* masih tetap dilestariakan oleh warga masyarakat. Sebenarnya upacara *mapragat* ini adalah upacara pernikahan yang sama dengan masyarakat Bali secara umum, namun yang membedakannya yakni adanya *banten mapragat* dan *banten guru piduka* yang mesti dihaturkan ke Pura Bale Agung, jadi upacaranya tidak hanya dilakukan di rumah tapi dilakukan juga di Pura (wawancara, 19 Februari 2023)

Sejalah dengan penjelasan Guru Asata, Jero Guru Wilantara juga menambahkan bahwa terdapat serangkaian acara dalam upacara *mapragat*. Pertama, kedua mempelai pengantin dan kedua keluarga memasuki pura dengan membawa sesaji (*banten*) yang akan dipersembahkan, setelah itu perwakilan Jero Guru akan memulai upacara dengan mengahaturkan sesaji di *ajeng* (depan) pura Bale Agung. Kedua, setelah Jero Guru menghaturkan sesaji maka di ikuti dengan persembahyangan bersama oleh seluruh masyarakat yang hadir pada prosesi tersebut. Ketiga, bagian inti dari prosesi *mapragat* yakni pengantin pria mulai masuk sebagai anggota desa adat (*mungгах gama*), mulai masuk dalam *tempek ayah* (menentukan kelompok sebagai tempat untuk menghaturkan pengabdian). Pada saat ini Jero Guru akan mendatangi kedua mempelai kemudian menanyakan kepada mempelai pria terkait kesanggupannya akan memulai ayah di *tempekan* yang mana. Terdapat lima *tempekan* (kelompok) yang bisa dipilih yakni; *Tempek Jero Batu Gadang*, *Tempek Jero Batu Barak*, *Tempek Jero Undagi*, *Tempek Jero Gamel*, dan *Tempek Jero Baris* (wawancara, wawancara, 19 Februari 2023).



**Gambar 5. 6** Upacara Mapragat untuk menentukan *tempek* (kelompok) dalam menghaturkan ayah

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Adanya upacara *mapragat* menjadikan pemeliharaan pola-pola terkait rekrutmen penari tari Baris Sakral menjadi sangat baik, hal ini disebabkan karena ketika warga masyarakat sudah masuk pada jenjang perkawinan maka warga tersebut sudah diwajibkan untuk memilih *tempek* (kelompok) tempat dirinya menghaturkan pengabdian kepada desa dan leluhur (*ngayah*). Jadi sepanjang pola-pola pemeliharaan melalui upacara *mapragat* ini berlangsung pada masyarakat Batur, dapat dipastikan bahwa masyarakat yang akan menjadi penari tari Baris Sakral akan terus bertambah.

#### 5.4.1.2 Menyelenggarakan *Muruk* (latihan) Tari Baris Sakral

Latihan diartikan sebagai suatu tindakan yang dapat mengasah perasaan dan kepekaan dari setiap individu (Aprilina, 2018). Menyelenggarakan latihan juga berguna untuk meningkatkan ketrampilan, membangun pengetahuan, serta langkah seseorang dalam mengembangkan bakat yang tertanam dalam dirinya (*Pratama et*

*al.*, 2021). Proses pelatihan memiliki peranan penting dalam pemertahanan sebuah kesenian, karena melalui latihan secara terprogram seseorang dapat membangun, meningkatkan, dan mengembangkan ketrampilan yang dimilikinya.

Tari Baris Sakral yang berkembang pada masyarakat di Desa Adat Batur juga melalui proses latihan sebelum dipertunjukkan pada saat upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Proses latihan ini dilakukan untuk mengingat kembali, merefleksikan, serta mengembangkan gerakan tari Baris Sakral sehingga dalam pementasannya dapat disajikan secara maksimal. Proses latihan yang berlangsung pada pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur dikenal oleh masyarakat dengan sebutan “*muruk*”. Kelih Asto yang mengemban tugas sebagai *kelihan* (ketua) dari kelompok penari Baris menginformasikan bahwa proses latihan tari Baris Sakral berlangsung setiap satu tahun sekali. Berikut penjelasan lebih lanjut dari Kelih Asto terkait sistem pelatihan tari Baris Sakral:

Pelatihan tari Baris Sakral dilakukan pada *madya mandala* (bagian tengah) dari Pura Ulun Danu Batur. Kegiatan latihan atau *muruk* yang dilakukan ini bertujuan untuk membangun kembali pengetahuan dari para penari untuk mengingat ragam gerak, perpindahan gerak, menyesuaikan dengan musik pengiring, dan mengingat kembali pola lantai. Proses latihan di sini, hanya dilakukan setiap satu tahun sekali yakni pada saat sehari setelah nyepi yang disebut dengan *Rahina Ngembak Geni*. Pelatihan berlangsung selama tiga hari secara berturut, dan dalam proses latihannya pasti diawali dengan prosesi persembahyangan (wawancara, 19 Maret 2023).

Dari pemaparan Kelih Asto mendukung pengamatan peneliti di lapangan yang menemukan fenomena unik di mana pelatihan tari Baris Sakral berlangsung disesuaikan dengan aturan adat yang diwarisi dari sejak dulu kala yang menjadi pembeda dengan proses latihan tari di daerah lain, Pada masyarakat Batur pelatihan atau dalam istilah masyarakat disebut *muruk* dilakukan tiga tahapan. Tahapan yang

pertama melakukan persembahyangan; tahapan kedua melakukan latihan; serta tahapan ketiga melakukan evaluasi dan absensi anggota penari Baris Sakral.

Tahapan pertama sebelum para penari akan melangsungkan latihan, terlebih dahulu dilakukan persembahyangan bersama oleh seluruh anggota penari baris. Pada tahapan ini sesaji (*banten*) yang dihaturkan berupa *banten* pejati. Sesaji akan dihaturkan oleh Jero Guru (tetua adat) yang bertujuan untuk memohon keselamatan dan kelancaran pada kegiatan latihan tari Baris Sakral ke hadapan *Bhatari* Dewi Danu yang beristana di Pura Ulun Danu Batur.



**Gambar 5. 7** Prosesi Menghaturkan Banten Pejati Sebelum Memulai Latihan Tari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Prosesi menghaturkan *pejati* berlangsung di *Utama Mandala* (bagian utama) dari Pura Ulun Danu Batur. Jero Guru yang memiliki kewenangan untuk menghaturkan sesaji tersebut akan menempatkan *banten pejati* (sesaji) di depan Gedong suci yang terdapat di bagian paling utama dari Pura Ulun Danu Batur.

Setelah Jero Guru menghaturkan sesaji tersebut maka akan dilanjutkan pada prosesi sembahyang bersama para penari tari Baris Sakral.



**Gambar 5. 8** Prosesi Sembahyang Bersama Para Penari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Prosesi persembahyangan akan diakhiri saat para penari *nyineb* (megakhiri) dengan *tangan tanpa sarana* (tangan kosong) dan Jero Guru memercikkan *tirta* (air suci) kepada seluruh penari Baris yang turut hadir dalam rangkaian persembahyangan. Persembahyangan dilaksanakan sebagai permohonan restu ke hadapan Ida Bhatari Dewi Danu supaya diberikan keselamatan serta kelancaran pada kegiatan latihan yang akan dilakukan.

Tahapan kedua, setelah prosesi persembahyangan selesai maka dilanjutkan pada aktivitas *muruk* atau latihan. Pada saat latihan, penari Baris Sakral akan dikelompokkan pada jenis tari yang akan ditampilkan. Terdapat lima kelompok dalam proses latihan ini, yaitu; kelompok penari Baris Jojor; kelompok penari Baris

Gede; kelompok tari Baris Bajra; kelompok tari Baris Presi; dan kelompok tari Baris Dadap.

Kegiatan latihan berlangsung dengan menjadikan salah satu dari penari senior bertindak sebagai guru atau seorang pelatih yang akan mendemonstrasikan gerakan tari kepada para juniornya. Sedangkan penari junior akan melakukan proses imitasi (peniruan) terhadap gerakan yang diberikan oleh penari senior. Kegiatan ini berlangsung hingga penari junior dipandang sudah mampu mengikuti beberapa gerakan atau keseluruhan gerakan yang dicontohkan oleh para seniornya.



**Gambar 5. 9** Proses Latihan Para Penari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Tahapan ketiga atau tahapan terakhir yang dilakukan yakni mengevaluasi kegiatan latihan yang telah berlangsung. Evaluasi dilakukan oleh penari senior dengan cara memberikan masukan, arahan, serta binaan kepada penari junior. Setelah itu juga dilakukan absensi yakni mendata anggota yang hadir dan yang tidak hadir. Bagi para penari yang hadir pada latihan Tari Baris Sakral akan diberikan

*paica* (makanan) saat setelah latihan. Sedangkan bagi para penari yang tidak hadir akan dikenakan denda sebesar 5000 rupiah.

Aktivitas yang dilakukan oleh tempek Jero Baris dalam melangsungkan proses latihan mengacu pada sistem adat yang berlaku, memnunjukkan bahwa terdapat pemeliharaan pola yang terjadi dalam organisasi penari baris (*jero barisis*). Pemeliharaan pola yang pertama tampak pada prosesi persembahyangan yang merupakan peningkatan *sraddha* (keyakinan) dan *bhakti* (ketulusan hati) para penari untuk senantiasa melakoni aktivitas menari dengan penuh tanggung jawab dan keseriusan. Pemeliharaan pola berikutnya tercermin pada proses evaluasi yang dilakukan oleh penari senior di mana hal ini akan berdampak pada penanaman nilai-nilai yang akan mampu di implementasikan oleh para penari junior. Aktivitas absensi menjadi cerminan adanya proses pemeliharaan pola. Anggota yang membangkang dan tidak menaati aturan akan dikenakan sanksi denda sebanyak 5000 dan sanksi moril berupa peringatan yang dilakukan oleh tetua adat. Kondisi sedemikian menjadikan kelompok penari Baris Sakral menjadi terpelihara, terjaga keberlangsungannya pada masyarakat di Desa Adat Batur.

#### 5.4.1.3 Menyelenggarakan pertunjukan tari Baris Sakral Tari Baris Sakral

Pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur merupakan bagian integral dari upacara *Ngusbaha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Tari Baris yang tergolong sebagai seni Sakral menurut penggolongan seni tari yang di ungkap Dibia (2008) pementasannya hanya dilakukan pada saat berlangsung upacara Agama serta pementasannya berlangsung di dalam Pura (Dibia, 2008).



**Gambar 5. 10** Pertunjukan Tari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Pertunjukan tari Baris Sakral yang berkembang pada masyarakat Ubud saat ini sudah diwarisi oleh para tetuanya bahkan sebelum masuknya zaman penjajahan (Sukadia, 2010). Hal sedemikian diperkuat catatan tahun 1926, disebutkan pada saat masyarakat Batur mengalami perpindahan tempat pemukiman yang diakibatkan dengan adanya bencana alam gunung berapi, beberapa properti dari tari baris dan musik pengiring masih dapat diselamatkan dan diperkirakan properti dan gamelan kuna tersebut telah berusia tua (Kanginan & Kawan, 2019).



**Gambar 5. 11** Pengiring Musik Tari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Terkait dengan pengiring dari Pertunjukan Tari Baris Sakral yakni dilakukan oleh *Tempek Jero Gambel* (kelompok pemain gamelan), diaman masing-masing Tarian Baris Sakral memiliki iringan musik (*gambelan*) yang berbeda antara satu dengan yang lainnya, di samping makna yang terkandung dalam pementasannya. Jero Penyarikan menginformasikan pementasan tari Baris Sakral dapat dipentaskan pada saat hari suci dengan patokan yadnya atau upacara yang dilakukan dengan pengorbanan *suku pat/rosan* (binatang berkaki empat) (wawancara, 9 April 2023) yakni; (1) Purnama sasih Kasa di Pura Jati-Pura Puseh Desa; (2) Purnama sasih Karo di Pura Penataran/Bale Agung/ Pura; (3) Purnama sasih Ketiga di Jero Agung; (4) Purnama sasih Kapat di Jero Agung; (5) Purnama sasih Kelima di Pelinggih Ratu Kentel Gumi; (6) Purnama sasih Keenem di Pura Pedangsit Pedangsilan; (7) Purnama sasih Kepitu di Pura Jaba Kuta; (8) Purnama sasih Kawulu di Pura Dalem; (9) Purnama sasih Kesanga di Jero Agung; (10) Purnama sasih Kedasa di Jero Agung Ngusaba.

#### 5.4.2 Struktur Panitia pada Upacara *Ngusabha Kadasa*

Tugas dan fungsi dari kepanitian dalam pelaksanaan Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur yakni sebagai pengemban tanggung jawab secara keseluruhan terkait keberlangsungan upacara *Ngusabha Kadasa*. Hal ini sejalan dengan pendapat Parsons (dalam Ritzer & Goodman, 2005:123) bahwa alokasi dan integrasi merupakan dua proses fundamental yang diperlukan dalam membangun keseimbangan sistem. Dalam hal ini proses alokasi ditandai dengan pembagian tugas dan tanggung jawab *pangayah* sesuai dengan kebutuhan upacara. Sementara

itu, proses integrasi bahwa seluruh panitia merupakan satu kesatuan sistem yang memiliki tujuan utama untuk menyukseskan upacara *Pujawali Ngusabha Kadasa*.

Pertunjukan tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Para Ulun Danu Batur* merupakan arena pendidikan nonformal sehingga di dalamnya juga berlaku proses manajemen pendidikan. Dalam konteks ini pembentukan struktur kepanitiaan merupakan bagian tidak terpisahkan dari manajemen tersebut dengan tujuan agar seluruh elemen yang terlibat di dalamnya dapat berpartisipasi sesuai dengan bidang tugasnya masing-masing. Artinya, struktur ini memberikan kejelasan mengenai ruang, waktu, dan aktivitas berlangsungnya proses didaktis secara sistemis dan sistematis. Terciptanya arena pendidikan yang kondusif menjadi salah satu kata kunci keberhasilan proses didaktis, baik dalam konteks penanaman nilai melalui sosialisasi maupun internalisasi. Dapat dibayangkan apabila proses *ngayah* tersebut tidak diatur dalam kepanitiaan, maka besar kemungkinan proses didaktis dalam tradisi *ngayah* tersebut tidak akan berjalan secara maksimal.

*Upacara Ngusabha Kadasa* yang menjadi fokus penelitian ini adalah *Pujawali* yang berlangsung dari 02 Maret 2023 hingga 18 April 2023. Dalam *pasamunan agung* telah diputuskan kepanitiaan yang disebut "*Prawartaka Karya Pujawali Ngusabha Kadasa Pura Ulun Danu Batur, Desa Adat Batur, Kec. Kintamani, Kab. Bangli, Warsa 2023*". Struktur kepanitiaan tersebut merupakan hasil keputusan yang telah disepakati oleh seluruh krama dalam *pasamuhan agung* dan sebagai ketua panitia adalah *Jero Gede Batur Makalihan*.

Dalam struktur kepanitiaan tersebut tergambar bahwa kepanitiaan melibatkan institusi adat dan dinas. Institusi adat melibatkan, antara lain; (1) prajuru

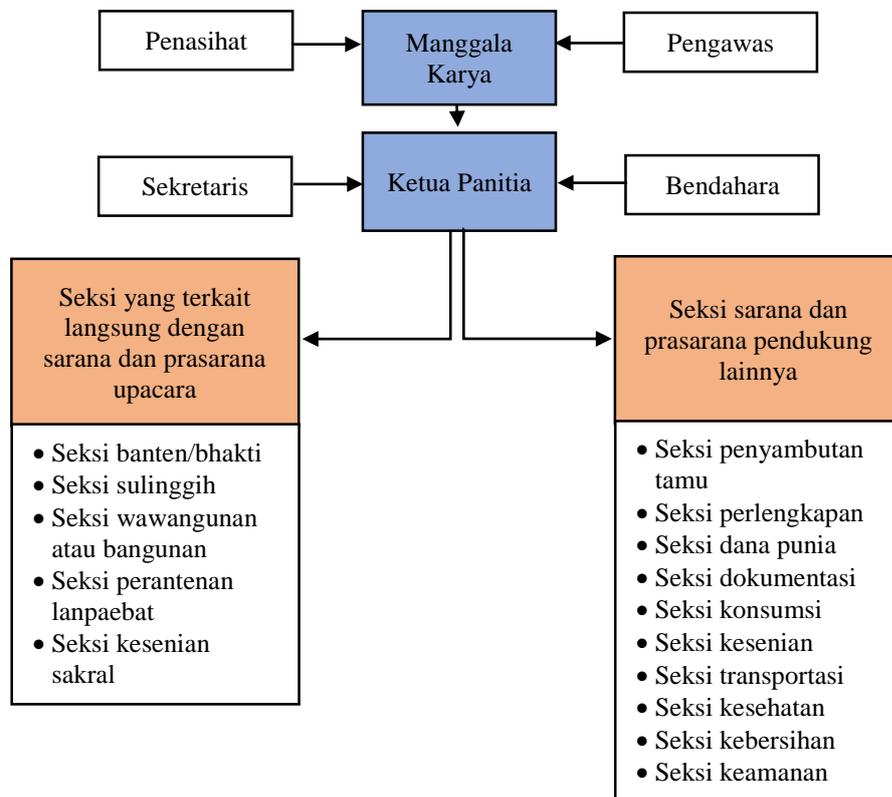
dan krama Desa Adat Batur; (2) PHDI Kabupaten Bangli; serta (3) pamucuk jejaring Pura Ulun Danu Batur. Sementara itu institusi dinas melibatkan, antara lain: (1) Pemerintah Provinsi Bali; (2) Forum Komunikasi Pimpinan Daerah (FPKD) Kabupaten Bangli (Bupati, Kapolres, Dandim Bangli); (3) Dinas Kebudayaan Kabupaten Bangli; (4) Camat Kintamani, dan (5) Kepala Desa (*Perbekel*) Batur Utara, Batur Tengah, dan Batur Selatan.



**Gambar . Paruman Panitia Inti Persiapan Upacara Ngusabha Kadasa**  
(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Banyaknya pihak yang dilibatkan dalam kepanitiaan tersebut menunjukkan bahwa Upacara *Ngusabha Kadasa* merupakan upacara besar sehingga membutuhkan dukungan banyak pihak untuk menyukseskannya. Hal ini dapat dibenarkan karena setiap pelaksanaan Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur selalu dihadiri oleh ribuan *pemedek* (masyarakat yang hendak bersembahyang) dari seluruh Bali. Oleh karena itu, diperlukan persiapan yang matang dalam penyelenggaraan upacara tersebut, baik yang berkaitan langsung dengan sarana dan prasarana upacara maupun pendukung lainnya. Secara umum,

susunan kepanitiaian dan bidang-bidang tugas yang diemban dapat dikelompokkan menjadi tiga, sebagai berikut.

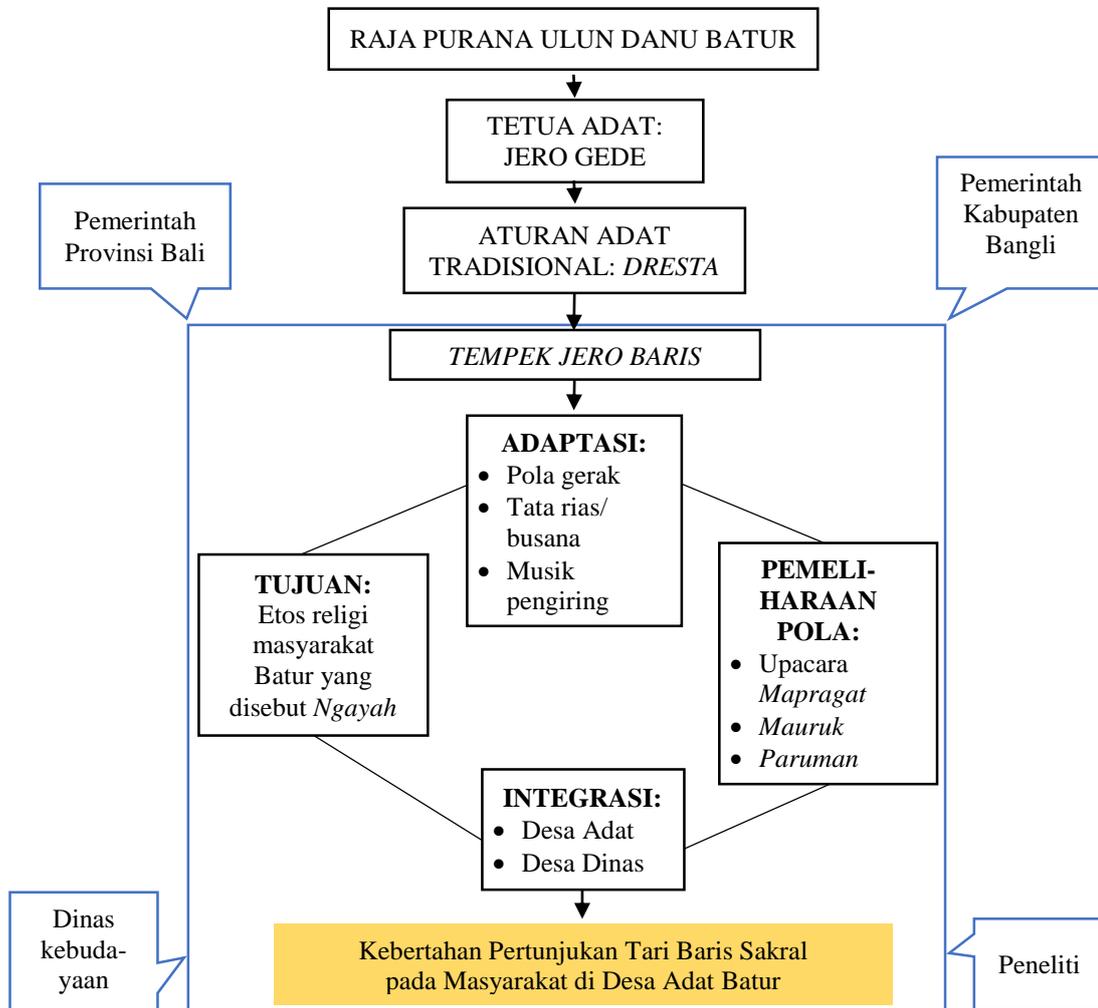


**Gambar 5. 12** Bagan Struktur kepanitiaian upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur

Struktur kepanitiaian tersebut mencerminkan bahwa upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur telah diatur dengan sistem manajemen. Panitia tidak hanya mempersiapkan hal yang berkaitan langsung dengan upacara tersebut, tetapi juga mempersiapkan segala sesuatu yang dibutuhkan untuk menyambut datangnya para pamedek yang memang dari tahun ke tahun dapat dipastikan akan membludak. Hal ini menunjukkan bahwa para agen di Desa Pakraman Batur selalu memonitor pengalaman masa lalu untuk melakukan tindakan pada masa sekarang.

Menurut pandangan Giddens mengungkapkan bahwa tindakan membentuk panitia merupakan tindakan keagenan yang melibatkan monitoring reflektif dan rasionalisasi tindakan atas berbagai pengalaman sosial yang dicerap dalam ruang dan waktu (Amie, 2014). Dalam konteks fungsionalisme struktural, setiap struktur mencerminkan fungsi-fungsi tertentu. Asumsi dasarnya adalah setiap struktur dalam sistem sosial fungsional terhadap yang lain. Sebaliknya, jika tidak fungsional, maka struktur itu akan hilang dengan sendirinya (Ritzer, 2003). Demikian halnya dengan struktur kepanitiaan yang dibentuk dalam rangka pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur hanya akan berfungsi dengan baik apabila aktor-aktor yang terlibat di dalam struktur tersebut mampu melanjutkan fungsinya masing-masing.

Selanjutnya, secara bersama-sama setiap elemen dalam struktur tersebut melakukan aktivitas untuk mewujudkan tujuan bersama, yaitu suksesnya penyelenggaraan *Upacara Ngusabha Kadasa* dan mampu mementaskan pertunjukan tari Baris Sakral dengan baik di setiap tahunnya. Penting bagi setiap elemen dalam struktur tersebut untuk mengetahui bidang tugas sesuai dengan strukturnya dalam kepanitiaan dan menyiapkan diri untuk melaksanakannya dengan sebaik-baiknya. Tugas yang sesuai dengan struktur ini lah yang kemudian diasimilasikan dengan pengetahuan yang dimiliki sehingga proses pembelajaran menjadi sesuatu yang niscaya terjadi. Dikatakan demikian karena setiap aktor yang duduk dalam seksi tertentu akan berusaha untuk melaksanakan tugas dengan sebaik-baiknya.



**Gambar 5. 13** Bagan Struktur keberterahan pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur

Pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat bertahan hingga saat ini dikarenakan setiap struktur dan pranata sosial yang berlaku pada masyarakat Desa Adat Batur dapat berjalan secara fungsional. Dengan berjalannya struktur sesuai dengan fungsinya masing-masing, maka terciptalah arena sosial yang produktif bagi penanaman nilai-nilai didaktis

melalui tahapan sosialisasi dan internalisasi. Dapat dipahami pula bahwasanya Pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Para Ulun Danu Batur merupakan arena pendidikan nonformal sehingga di dalamnya juga berlaku proses transmisi pengetahuan/ proses pendidikan.

Dalam konteks ini, penanaman nilai-nilai melalui sosialisasi berlangsung dengan cara menerjemahkan kepercayaan kolektif masyarakat yang tersurat pada Raja *Purana* Ulun Danu Batur. Penerjemahan dilakukan oleh tetua adat yakni Jero Gede melalui aturan-aturan adat tradisional dikenal dengan istilah *dresta* yang mengatur hubungan para anggota masyarakat dalam bersosialisasi. *Dresta* yang berlaku pada masyarakat Batur yakni adanya *Tempek Jero Baris* yang berfungsi untuk mengatur pertunjukan tari Baris Sakral. *Tempek jero baris* memiliki tugas untuk menjaga keberlangsungan pertunjukan Tari Baris Sakral melalui tahapan-tahapan; pengadaptasian, pencapaian tujuan, pengintegrasian, serta pemeliharaan pola. Tahapan ini dilakukan guna memastikan keberlanjutan pertunjukan Tari Baris Sakral pada masyarakat Desa Adat Batur.

Selanjutnya penanaman nilai-nilai melalui internalisasi pada pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan sebagai upaya penghayatan, pendalaman, penguasaan secara terstruktur yang berlangsung melalui binaan bimbingan dari; Pemerintah Provinsi Bali, Pemerintah Kabupaten Bangli, Dinas Kebudayaan, serta peneliti yang berkenan membuka pemahaman akademis terkait kesenian sakral yang terdapat di Desa Adat Batur.

Dari pemaparan yang telah terurai berkaitan dengan struktur yang mempengaruhi keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusbaha*

*Kada* di Pura Ulun Danu Batur, menegaskan bahwasanya sistem sosial apa pun, baik adat, tradisi, maupun keagamaan seyogyanya akan bertahan, *ajeg* dan lestari bilamana komponen-komponen di dalamnya masih fungsional terhadap kehidupan di era sekarang. Ditambah bila mana komponen tersebut memiliki suatu *novelty* yang menjadi acuan dalam membentuk pemahaman bagi anggota masyarakatnya, maka tradisi adat tersebut senantiasa dapat dinikmati keberadaannya dari masa kini hingga nanti.

## **BAB VI**

### **PROSES DIDAKTIS TARI BARIS SAKRAL**

Fenomena yang terjadi terhadap pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur dipandang penting untuk dikaji lebih lanjut menggunakan berbagai konsep, maupun teori guna memberikan sebuah analisis kritis terhadap proses didaktis tari Baris Sakral. Konsep yang digunakan dalam menelaah permasalahan ini yakni konsep didaktis dan teori yang digunakan yakni teori konstruktivisme dari Jean Piaget. Teori ini digunakan sebagai upaya analisis terhadap proses didaktis yang berlangsung dari berbagai fase atau tahapan pada penerapan materi pengajaran yang dilakukan oleh senior kepada juniornya. Lebih lanjut teori konstruktivisme diekpletikan menggunakan teori tari Bali dari Djayus, di mana hal ini dilakukan untuk menganalisis secara mendalam terkait proses pengajaran ragam gerak, serta pendukung tari seperti; tata rias, tata busana, properti dan musik pengiring.

Menurut Von Glaserfeld pendiri gerakan konstruktivisme, menyatakan bahwa pengetahuan, tidak peduli bagaimana pengetahuan itu didefinisikan, terbentuk di dalam otak setiap individu dan subjek yang berpikir tidak memiliki alternatif selain mengonstruksikan apa yang diketahuinya berdasarkan pengalaman sendiri (Glaserfeld, 1987). Paradigma konstruktivisme, menjelaskan bahwa belajar merupakan proses aktif peserta didik mengonstruksikan pengetahuannya, baik itu dalam bentuk pengalaman fisik, dialog, hipotesis dan lain-lain (Suparno, 1997). Persepsi belajar akan mempengaruhi proses konstruksi pemahaman yang dimiliki oleh peserta didik (Halat, Jakubowski, & Aydin, 2008).

Pandangan tersebut menyiratkan bahwa peserta didik dipandang sebagai unit berpikir yang memiliki pengetahuan awal dari interaksinya dengan lingkungan (Supardan, 2016).

Paradigma konstruktivisme menekankan belajar bukan saja dimaknai sebagai transfer ilmu pengetahuan, tetapi jauh dari pada itu, yakni cara mentransformasi struktur berpikir serta pengetahuan yang dimiliki oleh masing-masing peserta didik melalui pembelajaran aktif (Winataputra, 2007). Lebih lanjut Piaget menginformasikan bahwa, melalui pembelajar aktif peserta didik dapat mengonstruksikan pengetahuan yang dimilikinya (Piaget, 1971).

Berdasarkan penjelasan para ahli terkait dengan pembelajaran konstruktivistik, kita dapat mengetahui bersama bahwa pengetahuan yang dimiliki penari tari Baris Sakral dalam menarikan tari baris merupakan hasil dari pengkonstruksian pengetahuannya secara aktif dengan melihat, meresapi, menghipotesis terhadap apa yang telah dilakukan oleh para seniornya, setelah itu ditransmisikan pada proses latihan yang berlangsung secara konsisten, sehingga berimplikasi pada terwujudnya gerakan tari Baris Sakral yang mampu ditarikan dengan baik.

Para penari baris junior merupakan penari yang baru dipilih untuk menarikan tari Baris Sakral pada upacara *Nagusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Para penari ini belum mempunyai bekal khusus untuk menarikan tarian Baris Sakral. Para penari junior dalam pengalamannya berkesenian hanya pada tahapan menyaksikan pementasan tari yang dilakukan oleh para seniornya. Interaksi sosial dengan pertunjukan tari Baris Sakral yang cukup intensif diperoleh penari junior

dari lingkungan masyarakat adat yang diperankan oleh para seniornya. Berangkat dari hal tersebut penari yang tergolong baru (junior) mulai mempunyai keinginan untuk memperdalam tari Baris Sakral.

Piaget (1896-1980) menyebutkan bahwa interaksi sosial yang dilalui oleh individu sangatlah penting bagi pengkonstruksian pengetahuannya (Supardan, 2016). Dengan ini kita ketahui bahwa ketertarikan penari yang tergolong junior dalam menarikan tarian Baris Sakral melalui proses interaksi, menimbulkan minat untuk mempelajari lebih lanjut tarian tersebut dan berujung pada proses mendalami tari baris hingga menjadikannya penari baris yang berkompeten seperti pendahulunya.

Sesuai hasil pengamatan peneliti di lapangan terkait proses pembelajaran yang diterapkan oleh penari sepuh (senior) kepada penari yang baru bergabung (junior) berlangsung dengan cara; (1) memberikan para penari junior berbagai pengertian mendasar terkait tari Baris Sakral; (2) kemudian dilanjutkan pada pengenalan materi yang akan diberikan melalui metode mencontohkan ragam gerak yang kemudian diikuti oleh penari pemula; (3) serta pada tahapan terakhir yakni mengaplikasikan materi melalui metode praktik langsung bersama sama. Dalam perspektif konstruktivisme proses belajar yang dilakukan oleh penari senior dengan penari junior ini dinamakan "Siklus Belajar" (Supardan, 2016). Di mana tahapan-tahapannya dapat dibagi menjadi tiga yaitu; (1) Asimilasi, pada fase ini penari junior berada pada tahapan penyatuan (pengintegrasian) informasi baru ke struktur pengetahuan yang sudah dimiliki sebelumnya; (2) Akomodasi, pada fase ini penari junior berada pada tahapan penyesuaian struktur pengetahuan dalam situasi yang

baru, serta; (3) ekuilibrasi, pada tahapan ini penari junior mengalami fase di mana penyesuaian yang telah berlangsung akan berlaku secara berkesinambungan antara asimilasi dan akomodasi.

Selain ketiga konsep utama tersebut, para senior juga melakukan proses pembelajaran khususnya pada pengenalan ragam gerak tari Baris Sakral mengacu pada teori tari Bali yang dijabarkan oleh Djayus yakni adanya *agem*, *tandang*, *tangkep* dan *tangkis*. Penari senior juga secara singkat memberikan gambaran umum kepada penari junior terkait kostum yang digunakan dalam menarikan tari Baris Sakral, dan musik pengiring tari Baris Sakral. Berikut akan dijabarkan lebih lanjut terkait dengan proses pembelajaran tari Baris Sakral melalui fase asimilasi, akomodasi, serta ekuilibrasi.

### **6.1 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Asimilasi**

Asimilasi atau juga disebut tahapan penyatuan (pengintegrasian) informasi baru ke struktur pengetahuan yang sudah dimiliki sebelumnya yaitu proses pembelajaran tahap awal di mana para penari junior dapat secara aktif mengidentifikasi pengetahuan yang dimilikinya (Tomljenović & Vorkapić, 2020). Pada fase penemuan, merupakan cara efektif untuk memberi peluang kepada penari junior dalam menemukan informasi sebelum lebih lanjut dijelaskan oleh penari senior (Noviani, Maskun, & Basri, 2013).

Klahr dan Nigam menginformasikan bahwa fase penemuan adalah proses menata mental di mana anak mengasimilasi konsep yang terdiri dari mengamati, mengelompokkan, menjelaskan, mengukur, berhipotesis dan menyimpulkan (Klahr

& Nigam, 2004). Melalui fase pembelajaran penemuan, anak menemukan sendiri sesuatu yang akan dipelajarinya dan guru hanya menjadi fasilitator. Seperti halnya pada proses pembelajaran yang dilakukan oleh penari junior dalam hal ini bertindak sebagai peserta didik, tugas dari penari senior hanya memposisikan dirinya sebagai fasilitator sedangkan penari junior diberikan ruang yang cukup untuk mengembangkan bakat ataupun pengetahuan alaminya.

Lebih lanjut penjelasan Jerome Bruner yang terinspirasi dari pendapat Peaget mengartikan bahwa fase *discovery* merupakan proses menggali pengetahuan peserta didik dengan cara memberi permasalahan kepada peserta didik, dengan cara ini diharapkan peserta didik dapat menemukan jalan dalam menyelesaikan permasalahan tersebut (Darmadi, 2017).

Pada fase *discovery learning* sesuai dengan pengamatan (observasi) peneliti di lapangan, tahapan pertama penari senior memberikan stimulus kepada penari yang tergolong pemula dengan mengajukan berbagai pertanyaan yang bertujuan untuk menggali pengetahuan alami. Setelah pengenalan awal yang dilontarkan melalui pertanyaan dengan tujuan untuk memberi stimulus, baru kemudian penari senior melanjutkan pada tahapan memberikan kesempatan kepada penari junior untuk mengidentifikasi dan menganalisis permasalahan yang telah dilontarkan di awal tadi.

Ketika proses identifikasi berlangsung di sana para penari senior tidak hanya diam, melainkan juga ikut memberikan tanggapan, seperti misalnya melakukan gerakan-gerakan kecil yang mengisyaratkan bahwa tari Baris melambangkan seorang kesatria sejati. Dengan demikian identifikasi dan hipotesis

yang dilakukan penari junior sebagai peserta didik tidak liar namun dapat terfokus pada apa yang seharusnya dipikirkan. Pada tahapan akhir fase *discovery* penari senior akan menyimpulkan pendapat yang diajukan oleh peserta didiknya dalam hal ini penari junior untuk semakin memperjelas maksud yang terkandung dari pertanyaan-pertanyaan yang dia ajukan.



**Gambar 6. 1** Penari Senior memberikan pemahaman mengenai tari Baris Sakral Kepada Penari Junior  
(Dokumen: Yogi Arista, 2022)

Melalui fase penemuan konsep (*discovery*) guru atau pelatih akan lebih dipermudah dalam menerka atau mengira-ngira terkait kemampuan siswa yang akan dididiknya. Pada fase pengenalan konsep (*discovery*) ini pula guru lebih dapat mengedukasi bahwasanya untuk menjadi penari Baris Sakral yang baik harus melalui tahapan belajar yang konsisten. Lebih lanjut, pada posisi peserta didik juga sama-sama diuntungkan karena dalam fase pengenalan peserta didik sudah dapat mengonstruksikan pengetahuan awal yang dimilikinya.

## 6.2 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Akomodasi

Pembelajaran tari Baris secara Akomodasi berada pada posisi penyesuaian struktur pengetahuan dalam situasi yang baru. Dalam hal ini konsep yang sudah ditemukan oleh peserta didik melalui fase *discovery* akan di kenalkan lebih mendalam lagi kepada peserta didik (Supardan, 2016). Perspektif konstruktivisme menjelaskan bahwa pada fase pengenalan konsep akan lebih dapat memfokuskan peserta didik terhadap penggunaan informasi, sumber daya, dan hipotesis awal yang dilaluinya pada fase penemuan (*discovery*) (Suparno, 1997). Fase pengenalan konsep berlangsung dengan bantuan dari orang lain dalam hal ini guru atau pelatih untuk membangun dan meningkatkan mental dan membenahi *problem solving* yang dihadapi peserta didik pada fase asimilasi (Windschitl, 2002).

Proses pengenalan konsep yang diterapkan oleh penari senior kepada juniornya, yakni memperkenalkan tiga poin penting, yakni terkait dengan; ragam gerak tari Baris Sakral; kostum; serta musik pengiring. Dalam pengenalan konsep gerak, penari senior banyak memperkenalkan kembali gerakan-gerakan tari Baris Sakral yang sudah diwarisinya dari para sesepuh terdahulu. Khusus pada tari Baris Dadap yang memiliki kekhasan gerak dengan pengkombinasian lagu (*kidung*), dalam menarikannya begitu membutuhkan penjiwaan di setiap gerakannya, menurut I Wayan Ringan sebagai salah satu senior yang acap kali berbagi pengalaman terkait tari Baris Dadap, menyebutkan bahwa apa bila gerakan ini bisa dikuasai dengan sempurna, akan memberikan nilai lebih terhadap tarian yang dibawakan (wawancara, 19 April 2023).

Tahapan akomodasi merupakan tahapan penyesuaian struktur pengetahuan pada situasi yang baru. Struktur pengetahuan yang disampaikan pemberi informasi (penari senior) terhadap penerima informasi (penari junior) pada tahapan akomodasi berlangsung dengan cara memperkenalkan tiga poin penting terkait; (1) pengenalan ragam gerak tari Baris Sakral; (2) kostum tari Baris Sakral; serta (3) musik pengiring tari Baris Sakral. Pengenalan konsep gerakan kepada peserta didiknya, penari senior memperkenalkan keseluruhan pemahaman terhadap kelima pertunjukan tari Baris Sakral yakni; tari Baris Jojor, tari Baris Gede, tari Baris *Bajra*, tari Baris *Presi*, dan tari Baris Dadap. Kelima macam tari Baris Sakral kemudian dibahas lebih tuntas lagi pada tataran kostum, properti yang dibawakan dari masing-masing penari, serta musik pengiring.

Ragam gerak yang terdapat pada pertunjukan tari Baris Sakral kemudian di contohkan oleh penari senior dengan sangat mendetail, gerakan ini dibagi ke dalam tiga komponen utama mengacu pada teori tari Bali dari Djayus yakni *agem*, *tandang*, dan *tangkis* (Pratama, 2020). Gerakan *agem* berarti sikap pokok yang tidak mengalami perubahan, gerakan *tandang* merupakan cara memindahkan gerakan kaki dari gerakan satu ke gerakan berikutnya, serta yang terakhir gerakan *tangkis* yakni perkembangan gerakan tangan penari.

Jenis tari Baris Sakral yang pertama dipraktikkan adalah tari Baris Jojor. Ragam gerak tari Baris Jojor berjalan 3 kali *jajaran tanjek* (sejajar kemudian salah satu kaki di hentakan), sambil *notol notol menanjekin kempul* diulang 3 kali. Kemudian dilanjutkan gerakan *ngayor* dilakukan 3 kali, gerakan *ngambar tombak*

3 kali, dan berjalan berbalik ke belakang melakukan *gerakan mekeret*, kemudian kembali ke hadap depan melakukan gerakan *ngangsel* (gerakan terakhir).

Berikut akan dijelaskan secara terperinci terkait ragam gerak tari Baris Jojor menggunakan tabel yang terdiri dari; gambar saat penari mempraktikkan gerakan, nama gerakan yang berkembang pada penari Baris Sakral di Desa Adat Batur, serta penjelasan (deskripsi) dari setiap gerakan;

**Tabel 6. 1** Ragam gerak tari Baris Jojor

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem pokok Baris Jojoran</i>	Tangan kanan memegang tombak, tangan kiri berada di pinggang ( <i>matungked bangkiang</i> ) Kaki kanan dan kiri sejajar dalam posisi menyudut ( <i>tapak sirang pada</i> ) dengan jarak satu kepalan tangan.
2		<i>Mejalan jajaran tanjek</i>	Posisi badan rendah ( <i>ngaed</i> ), kaki kanan dan kiri sejajar ( <i>tapak sirang pada</i> ). Tangan kanan memegang pangkal tombak, dan tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Bersamaan dengan mengucapkan kata; "keret ret, rettt,,,"
3		<i>Negak</i>	Posisi penari duduk dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok ( <i>negak</i> ). Tangan kanan memegang tombak yang diletakan pada bahu penari, dan tangan kiri berada di lutut kaki kiri.

4		<p><i>Notol-notol</i></p> <p>Tangan kanan penari memegang tombak yang diletakan pada bahu dari tangan kanan, tangan kiri berada di depan dada dengan posisi jari tangan menghadap ke depan (<i>ngerajeg</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut kaki kanan.</p>
5		<p><i>Ngayor</i></p> <p>Tangan kanan penari memegang pangkal tombak, tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Tombak berada pada posisi horisontal dengan ujung tombak lebih tinggi dari pada pangkal. Kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapak sirang pada</i>). Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>).</p>
6		<p><i>Mebading kuri</i></p> <p>Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapas sirang pada</i>). Tangan kanan memegang pangkal tombak, dan tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Posisi penari menghadap ke belakang.</p>
7		<p><i>Ngigelin tombak</i></p> <p>Posisi badan tegak, kaki kanan dan kiri sejajar dan rapat. Tangan kanan dan kiri memegang pangkal tombak. Posisi penari menghadap ke belakang.</p>

Terkait kostum dan tata rias dalam tari Baris Jojor menggunakan baju berwarna putih berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan

8		<p><i>Nengkleng</i> Posisi badan tegak, tangan kanan dan kiri memegang pangkal tombak. Kaki kanan di angkat sejajar lutut kaki kiri, sedangkan kaki kiri menjadi tumpuan. Posisi penari meng-hadap ke belakang.</p>
9		<p><i>Negakuri</i> Posisi penari duduk dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kiri memegang tombak yang diletakan pada bahu penari, dan tangan kanan berada di pinggang penari.</p>
10		<p><i>Mekeret</i> Tangan kanan penari memegang tombak yang diletakan pada pinggang penari, tangan kiri ditempekan di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan dan kiri sejajar.</p>
11		<p><i>Ngambar tombak</i> Tombak diangkat menggunakan tangan kanan sejajar dengan telinga. Ujung tombak menghadap kedepan. Tangan kiri diletakan di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan diangkat sejajar dengan lutut kaki kiri, sedangkan kaki kiri menjadi tumpuan.</p>
12		<p><i>Ngayor</i> Tangan kanan penari memegang tombak dan tangan kiri direntangkan sejajar dengan susu. Kaki kanan dan kiri melangkah secara bergantian.</p>

13



*Ngangsel panyuwud*

Tangan kanan penari memegang tombak dan tangan kiri berada sejajar dengan dada, jari tangan kiri menghadap ke depan (*ngerajeg*). Kaki kanan menjadi tumpuan dan kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut penari. Bagian akhir penari akan berjalan bersama keluar dari areal pementasan.

panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar, penutup paha, simping, *lamak*, *badong* dan *swer*.



**Gambar 6. 2** Kostum Pada tari Baris Jojor (Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Gamelan yang mengiringi tarian Baris jojor merupakan gamelan Gong Gede dengan tema gamelan *Jojoran/Longor* yang bermakna ibarat suara ayam yang menuju terbitnya waktu. adapun ciri dari lantuan irama musik gamelan tari Baris Jojor adanya suara keret ret, ret, ret menandakan suara ayam yang sedang turun dari peraduannya. Adapun notasi pada gamela tari Baris Jojor disajikan sebagai berikut;

Jublag/ Melodi	a.	:	(?)	(?)	(?)	(?)	(diulang-ulang d disesuaikan dengan penari)
			^ ? ^	^ ? ^	^ ? ^	^ ? ^	
	b.	:	(?)	(?)	(?)	(?)	(diulang-ulang d disesuaikan dengan penari)
			o ? o	o ? o	o ? o	o ? o	

Jenis tari Baris Sakral berikutnya adalah tari Baris Gede. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris Gede yakni; para penari terlebih dahulu berjalan dengan meletakkan tangan di bagian pinggang (*matungked bangkiyang*) mencari posisi sejajar kemudian *metanjek*.

**Tabel 6. 2** Ragam gerak tari Baris Gede

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
----	--------	------------------	-----------

1		<p><i>Agem pokok Baris Gede</i></p> <p>Tangan kanan berada di pinggang, tangan kiri memegang tombak. Kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan jarak dua kepalan tangan, jeriji kaki kiri di angkat (<i>nanjek</i>). Kepala penari meruduk.</p>
2		<p><i>Negak</i></p> <p>Posisi penari berjongkok dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kanan berada di pinggang, dan tangan kiri memegang tombak. Kepala penari merunduk.</p>
3		<p><i>Ngoyodin tombak</i></p> <p>Penari sedikit menengadah dengan mengucapkan kata; “puhhh,,,” kemudian berdiri posisi badan tegak, tangan kanan berada sejajar dengan susu, tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan jari kaki dinaikkan (<i>nanjek</i>).</p>
4		<p><i>Ngedebeg</i></p> <p>Posisi badan penari tegak, tangan kanan sejajar dengan susu, tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri di angkat sejajar dengan kaki kanan. Lebih lanjut secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat kaki kiri dan kanan digerakan menghentak tanah (<i>ngedebeg</i>).</p>

Terkait dengan kostum yang digunakan dalam pertunjukan tari Baris Gede yakni menggunakan baju berwarna merah berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi

5		<p><i>Mukak mebalik</i>      <i>Mukak</i> (penari paling depan), <i>Baung</i> (penari nomor dua dari depan) <i>bangkiang</i> (penari nomor tiga dari depan). Pada bagian ini, gerakan penari <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> berada pada posisi duduk, posisi kepala merunduk. Tangan kiri memegang tombak dan tangan kanan berada di pinggang.</p>
6		<p><i>Ngoyodan g mangungan g</i>      <i>Mukak</i> masih menghadap ke belakang membangunkan <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>. Kemudian <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>. Berdiri sambil mengucapkan kata; “puhhh,,, haih,haih,puhhh,,,”</p>
7		<p><i>Ngambar</i>      Setelah <i>mukak</i> membangunkan <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>, kemudian semua penari menghadap ke depan. Masuk pada gerakan <i>ngambar</i> yang diawali dengan gerakan kaki kanan di angkat sejajar dengan lutut kaki kiri. Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri berada di pinggang. tombak digerakan secara memutar seperti sedang menggambar (<i>ngambar</i>).</p>
8		<p><i>Mabang</i>      Kaki kanan dan kiri dihentikan secara bergantian. Posisi badan sedikit rendah (<i>ngaed</i>) tangan kanan dan kiri memegang tombak.</p>

pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut

berwarna putih dengan panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan

9		<p><i>Mabang ngoyodin</i> kaki kanan dan kiri diangkat secara bergantian. Bila kaki kiri di angkat tangan kanan diayunkan ke samping sejajar susu, sebaliknya bila kaki kanan di angkat tangan kanan ditarik menyentuh pinggang penari. Tangan kiri memegang tombak. Kepala penari merunduk mengikuti ayunan tangan kanan.</p>
10		<p><i>Mebalik kuri ngawit mabang</i> tombak berada di tangan kiri, tangan kanan sejajar dengan susu. Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri diangkat sejajar lutut kaki kanan, dengan bersamaan penari mengucapkan kata “puhhh,,,” Penari yang berada di <i>mukak</i> (bagian depan) membalikan badannya (<i>mebalik</i>) menghadap ke belakang.</p>
11		<p><i>Mabang</i> <i>Mukak</i> menghadap ke <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>. Posisi <i>mukak</i> mengangkat kaki kanan sejajar dengan kaki kiri. Tangan kiri memegang tombak, tangan kanan sejajar susu. Sedangkan penari <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> sedikit menunduk tangan kiri memegang tombak, tangan kanan sejajar susu. Kaki kiri berada di depan kaki kanan.</p>
12		<p><i>Mebalik arep panyuwud mabang</i> Gerakan memutar badan untuk kembali ke depan bagi penari <i>mukak</i>. Sedangkan penari <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> masih tetap di posisi semula.</p>

13		<i>Muntar</i> Posisi badan sedikit rendah ( <i>ngaed</i> ). Kaki kanan dan kiri melangkah secara bergantian. Tangan kanan dan kiri memegang tombak kemudian di ayunkan berlawanan dengan langkah kaki.
14		<i>Mebalik kuri ngawit mabang pindo</i> Tangan kanan dan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri diangkat sejajar lutut kaki kanan, dengan bersamaan penari mengucapkan kata “puhhh,,,” Penari yang berada di <i>mukak</i> dan <i>baung</i> membalikkan badan ( <i>mabalik</i> ) menghadap ke belakang.
15		<i>Mabang</i> <i>Mukak</i> dan <i>baung</i> menghadap ke <i>bangkiang</i> . Gerakan kaki kanan maju selangkah kemudian di tutup oleh kaki kiri. Tangan kiri memegang tombak sedangkan tangan kanan sejajar dengan susu.
16		<i>Mabang kesamping ngangsel kado</i> Kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian. Tangan kanan diayunkan, tangan kiri memegang tombak. Ujung tombak berada di atas pangkal tombak antara <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> menyilang saling menusuk. Pada posisi ini penari mengucapkan kata; ”puh,,,” hai, puh,,,”puh,mbot,haih,puhh h,,,”

kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar,

penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer*.

17		<p><i>Maksi</i> Gerakan kaki kanan dan kiri melangkah di hentakan secara bergantian, berakhir dengan kaki kiri menutup, sehingga menjadi sejajar dengan kaki kanan. Posisi badan menyamping kanan, penari saling berhadapan. Tangan kanan memegang pangkal tombak dan tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Pada posisi ini penari mengucapkan kata; "puhhh,,,"</p>
18		<p><i>Tombak ngandang</i> Kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut kaki kanan. Tangan kanan dan kiri memegang tombak. Posisi tombak mengarah ke samping kanan bawah dengan ujung tombak berada di atas, gerakan ini di ulang sebanyak tiga kali. Pada akhir gerakan <i>mukak</i> dan <i>baung</i> menusuk tombak ke arah <i>bangkiang</i>, begitu sebaliknya <i>bangkiang</i> menusuk kearah kedepan.</p>
19		<p><i>Mati baung</i> Setelah ditusuk <i>bangkiang</i> berganti posisi dengan <i>baung</i>. Posisi <i>bangkiang</i> berada di depan <i>baung</i> dengan sikap berjongkok tombak di pikul, serta posisi badan merunduk.</p>
20		<p><i>Ngdupin baung</i> Posisi <i>mukak</i> dan <i>bangkiang</i> masih berdiri sedangkan <i>baung</i> pada posisi berjongkok menghadap ke <i>mukak</i> (posisi mati). <i>Mukak</i> dan <i>bangkiang</i> melakukan gerakan <i>mabang</i>, sembari mengucapkan kata; "puh, puhhh,,,"</p>

21		<p><i>Perang perangan</i> Antara <i>baung</i> dan <i>mukak</i> saling menusuk kemudian <i>baung</i> melangkah maju bertukar posisi dengan <i>mukak</i>, sehingga posisi <i>baung</i> berada paling depan. Posisi tombak pada <i>mukak</i> dan <i>baung</i> disiku kiri penari, sedangkan tombak di posisi belakang dipegang dengan tangan kanan kemudian diayunkan</p>
22		<p><i>Perang perangan</i> <i>Baung</i> dan <i>mukak</i> menusuk ke arah <i>bangkiang</i>.</p>
23		<p><i>Ngayor tombak</i> Tangan kanan memegang tombak di angkat sejajar telinga dengan ujung tombak menghadap ke bawah. Posisi kaki kanan di angkat sejajar lutut kaki kiri, gerakan dilakukan secara bergantian kanan dan kiri diulang empat kali gerakan</p>
24		<p><i>Tombak mebadang</i> Ujung tombak menghadap ke bawah, dipegang dengan tangan kanan dan kiri sejajar dada penari. Gerakan ini di ulang sebanyak empat kali dengan posisi penari berhadapan.</p>

25		<p><i>Tombak mebading</i> Pada akhir gerakan “<i>tombak mebading</i>” penari <i>bangkiang</i> menghadap ke belakang. Sehingga ke semua penari; <i>mukak</i>, <i>baung</i>, <i>bangkiang</i> menghadap ke belakang.</p>
26		<p><i>Ngoyod arep</i> Posisi kaki kanan ke depan di tutup oleh kaki kiri. Tangan kanan dan kiri dibuka, sembari mengucapkan kata; “Puhhh,,,” kemudian <i>bangkiang</i> berbalik badan sehingga berhadapan kembali dengan <i>mukak</i> dan <i>baung</i>, di lanjutkan dengan <i>angsel kado</i>. Posisi tombak di siku kemudian tombak digerakkan saling menusuk antara <i>mukak</i>, <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>.</p>
27		<p><i>Ngoyod arep</i> Pada tahapan akhir gerakan <i>ngoyod arep</i> <i>bangkiang</i> kembali menghadap ke belakang sehingga semua penari menghadap ke belakang. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>) kaki kanan ke depan di tutup dengan kaki kiri. Tangan kiri memegang tombak dan tangan kanan digerakkan membuka, sambil mengucapkan kata; “puhhh,,,”</p>
28		<p><i>Negak</i> Tombak diletakan pada bahu kiri penari. Kaki kan duduk menyentuh tanah dan kaki kiri berjongkok. Posisi badan penari berjongkok.</p>

29		<p><i>Mangunang</i> Semua penari mengucapkan kata; “Puhhh,,,” semua penari berdiri kemudian berbalik antara <i>mukak</i>, <i>baung</i>, <i>bangkiang</i> menghadap ke depan.</p>
30		<p><i>Ngayor</i> Tombak dipegang oleh tangan kanan kemudian di ayunkan ke kanan di ikuti dengan gerakan kaki, sembari mengucapkan kata; “aihhh,,,”</p>
31		<p><i>Mabang</i> Gerakan kaki kiri maju selangkah kemudian di tutup oleh kaki kanan. Tangan kiri memegang tombak sedangkan tangan kanan sejajar dengan susu. Posisi badan penari tegak</p>
32		<p><i>Mabang mebading</i> Penari <i>mukak</i> berbalik arah menghadap ke belakang. Dengan posisi tangan kiri memegang tombak. Kemudian penari berputar membelakangi tombak, sembari mengucapkan kata; “puh, haih, puh,”</p>



33		<p><i>Nyuwudan</i> g</p> <p>Tombak diangkat sejajar dada penari, lalu tombak diayunkan secara menyudut, sembari mengucapkan kata; “puhhh,,,” kemudian mundur tiga kali dengan mengucapkan kata; “aihhh,,,” setelah itu maju tiga kali ke depan dengan mengayunkan tombak ke kanan, dan di akhiri dengan mengucapkan kata; “aihhh,,,”</p>
----	---	--

**Gambar 6. 3** Kostum tari Baris Gede  
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Gamelan yang mengiringi tarian Baris Gede merupakan gamelan Gong Gede dengan tema gamelan *Selisir/Longor Gilak* yang bernuansa keagungan dengan ciri khasnya yakni suara mepuh tiga kali dengan napas maksimal. Adapun notasi pada gamela tari Baris Gede disajikan sebagai berikut;

Bagian Kawitan							
Reong	:	᠉ . ᠉	᠐ . ᠗	᠐ . ᠗	᠐ ᠉ ᠐		
		.	.	.	᠉		
Bagian Tarian							
Jublag/ Melodi	a.	:	(᠉)	(᠐)	(᠉)	(᠐)	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
			᠐ ᠉ ᠉	᠉ ᠗ ᠉	᠉ ᠗ ᠉	᠉ ᠐ ᠉	
	b.	:	(᠉)	(᠐)	(᠉)	(᠐)	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
			᠉ ᠐ ᠗	᠉ ᠉ ᠐	᠉ ᠐ ᠗	᠉ ᠉ ᠐	
	c.	:	(᠉)	(᠉)	(᠉)	(᠐)	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
			᠉ ᠉ ᠐	᠐ ᠉ ᠐	᠉ ᠐ ᠗	᠉ ᠉ ᠐	
	b.	:	(᠉)	(᠐)	(᠉)	(᠐)	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
			᠉ ᠐ ᠗	᠉ ᠉ ᠐	᠉ ᠐ ᠗	᠉ ᠉ ᠐	

Jenis tari Baris Sakral berikutnya yang dipraktikkan adalah tari Baris *Bajra*. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris *Bajra* yakni; berjalan *ngayor meliat telu* (melirik ketiga arah) yakni *ke kiwa, ke tengah, ke tengen* (ke kiri, ke tengah, dan ke kanan) kemudian dilanjutkan pada gerakan *tanjek* sembari mengambil *lamak*.

**Tabel 6. 3** Ragam Gerak Tari Baris *Bajra*

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem Kanan</i>	<p><i>Agem kanan</i> merupakan gerakan awal yang dilakukan oleh penari tari Baris <i>Bajra</i>. Gerakan dilakukan dengan cara, mengangkat tangan kiri sejajar dengan susu jari tangan dalam posisi berdiri, tangan kanan berada sejajar dengan pinggang dengan menggenggam properti tari berupa tombak <i>bajra</i> (tombak dengan ujung berbentuk <i>kembang bajra</i>). Posisi badan tegak, berat badan bertumpu pada kaki kanan, kaki kiri dalam posisi menyudut dengan kaki kanan, serta jari kaki kiri di naikkan (<i>nanjek</i>).</p>

2		<p><i>Nayog</i> Gerakan berjalan dengan langkah kaki seirama ketukan gamelan yang pengiring. Tangan kanan menggenggam tombak tangan kiri sejajar dengan susu. Kaki kanan dan kiri berjalan secara bergantian.</p>
3		<p><i>Nyolek</i> Gerakan tangan berada sejajar dengan pelipis penari. Pandangan mata penari diarahkan dengan tangan yang berada di pelipis. Gerakan ini mengisyaratkan sikap waspada.</p>
4		<p><i>Narik</i> Berat badan bertumpu pada kaki kanan, kaki kiri di tarik (<i>narik</i>) sejajar dengan lutut kaki kanan. Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri menempel di dada (<i>nupuk dada</i>).</p>
5		<p><i>Nyereg seg</i> Kaki kanan dan kiri sejajar berada pada posisi yang rendah (<i>ngaed</i>). Gerakan berjalan ke kanan dan ke kiri, kedua kaki diangkat secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat. Posisi jari kaki agak sedikit menjinjit. Tangan kanan memegang tombak, tangan kiri lurus sejajar dengan susu.</p>
6		<p><i>Mapang</i> Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri menempel di dada (<i>nupuk dada</i>). Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat. Bila <i>mapang</i> ke arah kanan maka kaki kiri</p>

		berada di depan kaki kanan dengan posisi menjinjit, begitu pula sebaliknya.
7		<i>Ngalih pajeng</i> Gerakan dilakukan dengan kaki kanan melangkah satu kali ke arah pojok yang kemudian di ikuti dengan kaki kiri. Tangan kanan memegang tombak tangan kiri ditekuk ke arah depan sejajar dengan susu.
8		<i>Nguliang pajeng</i> Gerakan dilakukan dengan kaki kanan dan kiri berada pada posisi yang sejajar. Tangan kanan dan kiri sama-sama memegang tombak sejajar dengan pusar. Badan berada pada posisi menyudut/ serong. Gerakan <i>ngalih</i> dan <i>nguliang</i> pajeng dilakukan sebanyak dua kali, yani; <i>ngalih</i> dan <i>nguliang</i> pajeng kanan, dan <i>ngalih</i> dan <i>nguliang</i> pajeng kiri.
9		<i>Angsel kado</i> Gerakan perpindahan ( <i>angsel</i> ) yang dilakukan sengan mengangkat kaki kiri sejajar dengan lutut kaki kanan, sedangkan kaki kanan menjadi tumpuan. Berat badan berada di kaki kanan dengan posisi badan sedikit rendah ( <i>ngaed</i> ). Tangan kiri berada pada posisi sejajar dengan susu, tangan kanan memegang tombak.

10		<p><i>Negak ngawit pelayon</i></p> <p>Posisi penari berjongkok dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kanan berada pada paha dari kak kanan, dan tangan kiri berada pada lutut dari kaki kiri. Kepala penari merunduk, dengan tombak ditancapkan di tanah.</p>
11		<p><i>Nadab gelung</i></p> <p>Gerakan bersiap (<i>nadab</i>) untuk kembali berdiri, dengan menata hiasan kepala (<i>gelung</i>) dilakukan menggunakan kedua tangan.</p>
12		<p><i>Ngenjek kirig udang</i></p> <p>Posisi badan penari menyerong kemudian kaki kanan berada di depan kaki kiri dalam posisi jinjit (<i>ngenjek</i>). Posisi kaki kiri sedikit ditarik ke belakang (<i>kirig</i>). Tangan kanan dan kiri masing-masing sejajar serang mata dan serang susu.</p>
13		<p><i>Ngatepin</i></p> <p>Gerakan dilakukan dengan memosisikan kaki kanan dan kiri sejajar simetris dengan jarak dua kepalan tangan. Ujung jari kaki mengarah ke sudut (<i>tapak sirang pada</i>). Setelahnya kaki kanan dan kiri diangkat secara bergantian.</p>

14		<p><i>Nurga</i> Posisi kaki kanan di angkat sejajar dengan kaki kiri. Tangan kanan di angkat sejajar dengan kening (<i>nurga</i>) dan tangan kiri serang susu. Pandangan mata diarahkan pada gerakan tangan kanan.</p>
15		<p><i>Mapang pelayon</i> Tangan kanan menempel di dada (<i>nupuk dada</i>) dan tangan kiri sejajar dengan mata. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat. Bila <i>mapang</i> ke arah kanan maka kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan posisi menjinjit, begitu pula sebaliknya.</p>
16		<p><i>Mapiteh</i> Gerakan memutar, dengan kaki kanan menjadi tumpuan.</p>
17		<p><i>Nyabut tombak</i> Posisi badan sedikit merunduk (<i>ngaed</i>) kedua tangan memegang pangkal tombak. Posisi kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapak sirang pada</i>), serta penari menyebutkan kata; “hihhh,, ya,,,” sambil mencabut tombaknya.</p>

18		<p><i>Ngede beg muntar</i> Kaki kanan dan kiri dihentikan secara bersamaan (<i>ngetebin/ngedebeg</i>), setelah itu mundur tiga kali sampai posisi sejajar. Tangan kanan dan kiri memegang tombak kemudian mengayunkan tombak kedepan, ke samping kanan, dan ke samping kiri.</p>
19		<p><i>Ngambar</i> Gerakan kaki kanan di angkat sejajar dengan lutut kaki kiri. Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri berada di pinggang (<i>matungked bangkiang</i>), kemudian tombak digerakkan secara memutar seperti sedang menggambar (<i>ngambar</i>).</p>
20		<p><i>Ngambar ngatepin</i> Posisi kaki kanan dan kiri sejajar dengan jarak yang cukup rapat (<i>atep</i>) tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri diluruskan ke samping sejajar dengan susu.</p>
21		<p><i>Ngambar nguliang</i> Posisi transisi dari gerakan <i>ngambar</i> ke gerakan berikutnya yakni <i>nyado</i>. Dilakukan dengan cara kaki kanan dan kiri sejajar dengan jarak yang cukup rapat (<i>atep</i>). Posisi badan agak sedikit rendah (<i>ngaed</i>). Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri lurus ke arah depan sejajar dengan susu, sembari penari mengucapkan kata; "mott,,,"</p>

22		<p><i>Nyado</i> Tangan kanan memegang tombak dengan gerakan ayunan, kemudian diakhiri dengan menarik kembali ayunan ke arah pinggang. Tangan kiri diangkat sejajar susu. Gerakan berjalan dengan diawali kaki kanan kemudian diikuti kaki kiri. Gerakan kaki diikuti dengan mengucapkan kata; “Mottt,,,hih, haih,mottt,,,”</p>
23		<p><i>Maksi tombak</i> Tangan kanan memegang tombak kemudian diunus ke bawah, tangan kiri berada di dada (<i>nepuk dada</i>). Posisi kaki kiri menyilang di depan kaki kanan. Pada saat yang bersamaan penari menyebutkan kata; “mottt,,,hih, haih,mottt,,,haih,,,hi,hi,hi, haih,,, mottt,,,”</p>
24		<p><i>Pejalan mencar</i> Posisi berjalan memisah antara kelompok penari barisan kanan dengan kelompok penari barisan kiri.</p>
25		<p><i>Ngaud senjata</i> Gerakan tangan kanan memegang gagang keris (<i>danganan</i>) yang kemudian di unus keluar dari sarungnya. Tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan berada di depan kaki kiri (<i>nanjek</i>), kaki kiri lurus menjadi tumpuan.</p>

26		<p><i>Macepuk</i> Posisi bertemu antara penari di kelompok kanan dan penari di kelompok kiri. Tangan kiri memegang tombak, tangan kanan memegang keris.</p>
27		<p><i>Nyado keris</i> Posisi tangan kanan memegang keris, tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan dan kiri berjalan saling bergantian. Bila kaki kanan melangkah maka diikuti ayunan keris ke samping, sedangkan bila kaki kiri yang melangkah ayunan keris di tarik sejajar dengan pinggang. Secara bersamaan penari mengucapkan kata; “mottt,,hiih,haih,mottt,,”</p>
28		<p><i>Ngede beg musuh</i> Gerakan seolah menggertak musuh dengan cara mengacungkan keris yang di pegang oleh tangan kanan, sedangkan tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri berada di depan kaki kanan (<i>nanjek</i>).</p>
29		<p><i>Meling ser</i> Gerakan memutar antar penari saling melihat satu sama lain, sembari keris masih pada posisi di acungkan.</p>

30		<p><i>Nyangih</i> Tangan kanan mengangkat keris ke atas sejajar dengan telinga, kemudian keris di gerakan secara cepat (ngoyodin) seolah sedang mengasah keris (<i>nyangih</i>) tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan dan kiri sejajar, posisi badan rendah (<i>ngaed</i>).</p>
31		<p><i>Pasiatan</i> Gerakan pertempuran, saling menghunuskan keris ke arah lawan. Tombak beradu dengan tombak. Posisi kaki kanan berada di depan kaki kiri. Bila kelompok 1 menyerang, kelompok 2 mundur, begitu sebaliknya bila kelompok 2 menyerang maka kelompok 1 mundur. Gerakan <i>pasiatan</i> menjadi gerakan terakhir dalam pertunjukan tari Baris Bajra.</p>

Terkait dengan kostum yang digunakan dalam pertunjukan tari Baris *Bajra* yakni menggunakan baju berwarna hitam berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar, penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer*.



**Gambar 6. 4** Kostum tari Baris *Bajra*  
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Gamelan yang mengiringi tarian Baris *Bajra* merupakan gamelan Gong Gede dengan tema gamelan *bebarisan*, *pelayon*, dan *pengecet* yang bernuansa keagungan dengan ciri khasnya yakni suara *mepuh* dan *keteban* (hentakan). Adapun notasi pada gamelan tari Baris *Bajra* disajikan sebagai berikut:

Bagian Kawitan:				
Bebarisan				
Gangsa Jongkok	:	. ^ 0 ? ^ 0		
		2 2		
Bagian Pepeson				
Jublag/Melodi	:	(?) (?) (?) (?)	(?)	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari tempo cepat-pelan-cepat-pelan)
		^ 0 2 ^ 0 2 ^ 0 2 ^ 0 2		
Bagian Pengawak;				
Pelayon				
Kawitan				
Gangsa Jongkok	:	^ ^ 2 0 0 0 ^ ^ 2 0 0 2		
		? . ? 2		
		0 0 ? 2 2 ? 0 0 2 ? ? 0		
		0 ? 0 0		
		? ? 0 ^ ^ ^ 2 2 ?		
		? 0 2		
Pengawak	:	(^) (^) (^) (?)		
		(0) (0) (^) (?)		
		2 0 2 ^ ? 0 0 ^ 0 2 2 2		
		(0) (0) (?) (0)		
		0 2 2 0 ? 0 2 2 2 0 2 0		
		(?) (?) (^) (?)		(diulang dua kali keseluruhan pengawak)
		? 0 0 ? 0 ? ^ ^ 0 0 ? 2		
Penyalit	:	(0) (0) (0) (0)		
		. ^ . . ^ . . ^ . . 2 .		
Pengecet-Pekaad	:	(0) (0) (0) (0)		(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
		^ 0 2 ^ 0 2 ^ 0 2 ^ 0 2		

Jenis tari Baris Sakral berikutnya yang dipraktikkan adalah tari Baris *Perisi*. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris *Perisi* yakni; gerakan berjalan melihat ke tiga arah kemudian *ngalih pajeng kiwa, tengen, nyeregseg, miles* kemudian berputar dengan tangan kanan berada pada dahi.

**Tabel 6. 4** Ragam Gerak Tari Baris Presi

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem pokok Baris Presi</i>	Tangan kanan sejajar dengan mata ( <i>sirang mata</i> ) sembari membawa prisai ( <i>presi</i> ), tangan kiri sejajar dengan susu ( <i>sirang susu</i> ). Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri menyudut dengan kaki kanan, posisi telapak kaki kiri jinjit, serta jari kaki kiri dinaikkan ( <i>tanjek</i> ).
2		<i>Mejalan liyat telu</i>	Gerakan berjalan dengan tempo yang pelan. Kaki kanan dan kiri angkat secara bergantian. Tangan kanan sejajar dengan mata ( <i>sirang mata</i> ) sembari membawa perisai ( <i>presi</i> ), tangan kiri sejajar dengan susu ( <i>sirang susu</i> ).

3		<p><i>Angsel</i> <i>Angsel</i> dilakukan untuk memberi aba-aba kepada <i>pengrawit</i> (pengiring) ketika akan memulai perpindahan gerak, memulai gerakan, maupun mengakhiri gerakan. Dilakukan dengan cara tangan kanan sejajar dengan mata (<i>sirang mata</i>) sembari membawa prisai (<i>presi</i>), tangan kiri sejajar dengan susu (<i>sirang susu</i>), bila <i>angsel</i> kanan, kaki kiri di angkat sejajar dengan lutut kaki kanan. Begitu pula sebaliknya bila <i>angsel</i> kiri maka kaki kanan di angkat sejajar dengan lutut kaki kiri kemudian dihentakkan dengan cepat yang diakhiri dengan <i>tanjek</i>.</p>
4		<p><i>Nepuk dada</i> Posisi badan sedikit merunduk. tangan kanan sejajar dengan susu sembari membawa perisai dan tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan berada di belakang kaki kiri.</p>
5		<p><i>Nyumu angsel lantang</i> Tangan kanan di naikkan sejajar dengan mata sambil membawa perisai, tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri berada menyudut dengan kaki kanan, jari kaki kiri dinaikkan (<i>tanjek</i>). Kemudian kaki kiri melangkah maju terlebih dahulu yang diikuti dengan kaki kanan sebanyak tiga kali.</p>

6		<p><i>Angsel lantang/ gupek lantang kiwa</i></p> <p>Kaki kiri melangkah ke samping kiri yang diikuti dengan kaki kanan sebanyak tujuh kali. Tangan kanan sejajar dengan susu sembari membawa perisai, tangan kiri dinaikkan sejajar dengan mata, jari tangan kiri digetarkan.</p>
7		<p><i>Angsel lantang/ gupek lantang tengen</i></p> <p>Kaki kanan melangkah ke samping kanan yang diikuti dengan kaki kiri sebanyak tujuh kali. Tangan kiri sejajar dengan susu, tangan kanan dinaikkan sejajar dengan mata sembari memegang perisai sambil digetarkan.</p>
8		<p><i>Melingser</i></p> <p>Gerakan memutar badan dengan kaki kanan menjadi tumpuan dan kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut kaki kanan.</p>
9		<p><i>Nyemak pajeng</i></p> <p>Tangan kanan dan kiri sejajar dengan susu. Kaki kiri melangkah terlebih dahulu kemudian diikuti dengan langkah kaki kanan. Kepala menghadap ke pojok kiri.</p>
10		<p><i>Nyemak pajeng kiwa</i></p> <p>Kaki kiri melangkah ke pojok kiri kemudian di tutup dengan kaki kanan, dilanjutkan dengan kaki kiri berada pada posisi <i>tanjek</i>. Tangan kanan sejajar dengan mata sembari memegang perisai, tangan kiri sejajar dengan susu.</p>

11		<p><i>Nyemak pajeng tengen</i></p> <p>Kaki kanan melangkah ke pojok kanan kemudian di tutup dengan kaki kiri, dilanjutkan dengan kaki kanan berada pada posisi <i>tanjek</i>. Tangan kiri sejajar dengan mata, tangan kanan sejajar dengan susu sembari memegang perisai.</p>
12		<p><i>Nyeregse g</i></p> <p>Kaki kanan dan kiri digerakkan bergantian secara cepat ke kiri maupun ke kanan. Tangan kanan memegang perisai dan tangan kiri berada sejajar dengan kening (<i>nyolek</i>).</p>
13		<p><i>Nengklen g</i></p> <p>Posisi badan tegak, tangan kanan memegang perisai, tangan kiri direntangkan sejajar dengan susu. Kaki kiri di angkat sejajar lutut kaki kanan, sedangkan kaki kanan menjadi tumpuan.</p>
14		<p><i>Tanjek liat telu</i></p> <p>Kaki kiri bergerak satu langkah ke depan kemudian di tutup dengan kaki kanan, bergantian dengan kaki kanan melangkah satu kali ke depan yang kemudian ditutup dengan kaki kiri. Tangan kanan memegang perisai sedangkan kaki kiri diluruskan ke depan sejajar dengan dada.</p>

15		<p><i>Malpal tanjek baris</i></p> <p>Kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian dengan tempo yang cepat. Tangan kanan memegang perisai sedangkan tangan kiri diluruskan sejajar dengan susu.</p>
16		<p><i>Tanjek ngobes</i></p> <p>Kaki kanan diluruskan ke arah pojok kanan dan kaki kiri berada pada posisi rendah (<i>ngaed</i>). Tangan kanan sejajar dengan susu sembari membawa perisai, sedangkan tangan kiri sejajar dengan telinga.</p>
17		<p><i>Tanjek mealih alihan</i></p> <p>Penari yang berada di kelompok sebelah kanan, posisi kaki kanan menjadi tumpuan dan kaki kiri berada di depan kaki kanan (<i>nanjek</i>). Sebaliknya, Penari yang berada di kelompok sebelah kiri, posisi kaki kiri menjadi tumpuan dan kaki kanan berada di depan kaki kiri (<i>nanjek</i>). Tangan kanan memegang perisai, sedangkan tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>).</p>
18		<p><i>Tanjek nyado</i></p> <p>Tangan kanan memegang perisai, tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan sedangkan kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan jari kaki dinaikkan (<i>nanjek</i>).</p>

19		<p><i>Ngunus keris</i> Gerakan mengambil keris dari sarungnya (<i>ngunus keris</i>). Tangan mengeluarkan keris, tangan kiri memegang perisai. Kaki kanan dan kiri berjalan dengan bergantian. Keris diayunkan mengikuti irama gerakan kaki.</p>
20		<p><i>Ngobes</i> Tangan kanan memegang keris dengan ujung keris di tancapkan ke bawah. Tangan kiri memegang perisai. Kaki kanan dan kiri dalam posisi sejajar (<i>tapak sirang pada</i>)</p>
21		<p><i>Mengalih alihan saling galak</i> Gerakan memutar membentuk lingkaran besar, para penari saling memandang satu sama lain dengan ekspresi yang galak. Tangan kanan memegang keris dan tangan kiri memegang perisai.</p>
22		<p><i>Nyangih</i> Tangan kanan memegang keris yang di angkat lurus ke atas kemudian digetarkan seolah olah seperti sedang mengasah senjata (<i>nyangih</i>). Tangan kiri memegang perisai. Kaki kiri menjadi tumpuan, sedangkan kaki kanan berada di sudut depan kaki kiri dengan posisi telapak kaki yang menjinjit dan jari kaki di naikkan (<i>nanjek</i>).</p>

23		<p><i>Mearep arepan nyado</i></p> <p>Posisi penari berhadapan hadapan siap untuk melakukan peperangan sembari melakukan gerakan <i>nyado</i>. Keris mulai diacungkan/diarahkan pada kelompok yang berseberangan</p>
24		<p><i>Saling tebek</i></p> <p>Gerakan peperangan. Keris mulai di tusukan ke arah musuh, sedangkan musuh menangkisnya dengan perisai. Kelompok yang menyerang melangkah maju, sedangkan kelompok yang bertahan melangkah mundur. Gerakan ini dilakukan secara silih berganti.</p>

Terkait kostum yang digunakan dalam tari Baris *Presi* menggunakan baju berwarna hijau berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar, penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer*.



**Gambar 6. 5** Kostum Pada tari Baris *Presi*  
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Berikutnya gamelan yang mengiringi pertunjukan tari Baris *Presi* yakni gamelan gong gede dengan gending *Gilak Genjang* dan *Kembang Milet*. Ciri khas dari gamelan tari Baris *Presi* yakni bertempo sedikit lebih *genjang* (cepat) bernuansa energik. Suara yang mendominasi yakni “*mo..ot lan mepuh meaihh*” menandakan semangat para penari. Adapun notasi pada gamelan tari Baris *Presi* disajikan sebagai berikut;

Bagian Kawitan Kendang	:	Pola Kawitan Gending Gilak				
Pepeson Jublag/Melodi	:	( <sup>^</sup> ) o o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>^</sup> ) o o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
Bagian Pengawak Kawitan						
Gangsa Jongkok	:	. ^ o	? ^ o	o o o	o o o	
Reong	:	. o o	o o o	o o o	^ ^ o	
Jublag/Melodi	:	( <sup>o</sup> ) o o o	o o o	^ ^ o	o o o	
		o o o	o o o	^ ^ o	o o o	
		o o o	o o o	^ ^ o	o o o	
		o o o	o o o	^ ^ o	o o o	
		o o o	o o o	^ ^ o	o o o	
		o o o	o o o	^ ^ o	o o o	(diulang dua kali keseluruhan pengawak)
Penyalit	:	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	
Pengecet (masuknya Tari Baris Panah)	:	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
		( <sup>o</sup> ) o o o	( <sup>o</sup> ) o o o	( <sup>o</sup> ) o o o	( <sup>o</sup> ) o o o	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
Pekaad	:	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	( <sup>o</sup> ) ^ o o	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)

Jenis tari Baris Sakral terakhir yang dipraktikkan adalah tari Baris Dadap. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris Dadap tergolong sangat sederhana ketimbang dengan pola gerak jenis tari Baris lainnya. Tari baris dadap hanya melakukan gerakan pengulangan dari gerak berjalan sambil *megeguritan* (melantunkan lagu).

Tabel 6. 5 Ragam gerak tari Baris Dadap

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem pokok baris dadap</i>	<p>Tari baris dadap menjadi tarian penutup dalam serangkaian pementasan tari baris sakral. Tari baris dadap dalam pementasannya dilalui dengan menembangkan <i>kidung/kekawin</i> (nyanyian suci) yang berisi petuah dalam melangsungkan serangkaian upacara. Tarian ini diawali dengan <i>agem pokok</i>, tangan kanan memegang perahu kecil dan tangan kiri dibuka sejajar dengan susu. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan posisi kaki kiri berada sejajar dengan kaki kanan dengan jari kaki dinaikkan</p>
2		<i>Tanjek nyarengin suaran kempul</i>	<p>Gerakan berjalan menyesuaikan ritme gamelan (musik pengiring), kaki kanan melangkah maju kemudian diikuti dengan langkah kaki kiri. Tangan kanan membawa perahu kecil, dan tangan kiri</p>

(*tanjek*). Kemudian perlahan berjalan menyesuaikan dengan ritme gamelan (musik pengiring), sembari menyanyikan *kidung*, dengan lirik sebagai berikut; “*Dapdap Rawuh, pemargine gegelisan, jajar wayang, ne mebalih saling tonton, tindak-tindak len tindakin, buin tanjekin*”

		sejajar dengan susu. Sembari melantunkan lagu, dengan lirik sebagai berikut; “ <i>sekar gonde kaponggelan, sampun sempiar, sumingkin sempiar, pemargine metanjek manolih</i> ”
3		<i>keser-keser</i> Tumit kaki kanan digerakkan mengarah ke depan, jari kaki kanan dinaikkan ( <i>miles</i> ). Kaki kiri menjadi tumpuan. Posisi badan rendah ( <i>ngaed</i> ). Tangan kanan memegang perahu dan tangan kiri memegang <i>kalong</i> (kalung). Sembari melantunkan tembang, dengan lirik sebagai berikut; “ <i>cengceng gula, ulat nyakep, mekenyung manis, keser keser, sirig sirig, anolih nanjekin kempul</i> ”
4		<i>Serarag-serereg, tanjek Sang Hyang Dewa</i> Kaki kanan berada di depan kaki kiri, kaki kiri berada di belakang kaki kanan dengan posisi menyilang. Tangan kanan memegang perahu kecil digerakkan mengayun sampai sejajar dengan mata. Tangan kiri ditempelkan di bagian pinggang penari. Sembari melantunkan tembang, dengan lirik sebagai berikut; “ <i>tayungane buka busung mambat mumbul, cepir bidak, sumayane pacang melayar, lemu mangedanin, sing jalan nyelempoh</i> ”

5



*Jajar  
wayang  
mewali*

Para penari berada pada posisi berbaris seperti jajaran wayang. Posisi ini menjadi posisi terakhir sebelum penari berjalan secara beriringan keluar dari area pementasan. Gerakan didahului dengan kaki kanan berjalan kemudian di ikuti dengan kaki kiri, tangan kanan memegang perahu kecil, sedangkan tangan kiri direntangkan sejajar dengan susu. Sembari melantunkan tembang, dengan lirik sebagai berikut; “*Dapdap sangkur kemaulan, matembang wiku, kumamang lanang, manyurere angunus keris, dapdap dharma suduk tutur, pengamuke i ari*”

Berikutnya gamelan yang mengiringi pertunjukan tari Baris Dadap yakni gamelan gong gede dengan gending *pelayon tembang wiku*. Ciri khas dari gamelan tari Baris Dadap yakni bertempo pelan karena harus menyesuaikan dengan nada dari *gending* (lagu) yang dilantunkan oleh penari. Adapun notasi pada gamelan tari Baris Dadap disajikan sebagai berikut;

Bagian Kawitan					
Gangsa Jongkok	:	?? 0	^ ^	??	^ ^
		?	0 ^	0 ?	0 ?
		?? ?	0 0		
		?	0 ?		
Pepeson	:	(?) ?	^ ^	??	^ ^
		0 ?	0 ?	0 ?	0 ?
		?? ?	0 0	??	^ ^
		?	0 ?	0 ?	0 ?
		?? 0	^ ^	??	0 0
		?	0 ?	??	0 ?

(diulang-ulang  
disesuaikan dengan  
penari)

Terkait kostum yang digunakan dalam tari Baris Dadap menggunakan baju berwarna putih berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan panjang 2,5 meter, *saput nyerebet* sabuk. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 4 lembar, penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer* hiasannya seperti seorang raja yang bijaksana (*wiku*).



**Gambar 6. 6** Kostum Pada tari Baris Dadap  
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Gamelan yang mengiringi pertunjukan tari Baris Dadap yakni gamelan gong gede dengan gending *Pelayon Agung*. Ciri khas dari gamelan tari Baris Dadap yakni bertempo lemah lembut bernuansa tentang seperti air yang mengalir. Di setiap langkah penari diiringi dengan lantunan kidung yang begitu merdu dan lembut menyesuaikan dengan gerakan penari.

### 6.3 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Ekuilibrasi

Fase pembelajaran terakhir yang diterapkan oleh penari senior, dalam hal ini bertindak sebagai guru kepada peserta didiknya yakni para juniornya adalah fase ekuilibrasi. Pada fase ini, penari senior tampak memberikan *scaffolding* (struktur) yang bermanfaat untuk mempermudah penari junior dalam memahami pembelajaran yang telah diberikan oleh guru atau pelatih (Lailah, 2013). Pada fase aplikasi konsep guru juga dapat mengubah level dukungannya sewaktu-waktu, saat kemampuan siswa meningkat, maka semakin sedikit bimbingan yang diberikan (Santrock, 2009). Lebih lanjut Supardan menginformasikan bahwa pada tahapan aplikasi konsep, sebaiknya guru mempunyai metode jitu dan tepat guna untuk mentransfer ilmu kepada peserta didik (Supardan, 2016).

Proses pengaplikasian konsep yang diterapkan oleh penari senior kepada penari junior pada pembelajaran tari Baris Jojor, tari Baris Gede, tari Baris *Bajra*, tari Baris *Presi*, dan tari Baris *Dadap* dilakukan dengan mengombinasikan tiga tahapan; tahap pertama yakni demonstrasi, dilakukan dengan cara memperagakan gerakan tari baris; kemudian dilanjutkan pada tahap kedua yakni imitasi, peragaan yang telah dilakukan akan diikuti oleh peserta didiknya dan yang terakhir yakni evaluasi dilakukan dengan cara mengadakan tanya jawab untuk memastikan apakah pembelajaran yang diterapkan melalui tahapan demonstrasi maupun imitasi sudah dapat dipahami atau sebaliknya.

#### 6.3.1 Tahap Demonstrasi

Tahap demonstrasi adalah melangsungkan proses pembelajaran dengan memperagakan dan mempertunjukkan kepada peserta didik terkait dengan gerakan

yang akan dipelajarinya (Sanjaya, 2006). Sebagai tahapan penyajian materi, demonstrasi tidak terlepas dari penjelasan secara lisan oleh guru, walaupun dalam proses demonstrasi peran siswa hanya sekedar memperhatikan, tetapi tahapan demonstrasi tetap dapat menyajikan bahan pembelajaran lebih konkret (Iriaji, 2011).

Tahap demonstrasi, diterapkan oleh penari senior pada saat pertemuan awal, hal tersebut dilakukan sebagai upaya untuk memberikan gambaran awal terkait materi pembelajaran yang akan diterapkan. Melalui amatan (observasi) peneliti di lapangan, penari senior dalam mendemonstrasikan gerakan tari baris sakral dengan cara; (1) menggerakkan anggota badannya dengan teknik yang benar dan mengeluarkan tenaga (*power*) sesuai kapasitas gerakan, yang dalam bahasa Bali dikenal dengan istilah *ngunda bayu*; (2) memberikan penekanan pada bagian-bagian gerakan tertentu yang menjadi kunci dari tarian baris, misalkan saja memberikan penekanan saat gerakan *kipek* atau gerakan *ngelier*, yang bilamana gerakan ini dapat dikuasai oleh peserta didik maka tarian yang dibawakannya terlihat begitu hidup dan berkarisma; (3) memberi arahan mengenai sumber gerakan atau bagian tubuh mana yang seharusnya bergerak, semisal memperagakan gerakan *kipek* atau *ngelier* penari senior akan memberi arahan bahwa sumber gerakan berada pada pergelangan tangan dan bahu, atau pada gerakan *malpal* sumber gerakan berada pada kaki dan jari-jari kaki, dan begitu pula dengan gerakan yang lainnya; (4) serta yang terakhir, dalam mendemonstrasikan gerakan, para penari senior akan memberikan pengarahan kepada peserta didik untuk memperhatikannya terlebih dahulu dengan seksama. Hal ini bertujuan supaya

peserta didik dapat lebih fokus melihat setiap langkah demi langkah perpindahan gerakan dari bagian tubuh satu ke bagian tubuh yang lainnya, sehingga diharapkan nantinya penari junior bisa memperagakannya secara benar sesuai dengan arahan.



**Gambar 6. 7** Cara Penari Senior Mendemonstrasikan Gerakan Tari Baris Sakral (Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Tahapan demonstrasi dapat dihentikan bila mana penari junior sudah dipandang mengerti dengan teknik gerakan yang telah diperagakan oleh penari senior. Kemudian ketika sudah dipandang mampu baru dilanjutkan pada tahapan pembelajaran yang kedua yakni tahap imitasi (meniru).

### 6.3.2 Tahap Imitasi

Tahapan imitasi merupakan cara belajar dengan meniru suatu objek yang sudah jadi. Meniru memiliki perbedaan dengan mencontoh, dalam meniru lebih dituntut untuk mempunyai kemiripan yang sangat persis dengan objek yang ditiru (Krautz & Sowa, 2017). Artinya, kegiatan meniru masih memberikan kesempatan pada peserta didik untuk memodifikasi atau mengkreasikan objek yang diamatinya,

karena hasil karya dari tiruan tersebut bisa bervariasi antar peserta didik satu dengan yang lainnya (Iriaji, 2011).

Tahap imitasi, biasanya diterapkan oleh penari senior sebagai lanjutan dari tahap demonstrasi. Tahapan imitasi dilakukan sebagai upaya untuk memberikan pengalaman secara langsung mengenai pengaplikasian gerak tari baris kepada peserta didik (Hussein, Gaber, Elyan, & Jayne, 2017). Melalui amatan (observasi) peneliti di lapangan, tahap imitasi gerakan tari baris berlangsung dengan cara; penari senior memperagakan gerakan tari baris di depan penari junior, jadi posisi penari junior berada di belakang penari senior. Pada tahapan imitasi penari senior menggunakan tepukan tangannya sebagai pengatur tempo yang akan berpengaruh pada perpindahan gerak yang mereka peragakan. Terkadang pada tahapan imitasi di bagian awal pertemuan, di mana penari junior masih dipandang cukup pemula, maka proses peragaan gerak akan dilakukan tanpa menggunakan properti seperti tombak dan keris. Hal tersebut dilakukan untuk lebih memfokuskan konsentrasi peserta didik pada teknik gerakan, sumber gerakan dan cara perpindahan gerakan yang baik.



**Gambar 6. 8** Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris  
(Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Seperti gambar yang ditunjukkan pada foto di atas, penari senior selain mempraktikkan dengan gerakan juga menambahkan setiap gerakan dengan menyanyikan *gamelan* (iringan musik) tariannya secara langsung, hal tersebut akan berimbas pada peserta didik yang lebih dapat menjiwai setiap gerakan yang dia lakukan, alhasil tarian yang ditampilkannya juga lebih memiliki karakter atau kharisma yang istilah Bali dinamakan “*Taksu*”.

### 6.3.3 Tahap Evaluasi

Tahapan selanjutnya pada pengaplikasian konsep tari Baris Sakral yang diterapkan oleh penari senior yakni tahap evaluasi melalui tanya jawab yang bertujuan untuk lebih memastikan apakah pembelajaran yang diterapkan melalui tahap demonstrasi maupun imitasi sudah dapat dipahami atau sebaliknya. Tahapan tanya jawab merupakan tahap pembelajaran yang menggambarkan struktur pembelajaran berupa tanya jawab terkait bahan ajar berupa informasi fakta, konsep, prinsip dan

prosedur dari guru terhadap siswa atau sebaliknya dari siswa terhadap guru (Alhamdani, 2016).

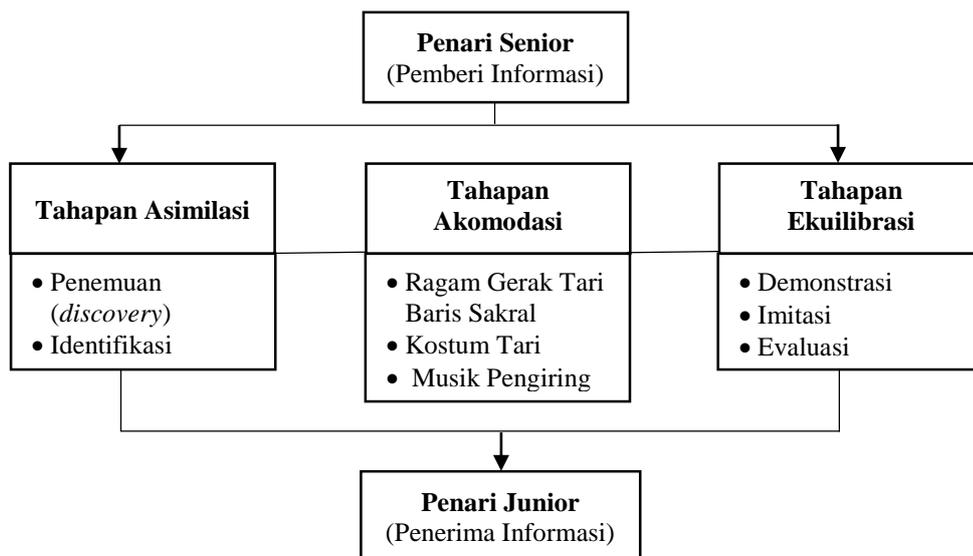
Lebih lanjut Iriaji menjelaskan bahwa struktur pembelajaran metode tanya jawab menggambarkan peran siswa untuk lebih aktif, karena siswa harus terlibat aktif mencari jawaban, sedangkan peran guru cenderung tidak mendominasi, hal ini dikarenakan informasi terkait bahan ajar yang sedang dikaji tidak semata dari guru melainkan siswa ikut terlibat aktif secara mental menemukan jawaban dari pertanyaan guru (Iriaji, 2011).

Tahap evaluasi yang dilakukan dengan tanya jawab biasanya diterapkan oleh penari senior pada saat akhir proses pembelajaran. Tahapan tanya jawab dilakukan sebagai upaya untuk mengetahui sampai mana peserta didik dapat memahami materi pembelajaran yang sudah diberikan melalui tahapan demonstrasi dan tahapan imitasi (Shanmugavelu, Ariffin, Vadivelu, Mahayudin, & R K Sundaram, 2020).



**Gambar 6. 9** Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris (Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Melalui amatan (observasi) peneliti di lapangan, tahap tanya jawab berlangsung dengan cara; (1) setelah penari senior selesai memberikan materi atau selesai memperagakan gerakan, kemudian diikuti dengan melontarkan pertanyaan kepada penari junior, apakah cara dia memperagakan gerakan terlalu cepat atau sudah dipandang cukup; (2) dilanjutkan pada penari senior menunggu jawaban dari penari junior, jikalau penari junior mengatakan bahwa dalam mendemonstrasikan dia terlalu cepat maka dalam mendemonstrasikan berikutnya tempo yang digunakan akan diperlambat; (3) kemudian peserta didik juga diberikan kesempatan dalam mengungkapkan pertanyaan-pertanyaan terkait dengan gerakan yang mungkin saja masih sukar untuk dilakukan; (4) pada tahapan tanya jawab biasanya juga diselingi pertanyaan-pertanyaan yang tidak terlalu menjurus dengan pembelajaran tari Baris Sakral namun masih ada kaitannya secara umum, melalui pertanyaan-pertanyaan seperti ini diupayakan untuk menambah kedekatan antara penari junior dengan penari senior sehingga berimplikasi pada kenyamanan proses pembelajaran.



**Gambar 6. 10** Bagan Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral

Akhir dari bahasan terkait proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Desa Adat Batur, dapat ditarik proposisi sebagai berikut; prinsipnya tari Baris Sakral yang dipentaskan pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan aktivitas sosial dalam berkesenian dan beragama yang sarat akan muatan pendidikan di dalamnya. Prinsip didaktis inilah yang kemudian disosialisasikan dan diinternalisasikan dalam kehidupan sosial, budaya, dan agama masyarakat Desa Adat Batur, melalui tahapan asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrasi yang bertujuan untuk membangun struktur kognitif, afektif, dan psikomotor masyarakat yang tergabung ke dalam kelompok penari baris.

Proses sosialisasi dan internalisasi ini tidak harus dilaksanakan secara formal dalam suasana pembelajaran yang resmi, tetapi dapat dikonstruksi sendiri oleh masyarakat melalui situasi dan kondisi yang terus-menerus diciptakan dalam ruang tradisi. Dapat diasumsikan bahwa keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral merupakan bagian dari proses didaktis yang dilakukan dengan cara sosialisasi dan internalisasi nilai pendidikan. Proses didaktis kemudian di konstruksikan melalui pengetahuan yang dimiliki oleh penari senior (pemberi informasi) dengan cara; asimilasi, akomodasi, ekuilibrasi kepada penari junior (penerima informasi).

Asumsinya bahwa nilai didaktis dalam tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur mengikuti model pembelajaran konstruktivistik karena para penari tidak datang secara khusus untuk belajar, tetapi belajar dalam aktivitas sosial tersebut. Artinya, mereka mengonstruksi pengetahuan mereka sendiri melalui pengalaman nyata, serta dapat mengonstruksi pemahaman

terkait asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrasi sebagai sebuah siklus yang berkesinambungan.

## **BAB VII**

### **IMPLIKASI PROSES DIDAKTIS PEWARISAN**

#### **TARI BARIS SAKRAL**

Pewarisan merupakan salah satu kegiatan pemindahan, penerusan, pemilikan antar generasi dalam rangka menjaga tradisi pada suatu kebudayaan yang bergerak secara berkesinambungan dan simultan (Elvandari, 2020). Cavalli-Sforza dan Feldman (dalam Ardhana, 2020) menyatakan terdapat dua jenis sistem pewarisan, yakni “*vertical transmission*” dan “*horizontal transmission*” (Ardhana & Suparta, 2020). *Vertical transmission* (pewarisan tegak) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi, yakni melibatkan penurunan ciri-ciri budaya dari generasi tua kepada generasi muda.

Dalam pewarisan tegak, orang tua mewariskan nilai, keterampilan, keyakinan, motif budaya, dan sebagainya kepada anak-cucu mereka. Oleh karena itu pewarisan tegak disebut juga “*Biological Transmission*” yakni sistem pewarisan yang bersifat biologis. Di dalam pewarisan kebudayaan terdapat tiga unsur utama yang harus diwariskan, yaitu; (1) berupa adat istiadat, nilai-nilai budaya, dan pandangan hidup dalam masyarakat; (2) proses transmisi, yaitu berupa proses imitasi, identifikasi dan sosialisasi; dan (3) cara transmisi, meliputi peran serta dan bimbingan (Fortes dalam Tilaar, 1999:54).

*Horizontal transmission* (pewarisan ke samping) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui lembaga-lembaga pendidikan seperti sekolah-sekolah

atau sanggar-sanggar. “*Horizontal transmission*” terjadi ketika seseorang belajar dari orang dewasa atau lembaga-lembaga (pendidikan formal), ataupun pada lingkup sosial yang terstruktur (pendidikan in formal). Jazuli (2011) menegaskan bahwa pewarisan suatu kebudayaan tidak hanya dilakukan secara vertikal, akan tetapi dapat dilakukan horizontal, yaitu manusia yang satu dapat belajar dengan manusia yang lainnya guna mengetahui suatu kebudayaan (Jazuli, 2011).

Sistem pewarisan terhadap pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur condong mengarah pada sistem pewarisan secara tegak (*vertical transmission*). Hal tersebut mengacu pada pandangan Cavalli-Sforza bahwa pewarisan yang terjadi pada lingkup suatu kebudayaan melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi, merupakan penerjemahan sistem pewarisan secara tegak. Masyarakat Batur yang merupakan masyarakat Bali Kuna memiliki sistem kebudayaan khusus dan menjadi pembeda dari masyarakat Bali pada umumnya. Kebudayaan khusus di sini diatur pada *loka dresta*, dapat diartikan sebagai pandangan lokal yang hanya berlaku pada suatu daerah/wilayah dengan masyarakat yang *singular*, memiliki pandangan dan keyakinan yang sama, serta memiliki keterkaitan dalam hubungan genetik.

Sistem pewarisan vertikal dalam pewarisan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur juga dibuktikan dengan adanya ikatan genetik, karena pada dasarnya seluruh penari yang menarikan tari Baris Sakral merupakan warga asli Desa Adat Batur. Diatur oleh sistem adat (*loka dresta*) yang menyebutkan bahwa; bagi masyarakat desa yang sudah memasuki masa *grehasta asrama* (menikah) diwajibkan untuk bergabung pada *tempekan* (kelompok) yang

akan melakukan *ayah* (kegiatan persembahan secara tulus ikhlas). Salah satu di antara kelompok tersebut adalah *tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris).

Mengacu pada observasi awal yang peneliti lakukan bagi warga yang sudah diwajibkan untuk masuk *tempekan*, akan memilih *tempek* yang telah di huni oleh tetuanya terdahulu, hal tersebut dilakukan untuk mempermudah warga yang baru bergabung untuk menyesuaikan diri dengan *tempekannya*. Dari fenomena ini, sangat kentara bahwa pewarisan secara tegak antar generasi yang memiliki hubungan secara biologis. Hubungan secara biologis juga dapat mempermudah individu dalam belajar dikarenakan adanya keterlibatan faktor intelektual dan emosional dalam proses pembelajaran, sehingga dapat dikatakan pembelajaran yang dilakukannya lebih memiliki makna karena ikatan emosional tersebut.

Pewarisan pertunjukan tari Baris Sakral yang berlangsung selama ini, tentunya tidak dapat lepas dari sistem pendidikan (proses didaktis). Hal tersebut dikarenakan dalam sebuah kebudayaan dalam hal ini pertunjukan tari Baris Sakral terkandung tiga aspek yang melatari terjadinya sebuah pewarisan, yaitu; (1) kebudayaan dialihkan dari generasi ke generasi lainnya karena kebudayaan dipandang sebagai suatu warisan atau tradisi sosial; (2) kebudayaan dipelajari, dalam hal ini kebudayaan merupakan pengejawantahan dalam kadar tertentu dari keadaan jasmani manusia yang bersifat genetik; serta (3) kebudayaan itu dihayati dan dimiliki bersama oleh para warga masyarakat dan generasi berikutnya (Persons dalam Rohidi, 1994:6).

Berdasarkan dari pernyataan Persons, maka dalam pewarisan suatu kebudayaan dapat dilakukan dengan proses belajar, sebab kebudayaan merupakan

warisan dan tradisi sosial yang dimiliki oleh masyarakat pendukungnya. Maka oleh karena itu hasil dari sebuah sistem pewarisan akan memunculkan implikasi-implikasi yang terbangun dari para warga masyarakat dan generasi berikutnya.

Implikasi berarti keterlibatan atau keadaan terlibat, yang termasuk atau yang tersimpul; yang disugestikan, tetapi tidak dinyatakan (Depdiknas, 2005:427). Definisi ini mengandalkan adanya hubungan kausalitas antara proses didaktis yang berlangsung dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap makna yang terkandung dalam pertunjukannya. Ausubel mengemukakan bahwa subjek yang dipelajari oleh seseorang haruslah sesuatu yang bermakna (*meaningfull*), sehingga kehadiran seseorang tersebut dapat mewariskan suatu pengetahuan, sikap, dan perilaku yang bermakna bagi kehidupan sosial di masyarakat. Implikasi melalui pembelajaran yang bermakna dari proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral terhadap pembentukan pengetahuan, sikap, dan perilaku masyarakat dan generasi muda di Desa Adat Batur sebagai ahli waris dan pengemban tradisi religius akan menjadi fokus bahasan dalam BAB ini.

Implikasi terhadap pengetahuan, sikap, dan perilaku merupakan tiga aspek penting pendidikan, yaitu kognitif, afektif, dan psikomotorik. Apalagi tujuan pendidikan nasional sesuai dengan UU No. 20, Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional adalah mengembangkan potensi diri peserta didik agar memiliki kekuatan spiritual keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia, serta keterampilan yang diperlukan dirinya, masyarakat, bangsa, dan negara. Proses didaktis dikatakan berhasil apabila mampu membangun

sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku yang terintegrasi secara utuh dalam diri seseorang. Atas dasar itulah, implikasi proses didaktis dapat dijelaskan sebagaimana sub-sub BAB berikut ini.

### **7.1 Implikasi terhadap Pengetahuan**

Implikasi pertama dari proses didaktis pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulu Danu Batur adalah membangun pengetahuan dalam diri masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur. Proses didaktis berlangsung dengan pendekatan kontekstual, yaitu generasi muda dapat membangun pengetahuannya melalui pengamatan, pengalaman, dan interaksi sosial yang berlangsung pada masyarakat di Desa Adat Batur. Hasil pengamatan peneliti di lapangan, adapun pengetahuan yang dibangun oleh generasi muda meliputi aspek *tattwa*, *susila*, dan *upacara* sebagai tiga kerangka dasar ajaran agama Hindu yang saling terintegrasi satu sama lain.

#### **7.1.1 Implikasi terhadap Pengetahuan *Tattwa***

Menurut Kamus Istilah Agama Hindu (Tim Penyusun, 2009:86), kata *tattwa* berasal dari kata *tat* yang berarti “hakikat”, kebenaran, kenyataan, dan *twa* yang berarti “yang bersifat”. Jadi, *tattwa* berarti hakikat, kenyataan kebenaran, hakikat dari objek yang konkret, sari-sari ajaran (Penyusun, 2009). Sementara itu, dalam *Upadesa Sudharta* (2011) mengartikan *tattwa* adalah filsafat (Sudharta, 2011). Kedua pengertian tersebut menunjukkan bahwa istilah *tattwa* mengacu pada hakikat kebenaran yang tertinggi. Walaupun begitu, pengertian *tattwa* dan filsafat tidak sama persis karena kebenaran *tattwa* bersifat mutlak, sedangkan kebenaran

filosofis bersifat nisbi. Hal ini dapat dirujuk dari pendapat Gunadha (2019) bahwa *tattwa* tidak hanya berupa konsep-konsep mengenai kebenaran tertinggi, tetapi juga mengandung dogma-dogma sehingga menjadi prinsip dasar iman. (Gunadha, 2019)

Berkaitan dengan hal tersebut, Titib (2011) menjelaskan bahwa *tattwa* adalah filsafat atau kebenaran yang bersifat hakiki dan mutlak tentang *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*, yaitu pandangan yang benar terhadap apa yang harus dilakukan dan diyakini secara langsung sebagai suatu kenyataan dalam kehidupan yang didasari oleh logika dan *wiwaka* (Titib, 2011). Artinya, *tattwa* berisi pandangan-pandangan tentang kebenaran tertinggi sebagaimana tercantum dalam kitab suci sehingga harus diyakini dan menjadi dasar dari seluruh tindakan keagamaan.

Proses didaktis dalam ranah kepercayaan pada hakikatnya bertujuan untuk membentuk manusia yang beriman dan bertakwa kepada *Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuan Yang Maha Esa* (Suarta, 2018). Oleh karena itu, proses didaktis harus mampu membentuk dan mengembangkan sistem pengetahuan umat Hindu terhadap *tattwa* sebagai prinsip dasar keimanan dan ketakwaan umat Hindu. Hal ini sejalan dengan pendapat Jero Gede Batur Alitan (wawancara 2 April 2023) bahwa aspek pendidikan yang paling penting dari seluruh proses pertunjukan tari Baris Sakral sebagai bagian integral dari *Upacara Ngusabha Kadasa* adalah agar umat mengerti *katatwan* atau *kasuksman* upacara tersebut.

Dalam konteks bahasa Bali, istilah '*katattwan*' atau '*kasuksman*' merujuk pada hakikat atau inti dari aktivitas upacara keagamaan dalam hal ini adalah pertunjukan tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa*. Oleh karena itu, pengembangan pemahaman generasi muda Desa Adat Batur terhadap aspek *tattwa*

dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral *pada Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan implikasi utama dari proses didaktis yang berlangsung sepanjang aktivitas tersebut berlangsung. Penting dipahami bahwa proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral bukanlah transmisi pengetahuan secara langsung mengenai aspek-aspek ajaran *tattwa*. Akan tetapi, proses yang terjadi lebih banyak melalui tindakan dan interaksi antar manusia yang terlibat dalam tradisi tersebut. Dengan demikian, proses ini lebih mengarah pada konstruksi pengetahuan dan belajar bermakna.

Dalam konteks konstruktivistik dan belajar bermakna, setiap orang yang terlibat dalam tradisi tersebut dipandang telah memiliki memori (*stock entry*) pengetahuan mengenai *tattwa*. Pengetahuan inilah yang kemudian berkembang terus, baik melalui interaksi dengan sesama, peristiwa yang dilihat dan dialami secara empiris, maupun interpretasi individu terhadap berbagai aktivitas keagamaan yang dilaksanakan selama proses *ngayah* tersebut berlangsung. Selanjutnya, pengetahuan tersebut terakumulasi dalam struktur kognitif secara sistematis.

Penelitian ini menemukan fakta bahwa generasi muda Desa Adat Batur pada umumnya memahami sebagai wujud bakti kepada *Ida Bhatari Danu* sebagai *istadewata* utama yang dipuja di Pura Ulun Danu Batur. *Istadewata* adalah dewa yang digandrungi dan didambakan karena diyakini selalu memberi perlindungan dan anugerah (Titib, 2000:27). Selain *Ida Bhatari Danu*, juga terdapat dewa-dewi lain yang dipuja seperti ditunjukkan dengan banyaknya *palinggih* yang ada di Pura Ulun Danu Batur, begitu juga ditunjukkan oleh adanya keterikatan Pura Ulun Danu Batur dengan beberapa pura yang ada di sekitarnya.

Kepercayaan tersebut diperkuat dengan pengetahuan generasi muda di Desa Adat Batur terhadap hukum *karmaphala* yang juga merupakan salah satu prinsip *sraddha* dalam agama Hindu. *Karmaphala* terdiri atas dua kata, yakni "*karma*" dan "*phala*". *Karma* berarti perbuatan atau Tindakan manusia, sedangkan *phala* berarti hasil perbuatan atau buah karma (Sudharta, 2004). Hukum *karmaphala* ini dibagi menjadi tiga, yaitu *sancita*, *prarabda*, dan *kriyamana*. *Sancita karmaphala* adalah *phala* dari perbuatan pada kehidupan terdahulu yang belum habis dinikmati dan menjadi benih yang menentukan kehidupan sekarang. *Prarabda kamaphala* adalah perbuatan sekarang yang hasilnya juga dinikmati dalam kehidupan ini tanpa ada sisanya lagi. *Kriyamana karmaphala* adalah *phala* yang tidak sempat dinikmati pada saat berbuat sehingga harus diterima pada kehidupan yang akan datang (Sudharta, 2004)



**Gambar 7. 1** Prosesi Ngayah pada Masyarakat di Desa Adat Batur  
(Dokumen: Tim Nata Cita Swabudaya ISI Denpasar, 2023)

Pengetahuan mengenai hukum *karmaphala* ini telah tertanam dalam diri generasi muda Desa Adat Batur sehingga kepercayaan terhadap *Ida Bhatari Danu* diwujudkan dalam bentuk *ngayah*. Menurut Santika (wawancara 22 April 2022), dengan ikut *ngayah* berarti mereka sudah melaksanakan kewajiban sebagai umat Hindu dan *krama desa* dan pasti akan mendapatkan *pahala*. Pahala *sekalanya* adalah tidak mendapatkan sanksi adat (*dedosan*), sedangkan secara niskala adalah mendapat anugerah dari *Ida Bhatari*. Jadi, *karmaphala* itu sudah pasti akan terjadi dan siapa pun tidak dapat menghindarinya.

Kesadaran *ngayah* merupakan wujud pemahaman mendalam dari konsep *karmaphala*, yaitu kerja tanpa pamrih. Kerja (karma) yang tanpa pamrih adalah kerja yang berorientasi pada kerja itu sendiri, bukan pada hasilnya, seperti dijelaskan dalam Bhagavadgita, IV. 18, berikut ini.

*"karmany akarma yah pasyed,  
akarmani ca karma yah,  
sa buddhiman manusyesu,  
sa yuktah krtsnakarmakrt"*

Artinya:

Ia yang melihat *akarma* dalam *karma* dan *karma* dalam *akarma*, ia adalah orang yang paling bijaksana di antara manusia, ia adalah yogi utama yang sudah merampungkan segala *karma* (Mantra, 2009:69).

*Akarma* berarti bebas dari ikatan kerja dan keuntungan diri sendiri meskipun aktif dalam pekerjaan. Mereka yang di dalam kerja (*karma*) membersihkan diri dari ikatan kerja (*akarma*) disebut orang mampu bijaksana yang akan dapat melaksanakan tugas dan kewajibannya dengan sempurna. Prinsip karma *akarma* ini hanya mungkin dilaksanakan oleh orang yang percaya sepenuhnya kepada hukum *kharmaphala* sebab, *phala* (hasil) dari *karma* (kerja) adalah pasti, diharapkan ataupun tidak. Mereka yang bekerja sebagai persembahan kepada Tuhan

merupakan wujud *bhakti* yang sesungguhnya. Kepada mereka yang *berkarma*, Tuhan telah menetapkan pahala yang setimpal dengan perbuatannya, sebagaimana dijelaskan dalam *Bhagavadgita*, IX. 22 berikut.

"*Ananyas cintayan to mam,  
ye janah paryupasyate,  
tesam nityam bhilyuktanam,  
yogaksemam wahami aham*"

Artinya:

Akan tetapi, mereka yang hanya memuja-Ku selalu, merenungkan Aku selalu, dan Kuberikan apa yang mereka tidak miliki dan akan Kujaga segala yang telah mereka miliki (Mantra, 2006).

Berdasarkan uraian di atas dapat dimengerti bahwa generasi muda Desa Adat Batur telah memiliki sejumlah pengetahuan *tattwa*, khususnya *Widhi tattwa* dan *karmaphala tattwa*. Pengetahuan inilah yang berkembang seiring dengan terjadinya proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Proses pengembangan pengetahuan ini diperoleh melalui pengalaman empiris, pemaknaan pribadi, dan interaksi dengan sesama warga masyarakat Batur sebagai media pembelajaran yang sarat makna. Implikasi ini merupakan bagian penting dari sistem pembelajaran konstruktivistik dan belajar bermakna yang berlangsung dalam aktivitas keagamaan.

#### 7.1.2 Implikasi terhadap Pengetahuan *Susila*

*Susila* berasal dari urat kata 'su' yang berarti baik dan 'sila' yang berarti tingkah laku (Penyusun, 2009). Jadi, *susila* berarti tingkah laku yang baik atau secara umum juga berarti ajaran etika Hindu. Etika Hindu meliputi tiga aspek, yaitu pikiran, perkataan, dan perbuatan (*trikaya parisudha*). Secara umum, generasi muda Desa Adat Batur sudah mendapatkan pendidikan mengenai etika Hindu di bangku sekolah sehingga dalam dirinya telah tertanam konsep-konsep tersebut.

Selanjutnya, pengetahuan tersebut mendapatkan makna praktisnya dalam pertunjukan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Dalam hal ini penerapan ajaran *susila* memang berlaku secara ketat dalam seluruh prosesi *upacara* tersebut sejak tahap persiapan sampai berakhirnya prosesi pertunjukan tari Baris Sakral. Artinya pada setiap tahapan yang dilaksanakan selalu terdapat aturan-aturan, baik yang tertulis dalam Raja *Purana* Pura Ulun Danu Batur maupun dalam tradisi yang berlaku.

Aturan tentang kesucian pikiran, perkataan, dan perbuatan (*tri kaya parisudha*) memang sangat ketat dilaksanakan oleh masyarakat Desa Adat Batur dalam seluruh prosesi *upacara* tersebut. Dalam tahap latihan tari Baris Sakral misalnya, kegiatan latihan (*mauruk*) harus dilaksanakan di tempat suci, yaitu di Madya Mandala (bagian tengah) Pura Ulun Danu Batur. Oleh karena itu, setiap anggota masyarakat baik sebagai penari maupun sedang menyaksikan proses latihan senantiasa harus menjaga kesucian pikiran, perkataan, dan perbuatannya dalam proses latihan yang dilakukan *Jero Baris* tersebut. Bertalian dengan aturan-aturan tersebut, Guru Sosial yang menjabat sebagai Koordinator Seksi Seni Sakral (wawancara 2 April 2023) mengungkapkan seperti berikut.

“Susana latihan yang diselenggarakan oleh *Jro Baris* untuk mengadakan pementasan pada upacara *Ngusaha Kadasa* memang penuh dengan aura kesucian. Proses latihan diawali dengan pemujaan oleh Jero Guru. Kalau menurut saya, maksud pemujaan itu supaya semua pikiran yang baik datang dari segala penjuru. Setelah beliau mulai memercikkan *tirta* (air suci) kepada anggota penari baris, seluruh penari melakoninya dengan khusuk dan tidak ada yang berani ribut. Baru setelah kegiatan latihan selesai dan para penari dipersilahkan untuk *nunas paica* (mendapatkan hidangan), penari mulai bercengkerama lagi dengan santai. Menurut saya, di sinilah setiap orang harus mengendalikan diri untuk tidak melakukan hal-hal yang bertentangan dengan aturan adat di Batur”.

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa generasi muda Desa Adat Batur sudah bisa menginterpretasi peristiwa yang dialaminya terkait dengan tata cara *mauruk* (proses latihan) *Jro Baris* dan mengaitkannya dengan pengetahuan yang dimiliki. Dalam hal ini pemujaan yang dilakukan oleh Jero Guru dimaknai maksud dan tujuannya seperti terjemahan sebuah mantra, yaitu "*Om Anobhadrah krtawo yantu wiswatah*" (Om Hyang Widhi, semoga pikiran yang baik datang dari segala penjuru'). Mantra ini merupakan bentuk permohonan agar dalam kegiatan latihan, anggota penari baris memiliki pikiran yang suci (*manacika parisudha*) sehingga latihan dapat berlangsung dengan baik.



**Gambar 7.2** Proses Latihan Tari Baris Sakral

(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Mengingat *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan ritual suci, seluruh aktivitas *ngayah* untuk mempersiapkan ritual tersebut harus didasari dengan kesucian, baik pikiran, perkataan, maupun perbuatan. Kesakralan upacara inilah yang senantiasa dijaga dengan mengikuti aturan-aturan Khusus yang disepakati bersama oleh seluruh *krama* Desa Adat Batur Sesuai dengan tradisi yang berlaku.

Kesucian menurut *Atharwa Weda* 1.1.1 dijelaskan dalam konsep *diksa*. Penyucian diri (*diksa*), merupakan kesatuan tidak terpisahkan dari penyucian pikiran, perkataan, dan perbuatan. Ketiganya tercakup dalam konsep *Tri Kaya Prisudha*, yaitu tiga perilaku yang harus disucikan.

Menurut Sutrisna, (wawancara 23 April 2023), dengan melihat aturan-aturan yang berlaku selama proses latihan tersebut, ia bisa mengetahui bahwa itulah implementasi dari ajaran susila agama Hindu yang sesungguhnya. Oleh karena itu, selama proses latihan berlangsung ia belajar mengendalikan diri untuk mematuhi seluruh aturan yang berlaku dalam proses latihan tersebut. Tidak hanya takut terhadap sanksi sosial yang berlaku bila melanggar, tetapi juga takut kepada hukum yang berlaku secara metafisik. Apalagi ini merupakan upacara suci yang harus dilaksanakan dengan penuh *sraddha* dan *bhakti* oleh *krama* Desa Adat Batur.

Tingkah laku yang baik (*susila*) adalah cara untuk menjaga dan melaksanakan ajaran kebaikan (*dharma*). Manusia yang ber tata *susila* ditunjukkan oleh perilakunya dalam hubungannya dengan Tuhan, sesama manusia, dan alam sekitarnya. Pengendalian diri merupakan hal utama dalam etika Hindu, baik dalam beretika maupun dalam kehidupan rohani. Perbuatan yang terkendali adalah perbuatan yang selalu dikontrol oleh pikiran yang suci. Setiap perilaku merupakan wujud nyata dari pelaksanaan ajaran agama. Dengan demikian, pemahaman susila ini tidak terlepas dari keyakinan generasi muda Desa Adat Batur terhadap kesucian *Ida Bhatari Danu* sebagai *istadewata* utama yang dipuja di pura tersebut.

Dalam *Upacara Ngusabha Kadasa*, penyucian perkataan ditunjukkan dengan tidak berlaku marah seta mengeluarkan kata-kata yang tidak senonoh

(*aywa*) tidak mengucapkan kata-kata kasar, bertengkar, memfitnah, berkata bohong, bahkan tidak dibenarkan pula berkata-kata dengan nada yang keras/membentak. Kenyataan tersebut memberikan pemahaman bahwa pengendalian perkataan bertujuan untuk menciptakan suasana yang tenteram, hening, dan damai pada saat melangsungkan upacara. Hal ini dilakukan semata-mata untuk tetap mempertahankan kesucian upacara karena dalam upacara inilah umat Hindu memohon anugerah *Ida Bhatari Danu* Yang Maha Suci.

Dalam konteks belajar bermakna yang mengedepankan pendekatan kontekstual, maka yang dipentingkan adalah pengintegrasian antara pengetahuan pengalaman praksis. Dengan kata lain, pemahaman generasi muda Desa Adat Batur terhadap ajaran susila niscaya sudah terwujud ketika mereka mampu mengikuti aturan-aturan susila yang berlaku selama proses latihan tersebut berlangsung. Artinya, generasi muda tidak hanya sekadar mengetahui ajaran susila, tetapi dapat mempraktikkannya secara langsung dalam tindakan. Hal ini menegaskan bahwa segala aturan yang berlaku dalam proses latihan tari Baris dengan berlandaskan rasa *ngayah* tersebut berimplikasi pada meningkatnya pemahaman generasi muda Desa Adat Batur terhadap ajaran *susila*.

### 7.1.3 Implikasi terhadap Pengetahuan Upacara

Kata *upacara* berasal dari bahasa Sanskerta. Dalam *Sanskrit-English Dictionary* (Sudarsana, 2012) acara didefinisikan sebagai (1) perbuatan atau tingkah laku yang baik; (2) adat istiadat, (3) tradisi atau kebiasaan yang merupakan tingkah laku manusia, baik perseorangan maupun kelompok masyarakat yang didasarkan atas kaidah-kaidah hukum yang *ajeg*. Dalam *Sarasamuccaya* 17 dijelaskan "... *acara*

*ngaraning prawerti kawarah ring aji"* (upacara adalah tingkah laku yang sesuai dengan ajaran agama).

Secara umum, acara dalam agama Hindu diartikan sebagai tradisi ritual. Di dalamnya terdiri atas upacara dan upakara. Menurut Kamus Isitlah Agama Hindu, *upacara* berarti rangkaian Tindakan dalam kegiatan ritual, sedangkan *upakara* berarti sarana kebaktian. Dengan kata lain, *upacara* menyangkut prosesi ritual yang harus dilaksanakan, sedangkan *upakara* mencakup seluruh sarana dan prasarana yang dibutuhkan dalam kegiatan ritual (Pudja, 2012).

Ritual merupakan bagian integral dari sistem religi, selain emosi keagamaan, sistem keyakinan, umat beragama, dan peralatan upacara (Koentjaraningrat, 1987:83). Dapat dikatakan bahwa ritual merupakan ekspresi dari emosi keagamaan setiap umat beragama yang didasari oleh sistem kepercayaan, serta terdapat sistem dan peralatan ritual untuk melaksanakannya. Jadi, dalam kegiatan ritual keagamaan selalu terdapat unsur (1) emosi keagamaan yang diekspresikan dalam religiositas; (2) sistem kepercayaan, (3) tata cara ritual (upacara), (4) sarana dan prasarana ritual, serta (5) tujuan yang hendak dicapai pelakunya.

Kelima unsur tersebut merupakan pengetahuan mendasar yang harus dibangun dan dikembangkan dalam diri masyarakat. Walaupun tidak diajarkan secara langsung mengenai unsur-unsur tersebut, namun pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur sudah dilaksanakan secara integral. Hal ini menjadi pengalaman empiris yang diterima generasi muda Desa Adat Batur dan

menjadi sumbangan pengetahuan berharga untuk memperkaya pengetahuan yang telah dimiliki sebelumnya.

Keikutsertaan generasi muda Desa Adat Batur dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur, selain karena 'paksaan' struktur sosial, juga karena kesadaran keagamaan sebagai wujud *bhakti* kepada *Ida Bhatari Danu*. Kepercayaan yang diekspresikan melalui *bhakti* inilah yang mendorong generasi muda untuk mengikuti sesuai dengan tugas dan kewajiban yang dibebankan kepadanya. Pada kenyataannya, tugas dan kewajiban untuk *ngayah* ini justru tidak dirasakan sebagai paksaan, tetapi merupakan momentum yang dinanti-nantikan. Hal ini dapat disimak dari penuturan Arimbawa (wawancara 2 April 2023) sebagai berikut.

"*Ngayah* dalam *upacara* ini sudah tradisi dan saya menikmatinya. Selain dapat belajar banyak hal dari para senior, juga kami dapat menikmati suasana kebersamaan. Apalagi sehari-hari saya tinggal di Badung, jadi saat *ngayah* itulah saya bisa berkumpul kembali dengan teman-teman. Tentu bukan hanya karena itu saya ikut *ngayah*, tetapi yang lebih penting lagi adalah dapat *ngaturang ayah* (melakukan kewajiban) kepada *Ida Bhatari Danu sane malinggih iriki* (*Ida Bhatari Danu yang ber-sthana di sini*)".

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa keikutsertaan generasi muda Desa Adat Batur pada *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan akumulasi pengetahuan mengenai tradisi, kewajiban sosial, dan kepercayaan sehingga menikmati aktivitas tersebut. Pengetahuan mengenai tradisi dan kewajiban sosial sangat penting bagi terwujudnya ritual keagamaan karena tanpa pengetahuan tersebut, mustahil umat akan tergerak untuk melaksanakannya. Hal ini diperkuat oleh perasaan atau psikis keagamaan yang melahirkan 'rasa senang dan nyaman' dalam melaksanakan tradisi tersebut. Semua itu didasari sistem kepercayaan pada *Ida Bhatari Danu* sebagai

*istadewata* utama yang menjadi pusat orientasi religiositas masyarakat Desa *Adat* Batur.

Pertunjukkan Tari Baris Sakral dapat dipandang mampu menciptakan suasana pembelajaran yang nyaman dan menyenangkan bagi generasi muda Desa *Adat* Batur. Dalam paradigma konstruktivistik, siswa dinilai memiliki potensi intrinsik, untuk menciptakan lingkungan belajar yang kondusif sehingga pembelajaran dapat berlangsung secara produktif. Menurut Maliki (2010:204), perspektif ini menekankan pada proses pembelajaran kolaboratif yang dapat dilakukan di mana saja bisa secara bersama-sama (melalui proses sosial). Berdasarkan pendekatan ini, diketahui bahwa sumber belajar bukan hanya guru, melainkan juga kawan pergaulan dan orang-orang di sekitarnya.

Pada kenyataannya, walaupun tersebut dilakukan dengan aturan-aturan yang ketat, kondisi tersebut tidak menutup peluang bagi generasi muda untuk belajar. Dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral, aturan yang berlaku adalah setiap anggota (*jero baris*) mendapatkan tugas untuk melaksanakan perintah pimpinan yang ditunjuk sebagai penanggung-jawab kelompok tersebut.

Dalam konteks prosesi *Upacara Ngusabha Kadasa*, juga seluruh *krama* terlibat dalam proses tersebut, termasuk generasi muda Desa *Adat* Batur. Hal ini memberikan pengalaman kepada mereka mengenai tata cara dan aturan yang berlaku dalam prosesi upacara tersebut. Apalagi prosesi upacara ini dilaksanakan dengan penuh kekhusyukan sehingga satu demi satu momentum upacara tersebut dapat diamati dengan baik dan secara sistematis membangun struktur pengetahuan dalam kognitifnya.

Berdasarkan pada penjabaran terkait dengan implikasi proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral saat *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap sistem pengetahuan generasi muda Desa *Adat Batur*, secara singkat dapat diuraikan pada tabel berikut ini.

**Tabel 7. 1** Implikasi Proses Didaktis Terhadap Pengetahuan masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur

No	Aspek Pengetahuan	Proses Didaktis	Implikasi	
			Pengetahuan sebelumnya	Pengetahuan yang berhasil dibangun
1	<i>Tattwa</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengamati</li> <li>- Mengalami</li> <li>- Memaknai</li> <li>- Interaksi</li> <li>- Konstruksi pengetahuan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Konsep <i>tattwa</i></li> <li>2. Kepercayaan ritual</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Siwatattawa</i> (Tuhan Esa dalam Aneka)</li> <li>2. Percaya pada hukum <i>karmaphala</i></li> <li>3. Kepercayaan kepada <i>Ida Bhatari Danu</i> yang diwujudkan dalam <i>bhakti</i></li> </ul>
2	<i>Susila</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Ajaran <i>Susila</i> agama Hindu</li> <li>2. Aturan-aturan tradisi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Penguatan pemahaman terhadap Tri Kaya Parisudha</li> <li>2. Memahami makna di balik aturan-aturan yang berlaku dalam aktivitas <i>muruk</i> (latihan tari Baris)</li> <li>3. Mengetahui ajaran <i>Susila</i> yang berlaku dalam seluruh aktivitas <i>ngayah</i></li> </ul>
3	Upacara		<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Konsep <i>acara</i> agama Hindu</li> <li>2. Konsep <i>yadnya</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Penguatan pemahaman terhadap <i>upacara</i> agama Hindu</li> <li>2. Mengetahui <i>upcara</i> membuat sarana persembahan (<i>upakara</i>) dalam memulai proses latihan hingga pementasan tari Baris Sakral.</li> <li>3. Mengetahui rangkaian proses <i>Upacara Upacara Ngusabha Kadasa</i></li> </ul>

Berdasarkan tabel tersebut, aspek pengetahuan *tattwa*, *susila*, upacara melalui proses didaktis, berhasil berimplikasi terhadap pengetahuan yang dibangun lebih kompleks dari pengetahuan sebelumnya. Hal ini sejalan dengan empat pilar pendidikan menurut UNESCO, yaitu *learn to know* (belajar untuk mengetahui), *learn to do* (belajar untuk melakukan), *learn to be* (belajar untuk menjadi), dan *learn to life together* (belajar untuk hidup bersama) (Sugiartha, 2018), maka implikasi proses didaktis terhadap pengetahuan generasi muda Desa Adat Batur mencakup dua pilar tersebut, yaitu *learn to know* dan *learn to do*. Artinya, proses didaktis tersebut tidak hanya mengubah generasi muda dari tidak tahu menjadi tahu, tetapi juga tahu (*to know*) dan dapat mengaplikasikan (*to do*) pengetahuan tersebut dalam aktivitas yang bersifat praktis.

## **7.2. Implikasi terhadap sikap**

Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (Depdiknas, 2017:106), kata “sikap” berarti perbuatan yang berdasarkan pendirian atau keyakinan. Dalam konteks pendidikan, sikap merupakan dimensi afektif dalam diri seseorang yang dibangun melalui proses pendidikan (Ningsih, 2017). Apabila pengetahuan dibangun melalui sosialisasi, maka sikap dibangun melalui internalisasi pengetahuan (Gunadha, 2019). Pengertian ini sejalan dengan pilar pendidikan menurut UNESCO yang disebut *learn to be* (belajar untuk menjadi). Oleh karena itu, sikap berkaitan dengan tujuan pendidikan dalam pembentukan karakter peserta didik.

### 7.2.1 Sikap Sadar Kewajiban

Terminologi kewajiban dalam masyarakat di Desa Adat Batur mengenal dengan adanya “*swadharma*” yang diartikan bahwa setiap orang memiliki kewajiban sendiri yang harus dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab dan rasa tulus ikhlas. Hal ini sejalan dengan prinsip utama kewajiban menurut Hindu adalah *karma yoga*, yaitu bekerja untuk kerja itu sendiri, bukan karena ikatan terhadap hasil kerja. Hal ini sebagaimana dijelaskan dalam Bhagavadgita III, sloka 8 dan 9, sebagai berikut.

*Niyatam kuru karmatvam,  
karma jyayo hyakarmanah,  
Sarira yatrapi ca te,  
na prasiahyet akarmanah*

Artinya:

Lakukan tugas dan kewajiban yang telah ditetapkan kepadamu, sebab bekerja lebih baik daripada tidak bekerja. Bahkan, engkau tidak akan bisa memelihara badan jasmanimu tanpa bekerja, (Pudja, 2004).

*Yajnarthat karmano 'nyatra,  
loko 'yam karma bandhanah,  
Tad artham karma kaunteya,  
mukha sangah samacara*

Artinya:

Pekerjaan yang dilaksanakan sebagai dan untuk korban suci (*rajna*) harus dijalankan. Karena itulah wahai putra Kunti, lakukanlah kewajibanmu sebagai laku *yajna* sehingga engkau akan terbebas dari ikatan, (Pudja, 2004).

Setiap manusia harus melaksanakan tugas dan kewajiban sesuai dengan yang telah ditetapkan. Manusia yang tidak melaksanakan kewajibannya sama saja dengan menghilangkan eksistensinya sendiri. Malahan, eksistensi manusia hanya mungkin dipelihara melalui kerja. Artinya, manusia harus bekerja melaksanakan kewajiban dengan sebaik-baiknya. Salah satu jalan yang direkomendasikan oleh *Bhagavadgita* adalah dengan menjadikan kerja itu sebagai persembahan. Dengan

demikian orang akan melepaskan diri dari keterikatan terhadap hasil kerja. Melaksanakan perbuatan dalam semangat tiadanya keinginan akan pahala merupakan upaya untuk mewujudkan keseimbangan mental.

Upaya menghindarkan diri dari pelaksanaan kewajiban yang didorong oleh nafsu-keinginan merupakan prinsip kerja utama. Makna dari ini semua bahwa kewajiban hendaknya tidak dipandang sebagai ikatan, tetapi dipandang sebagai pembebasan. Orang yang telah melaksanakan kewajibannya dengan penuh kesadaran sesungguhnya telah membebaskan dirinya dari belenggu kerja itu sendiri. Hal ini akan terwujud apabila dalam diri seseorang telah tertanam keyakinan yang kuat terhadap hukum *karmaphala*. Hal itu penting sebab menurut hukum ini, setiap perbuatan pasti akan berpahala, tapa perlu diharapkan lagi.

*Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan yadnya yang harus dilaksanakan umat Hindu di Desa *Adat Batur* dengan penuh keyakinan dan rasa tulus ikhlas. artinya, setiap anggota masyarakat di Desa *Adat Batur* memiliki kewajiban untuk menyukseskan upacara tersebut. Salah satu bentuk pelaksanaan kewajiban tersebut adalah melaksanakan pertunjukkan Tari Baris Sakral sebagai bagian integral dari *Upacara Ngusabha Kadasa*, ini merupakan aktivitas keagamaan yang wajib dilaksanakan oleh *krama* Desa *Adat Batur* sebagai *pangempon* utama Pura Ulun Danu Batur. Kewajiban ini secara tekstual diatur dalam *Raja Purana* Pura Ulun Danu Batur yang menjadi sumber pranata sosial di Desa *Adat Batur*, Teks tersebut tidak boleh dipandang sebagai satu-satunya dasar bagi *krama* Desa *Adat Batur* untuk melaksanakan, tetapi juga karena kesadaran mereka untuk beragama.

Kewajiban *krama* Desa Adat Batur untuk melaksanakan pada *Upacara Ngusabha Kadasa* dilandasi oleh kewajiban sosial dan kewajiban sebagai umat beragama. Kewajiban sosial muncul sebagai implikasi dari struktur dan pranata sosial yang berlaku di Desa Adat Batur. Dalam struktur sosial diatur kedudukan, wewenang, hak, dan kewajiban *krama* di desa Adat. Sebaliknya, dalam pranata sosial diatur sebuah aturan yang harus dipatuhi *krama* (anggota masyarakat) dalam aktivitas di Desa Adat Batur. Mereka yang telah melaksanakan kewajiban sosial berdasarkan struktur dan pranata sosial di Desa Adat Batur akan mendapatkan hak-haknya sebagai *krama* dan terhindar dari sanksi sosial.

Kesadaran akan kewajiban sosial ini memang bukanlah sesuatu yang bersifat konstan, melainkan sesuatu yang pada suatu waktu dapat berubah-ubah sehingga perlu dipupuk terus-menerus. Upaya penyadaran individu terhadap kewajiban sosial dapat dilakukan melalui berbagai media, termasuk melalui ritual keagamaan. Implikasi ini bertalian erat dengan fungsi sosial ritual keagamaan. Salah satu di antaranya adalah untuk membangkitkan memori kolektif warga masyarakat. Gagasan mengenai memori kolektif ini dapat dicermati dari pandangan Dahar (2011:92) bahwa setiap individu memiliki pengetahuan dan kesadaran mengenai kewajiban-kewajiban sosialnya (Dahar, 2011). Memori ini sekali waktu bisa melemah atau menghilang sehingga diperlukan mekanisme sosial untuk membangkitkannya.

Penyadaran akan kewajiban sosial ini dapat dilihat dari pembentukan struktur *Jero Baris* organisasi penari Baris yang menentukan tugas dan kewajiban

setiap anggota penari dalam pelaksanaan *ngayah* (aktivitas persembahan secara tulus ikhlas) pada saat *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Kesadaran untuk melaksanakan kewajiban sosial ini dapat dipandang sebagai implikasi dari proses didaktis yang berlangsung dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral. Dikatakan demikian karena dalam seluruh proses aktivitas menarikan tari Baris Sakral, seluruh anggota penari baris yang terlibat dalam aktivitas tersebut berusaha untuk melaksanakan kewajibannya sendiri dengan sebaik-baiknya.

Sikap sadar kewajiban sosial ini ternyata juga disertai dengan kesadaran akan kewajibannya sebagai umat beragama. Hal ini tampak dari ungkapan Komang Tanggu (wawancara 23 April 2023) bahwa dia lebih takut kepada sanksi *niskala* daripada sanksi sosial.

Kalau hanya membayar *dedosan* yang nilainya tidak seberapa itu sangat mudah, tetapi kami tidak mungkin mampu membayar dosa kepada *Ida Bhatari Danu* karena melalaikan kewajiban untuk *ngayah*", begitu ungkapnya.

Artinya, kesadaran keagamaan inilah yang memperkuat kesadaran sosial penari tari Baris Sakral termasuk generasi muda Desa Adat Batur yang berada pada lingkup aktivitas keagamaan di Desa Adat Batur untuk melaksanakan kewajiban *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Dapat disimpulkan bahwa salah satu implikasi proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap sikap penari tari Baris Sakral dan generasi muda Desa Adat Batur adalah sadar kewajiban. Sikap sadar kewajiban dapat dianggap sebagai sikap yang paling penting dalam proses didaktis. Mengingat dengan sikap inilah setiap individu

dapat melaksanakan seluruh tindakannya tanpa harus terikat pada hasil akhir yang akan dicapai. Orang yang sadar kewajiban akan melaksanakan segala sesuatu tanpa paksaan dan penuh rasa tulus ikhlas sehingga pekerjaannya juga dapat diselesaikan dengan sebaik-baiknya. Seperti halnya seorang murid yang sadar kewajiban sebagai murid akan selalu belajar tanpa perlu disuruh. Akan tetapi, sikap ini perlu dipupuk terus-menerus sehingga menjadi karakter yang konstan dan stabil dalam diri manusia. Dengan demikian, proses didaktis mencapai maksud dan tujuannya sebagai media untuk *learn to be* (belajar menjadi) seorang yang sadar kewajiban sosio religiusnya.

#### 7.2.2 Sikap Taat Aturan

Dalam pelaksanaan setiap kewajiban selalu terdapat aturan-aturan yang mesti diikuti. Manusia tidak cukup hanya menjalani kewajibannya, Tetapi juga harus taat pada aturan yang berlaku dalam melaksanakan kewajiban tersebut. Pembentukan sikap taat aturan merupakan salah satu sosial etis. Semua orang yang terlibat harus tunduk pada aturan-aturan tersebut, termasuk penari tari Baris Sakral di Desa Adat Batur.

Dalam konteks didaktis, Suarta (2018) menyatakan bahwa dimensi teknis praktis mengacu pada proyek, pengorganisasian, dan penilaian sebuah momen belajar secara valid dan efektif (Suarta, 2018). Sementara itu, dimensi sosial etis mengacu pada pengembangan unsur intrinsik dalam diri siswa, seperti kepribadian, sikap, dan perilaku sesuai dengan konteks dan situasi yang dihadapi dalam kehidupan sehari-hari. Dalam dimensi teknis praktisnya, aturan-aturan berlaku pada

seluruh bentuk pengorganisasian, pelaksanaan, dan evaluasi atas kegiatan *ngayah* yang berlangsung.

Menurut Komang Tanggu (wawancara 21 April 2022), agar kegiatan pertunjukan tari Baris Sakral dapat berjalan dengan baik, setiap anggota (*Jero Baris*) harus mengerti aturan mainnya, yaitu "siapa melakukan, dan bagaimana cara melakukannya?". Artinya, aturan ini mendidik setiap anggota agar mengetahui tugas dan fungsinya serta mampu melaksanakannya dengan sebaik-baiknya. Oleh karena itu, setiap orang harus mampu mengendalikan diri untuk tidak melakukan aktivitas yang berada di luar tugas dan fungsinya masing-masing. Sebaliknya, dimensi sosial etisnya bahwa dalam setiap pelaksanaan tugas dan fungsi tersebut setiap orang harus menjaga sikap dan perilakunya agar sesuai dengan aturan-aturan yang berlaku.

Bagi generasi muda Desa Adat Batur, sikap taat aturan ini mulai terbangun ketika secara sosial sudah memiliki kewajiban untuk *tedun ngayah* (terjun ke masyarakat). Oleh karena itu, mereka harus mengikuti aturan yang berlaku di desa Adat, sebagaimana para seniorinya. Mereka harus mengikuti *paruman* (rapat) *Jro Baris* menjelang *Upacara Ngusabha Kadasa* dan tunduk pada aturan-aturan yang berlaku dalam *paruman* tersebut. Selanjutnya, dalam melaksanakan aktivitas *ngayah* mereka harus mengikuti aturan-aturan, baik secara teknis-praktis maupun sosial etis yang dipelajari dari para seniorinya. Untuk memupuk sikap taat aturan tersebut, Wilantara pemuda Desa Adat Batur (wawancara 42 April 2023) menyampaikan sebagai berikut.

"Yang terpenting adalah saling mengingatkan antara sesama teman dan selalu meminta petunjuk dari orang yang lebih senior. Misalnya, apabila ada

teman yang memiliki gagasan untuk berkreasi membuat sesuatu yang di luar kebiasaan, kami menyarankan agar meminta persetujuan dulu pada pemimpin regu atau meminta pendapat dari para senior. Maksudnya agar kami tidak melanggar aturan yang sudah berlaku dalam tradisi yang sudah-sudah. Kalau memang diperbolehkan, barulah kami melaksanakan gagasan tersebut".

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa generasi muda Desa Adat Batur memiliki pengertian dalam dirinya sendiri tentang betapa pentingnya mengikuti aturan yang berlaku dalam sistem.

Sikap taat aturan merupakan bagian penting dalam pembentukan karakter bangsa yang ditetapkan oleh Departemen Pendidikan Nasional (Ningsih, 2017). Dalam delapan belas karakter bangsa yang hendak dibangun melalui pendidikan; formal, informal, maupun nonformal, salah satu di antaranya adalah disiplin. Disiplin diartikan sebagai sikap dan tindakan yang menunjukkan perilaku tertib dan patuh pada berbagai ketentuan dan peraturan. Sikap inilah yang ditunjukkan oleh generasi muda Desa Adat Batur dalam aktivitas *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Berdasarkan pada uraian tersebut di atas dapat dipahami bahwa sikap taat aturan merupakan implikasi proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Sikap ini dibangun melalui dua pendekatan pendidikan, yaitu relasional dan motivasional. Pendekatan relasional ditunjukkan dengan hubungan yang erat antara generasi tua (guru) dan generasi muda (siswa) sehingga proses didaktis berlangsung secara berkesinambungan. Dalam hubungan tersebut, generasi tua (penari senior) mampu memberikan arahan dan anjuran agar generasi muda (penari junior) tidak melanggar

aturan-aturan yang berlaku dalam kerangka pertunjukan tari Baris Sakral. Sementara itu, pendekatan motivasional bahwa generasi muda Desa Adat Batur memang memiliki motivasi pribadi untuk melaksanakan kewajibannya dengan mengikuti aturan-aturan yang berlaku dalam tradisi.

### 7.2.3 Sikap kerja sama

Fenomena yang cukup menonjol dalam pertunjukan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur adalah semangat kebersamaan dan kerja sama antara semua elemen yang terlibat dalam proses tersebut. Salah satu kebersamaan ditunjukkan dengan adanya aturan memakai pakaian seragam bagi satu kelompok atau regu yang mengerjakan suatu sarana dan prasarana upacara. Pakaian ini menunjukkan bahwa regu tersebut memiliki kewajiban yang sama untuk menyelesaikan pekerjaan yang telah ditentukan untuk regunya. Sebaliknya, kerja sama ditunjukkan dengan hubungan antar elemen yang terlibat dalam tersebut. Walaupun setiap regu memiliki tugas masing-masing, seluruh hal pekerjaan tersebut diarahkan pada tujuan yang sama, yaitu menyiapkan sarana dan prasarana upacara yang dibutuhkan dalam pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa*.

Sikap kebersamaan dan kerja sama dalam hal ini merupakan bagian tidak terpisahkan dari sikap sadar kewajiban dan taat aturan yang telah disebutkan sebelumnya. Dalam sistem sosial yang terdiri atas berbagai elemen di dalamnya, setiap elemen memiliki tugas dan fungsi masing-masing (Adnyana et al., 2023). Orang yang menyadari kewajibannya tersebut akan melakukan tugas dan fungsinya sesuai dengan aturan-aturan yang berlaku dalam sistem (Adnyana et al., 2019).

Kemudian, secara bersama-sama seluruh elemen tersebut melakukan berbagai bentuk kerja sama untuk mewujudkan tujuan.

Fungsi ritual *Upacara Ngusabha Kadasa* sebagai arena untuk berkumpul bersama dan saling bekerja sama dengan satu spirit suci untuk melakukan pemujaan dan persembahan kepada *Ida Bhatari Danu*. Upacara ini menjadi tempat berlangsungnya aktivitas keagamaan secara kolektif ini selalu merujuk pada kebersamaan dan kerja sama yang dilandasi rasa kekeluargaan dari seluruh warga masyarakat di Desa Adat Batur. Sikap seperti ini sesungguhnya sejalan dengan ajaran dalam kitab suci Weda, sebagai berikut.

*Sahrdyam sammanasyam, avidvesam krnomi vah. Anyo anyam abhi haryata, vatsamjatam ivaghnya.* (Atharva Veda III.30.1)

Artinya:

Wahai umat manusia, Aku memberimu sifat-sifat ketulus-ikhlasan, mentalitas (kejiwaan) yang sama dan perasaan berkawan tanpa kebencian (permusuhan). Seperti halnya induk sapi mencintai anaknya yang baru lahir, begitulah anda seharusnya mencintai teman-temanmu (Titib, 2003).

Petikan *sloka* dalam Weda tersebut mengajarkan agar umat Hindu selalu menjaga kebersamaan atau kerja sama dalam mengupayakan hidup bahagia dengan cara mencintai orang lain seperti layaknya cinta seorang ibu kepada anaknya. Persatuan dapat diwujudkan bila terdapat kesearahan, kebersamaan, terutama dalam pemikiran. Persatuan akan mantap bila pikiran dan hati sama, tumbuh dan berkembang cinta kasih sehingga kesejahteraan dan kebahagiaan tercapai.

Semangat kebersamaan, ke gotong royongan, dan kesetiakawanan tidak saja ditunjukkan pada saat pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur telah dimulai sejak persiapan upacara. Dalam rangka menyambut hari

upacara tersebut, warga masyarakat bersama-sama melaksanakan aktivitas persembahan secara tulus ikhlas (*ngaturang ayah*). Warga masyarakat terbebas dari kotak-kotak status sosial sehingga tampak rasa kebersamaan. Hal itu muncul karena mereka beranggapan bahwa aktivitas ritual yang dilaksanakan adalah aktivitas bersama. Proses pemilikan bersama ritus-ritus dan kepercayaan-kepercayaan simbolik itu terhadap kepribadiannya sendiri, memperkuat perasaan kelompok menonjolkan “perasaan kebersamaannya”.

dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur berimplikasi pada terbentuknya sikap kebersamaan dan kerja sama dalam diri anggota penari. Sikap kebersamaan dan kerja sama ini dipupuk melalui keterlibatan dan rasa memiliki terhadap ritual sehingga seluruhnya mengabdikan diri untuk bersama-sama menyukseskan ritual tersebut. Kesadaran akan kewajiban, ketaatan pada aturan, dan pengendalian terhadap ego-ego pribadi menjadikan kebersamaan dan kerja sama tersebut dapat dipertahankan sampai seluruh proses upacara selesai.

Implikasi yang lebih luas selain pada penari baris sakral (*jero baris*) bahwa sikap kebersamaan dan bekerja sama ini juga dikembangkan dalam aktivitas kepemudaan yang berlangsung di Desa Adat Batur. Para generasi muda Desa Adat Batur adalah anggota *seka teruna* yang terlibat dalam berbagai aktivitas sosial, budaya, dan keagamaan. Dengan sikap kebersamaan dan kerja sama yang telah tertanam dalam dirinya, maka aktivitas dalam *seka teruna* akan dapat dijalankan dengan baik. Sikap sadar pada kewajiban, ketaatan terhadap aturan, serta kerja sama dan kebersamaan dalam proses *ngayah* dapat dipandang sebagai implikasi dari

proses didaktis dalam bentuk *learn to life together* (belajar hidup bersama) karena kehidupan bersama memang harus didasari oleh sikap tersebut. Berdasarkan pada pengertian tersebut, maka implikasi proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap sikap anggota penari Baris dan generasi muda Desa *Adat* Batur secara singkat dapat diuraikan pada tabel berikut ini.

**Tabel 7. 2** Implikasi Proses Didaktis Terhadap Sikap masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur

No	Aspek Sikap	Proses Didaktis	Implikasi	
			Sikap sebelumnya	Sikap yang berhasil dibangun
1	Kesadaran kewajiban	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengamati</li> <li>- Mengalami</li> <li>- Memaknai</li> <li>- Interaksi</li> <li>- Konstruksi pengetahuan</li> </ul>	Kesadaran akan kewajiban yang harus dijalankan dalam aktivitas <i>ngayah</i> belum dipahami sepenuhnya.	Semakin sadar akan tugas dan kewajiban dalam aktivitas <i>ngayah</i> sehingga tumbuh kesadaran untuk melakukan sesuai struktur organisasi penari baris ( <i>Jero Baris</i> ) yang ditetapkan.
2	Taat pada aturan		Belum memahami sepenuhnya aturan-aturan yang berlaku dalam aktivitas <i>ngayah</i>	Mampu mengikuti seluruh aturan yang berlaku dengan taat.
3	Kerjasama dan kebersamaan		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sikap dan karakter individu yang berbeda-beda.</li> <li>2. Sekat-sekat antar individu dan kelompok (<i>tempek</i>), perbedaan usia, kedudukan, dan tugas.</li> </ol>	Mampu bekerja sama dan membangun kebersamaan dengan anggota <i>pangayah</i> yang lain untuk mewujudkan tujuan bersama

### 7.3 Implikasi terhadap perilaku

Secara sistematis proses didaktis diarahkan pada pencapaian tujuan pendidikan, yaitu mencerdaskan potensi-potensi: intelektual, emosional, dan spiritual individu. Melalui pendidikan, kehidupan masyarakat diharapkan dapat berjalan mengikuti nilai-nilai kultural dan kemanusiaan sehingga terwujud ketenteraman, perdamaian, dan keadilan. Lingkungan sosial budaya yang produktif dapat memfasilitasi pertumbuhan dan perkembangan segala potensi yang ada dalam diri setiap individu. Pada puncak, pendidikan yang baik harus mampu membangun perilaku peserta didik agar sesuai dengan kaidah-kaidah kehidupan beragama, bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara (Triguna, 2021: Sugiarto, 2020)

Dijelaskan secara sistematis bahwa proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur berimplikasi pada perilaku religius, perilaku etis, dan perilaku sosial sesuai dengan ajaran agama Hindu.

#### 7.3.1 Perilaku Religius

Tujuan pendidikan diartikan sebagai proses pematangan dan pendewasaan untuk mewujudkan manusia yang *sujana*, yaitu insan yang cerdas sekaligus bermoral. Menurut Titib (2011) keseluruhan aktivitas ini terjadi proses didaktis sehingga anak tidak hanya mengetahui, tetapi juga mampu melakukan sesuatu sesuai dengan pengetahuannya (Titib, 2011). Proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur tampaknya juga berhasil membangun perilaku generasi muda yang terlibat dalam proses tersebut. Melalui pengamatan dan pengalaman empiris selama *ngayah*, generasi muda memiliki

pengetahuan tentang kewajibannya sebagai umat beragama dan warga masyarakat untuk berpartisipasi dalam ritual tersebut dengan penuh kesadaran. Tentu saja kesadaran utama terhadap ritual ini adalah kesadaran religius karena memang ritual keagamaan berhubungan erat dengan religiositas.

Generasi muda Desa Adat Batur pada umumnya memahami bahwa ritual *Upacara Ngusabha Kadasa* ditujukan kepada *Ida Bhatari Danu* sebagai dewata tertinggi yang dipuja di pura tersebut. Hal ini sejalan dengan pendapat Lubis (2017) bahwa kepercayaan terhadap Tuhan tidak hanya menjelma dalam pikiran atau khayalan, tetapi juga dalam wujud tindakan yang realistis dan dinamis, yaitu upacara keagamaan (Lubis, 2017). Bagi manusia religius, upacara keagamaan diharapkan dapat menghubungkan kehendak manusia dengan Yang Mahakuasa. Pendapat ini sejalan dengan ungkapan Damika, tentang pemuda Desa *Adat Batur* (wawancara, 22 April 2023) sebagai berikut.

"Sepanjang yang saya tahu, *upacara* ini ditujukan kepada *Ida Bhatari Danu* beserta segala manifestasi-Nya. Kami sebagai *damuh* (pelayan) *Ida Bhatari* harus menyiapkan upacara ini dengan sebaik-baiknya. Menurut saya, kunci keberhasilan dari pelaksanaan upacara ini adalah ketulusan batin dari krama untuk *ngayah* yang didasari oleh kesucian. Makanya, sebelum kami *ngayah* selalu bersembahyang dulu di depan *palinggih Ida Bhatari*, maksudnya untuk *matur piuning* (menghaturkan permaklumkan), memohon izin, sekaligus juga agar kami direstui."

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa generasi muda Desa Adat Batur sudah mulai bisa mengaitkan makna ritual *Upacara Ngusabha Kadasa* dengan perilaku yang harus ditunjukkan selama *ngayah*. Perilaku sembahyang sebelum melakukan aktivitas *ngayah* dapat dipandang sebagai perilaku religius karena ditujukan kepada spirit kedewataan yang menjadi pusat orientasi religiositasnya.

Perilaku bersembahyang sebelum melaksanakan aktivitas *ngayah* ini dilakukan dengan kesadaran pribadi dan seolah-olah berlaku secara otomatis.



**Gambar 7. 3** Prosesi Persembahyangan

(Dokuemn: Yogi Arista, 2023)

Dalam pengamatan peneliti selama di lapangan, tampak bahwa sekelompok generasi muda yang datang untuk *ngayah* selalu melakukan persembahyangan terlebih dahulu di depan *palinggih Ida Bhatari Danu*. Kemudian, disusul oleh kelompok pemuda yang datang berikutnya dan begitu berlangsung seterusnya. Malahan tidak jarang ditemukan generasi muda yang terlambat datang harus bersembahyang sendiri sebelum ia bergabung dengan teman-temannya yang lain. Artinya, perilaku religius ini sudah terinternalisasi dalam diri generasi muda Desa Adat Batur dan dapat diaktualisasi dalam tindakan nyata.

Secara psikologis, perilaku seperti ini dapat dipandang sebagai disposisi tindakan dalam merespons situasi lingkungan. Pada dasarnya seseorang cenderung akan memilih atau mengulang suatu tindakan yang dipandang memiliki tingkat konsensus yang tinggi dengan lingkungan sosialnya, serta tidak menimbulkan

akibat hukum yang merugikan bagi dirinya (*low effect desirability*) (Masunah, 2019). Artinya, perilaku sembahyang sebelum *ngayah* adalah perilaku religius yang umum dilakukan oleh para *pangayah*. Perilaku seperti itu akan memberikan dampak psikis yang nyaman dan menyenangkan dalam lingkungan tersebut.

Implikasinya bahwa tanpa harus diperintahkan lagi perilaku semacam itu akan terus dilakukan pada momen-momen yang sama, bahkan juga terbawa ke dalam momen yang lain. Hal ini seperti diungkapkan oleh Pramana (wawancara 24 April 2023) bahwa sebelum berangkat ke Denpasar untuk kuliah, ia selalu menyempatkan diri untuk *mabhakti* (bersembahyang) di Pura Ulun Danu Batur. Bertalian dengan hal tersebut, *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat dipahami sebagai Tindakan keagamaan yang mencerminkan perilaku religius umat Hindu dalam hubungannya dengan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/ Tuhan Yang Maha Esa.

Di satu sisi pelaksanaan pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* dilandasi oleh spirit *bhakti* kepada *Ida Sang Hyang Wdih Wasa* dalam manifestasi-Nya sebagai *Ida Bhatari Danu*. *Bhakti* merupakan ungkapan rasa hormat, rasa kasih, rasa kagum, rasa syukur yang didasari oleh keyakinan hidup rohani. *Bhakti* membentuk sebuah komitmen emosional mendalam terhadap keagungan Tuhan. *Bhakti* dilandasi oleh kesungguhan moral dan kepasrahan total kepada objek yang disembah. *Bhakti* adalah pengabdian, cinta yang murni dan abadi kepada Tuhan (Sukrawati, 2018). Berkaitan dengan itu, Jro Gede Alitan (wawancara 26 April 2023) mengatakan bahwa *Upacara Ngusabha Kadasa* wajib dilaksanakan. Kalau tidak dilaksanakan masyarakat akan mendapatkan kesusahan.

Sejarah telah membuktikan bahwa masyarakat Desa Adat Batur dapat selamat dari letusan Gunung Batur berkali-kali tentu karena perlindungan dari *Ida Bhatari Danu*. Oleh karena itu, menjadi kewajiban warga Desa Adat Batur untuk menjaga tradisi religius tersebut agar selalu mendapatkan *kerahayuan*. Artinya, Kepercayaan terhadap *Ida Bhatari Danu* mendasari seluruh perilaku religius generasi muda Desa Adat Batur yang dipraktikkan dalam seluruh proses *ngayah* pertunjukkan Tari Baris Sakral. Perilaku religius tersebut didasari dengan rasa *bhakti*, terutama diwujudkan dalam bentuk pemujaan, persembahan, dan pelayanan kepada *Ida Bhatari Danu* sebagai *istadewata* utama yang *di-sthana-kan* di Pura Ulun Danu Batur .

### 7.3.2 perilaku sosial

Implikasi perilaku sosial dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat dilihat pada aktivitas sosial yang dilakukan para penari Baris dari kalangan generasi muda yang sejalan dengan struktur pranata sosial. Dalam struktur sosial yang berlaku di Desa Adat Batur, konsep *manggalaning setiman* sebagai *patingi desa* merupakan struktur inti yang bertanggung jawab atas seluruh proses pelaksanaan *upacara*. Seluruh *pangayah*, termasuk generasi muda harus menghormati seluruh *manggalaning setiman* tersebut sebagai pemimpin masyarakat yang patut diteladani.

Pranata sosial yang berlaku menunjukkan bahwa *manggalaning desa* tidak memutuskan proses *upacara* itu sendiri tetapi melibatkan seluruh krama melalui *paruman Jero Baris* (Rapat penari Baris). Keputusan *paruman* ini bersifat mengikat bagi seluruh krama, termasuk generasi muda sehingga harus dipatuhi dan dilaksanakan. Setelah dibentuk kepanitiaan, maka setiap anggota masyarakat

terkhusus para penari harus tunduk dan patuh pada struktur tersebut beserta aturan-aturan yang melekat di dalamnya. Artinya, seluruh aktivitas sosial yang harus dilaksanakan penari tari Baris Sakral terkhusus kalangan generasi muda dalam konteks *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa* mesti sejalan dengan struktur dan pranata sosial yang berlaku dalam upacara tersebut.

Berkenaan dengan hal tersebut, Sasmika Kepala Desa Batur Selatan (wawancara 26 April 2023) memberikan penjelasan sebagai berikut.

“*Pah-pahan* (pembagian) *krama* (masyarakat) dalam *Upacara Ngusabha Kadasa* sudah sangat jelas. *Manggalaning setiman* terhadap jawab secara menyeluruh menjadi penanggung kesuksesan upacara tersebut. Secara khusus, yang bertanggung jawab dalam pelaksanaannya adalah ketua panitia (Jero Gede Batur Alitan). Lalu, kewajiban *krama* juga sudah jelas sesuai dengan struktur kepanitiaan yang telah disepakati. *Tempekan* yang akan mengambil pekerjaan tertentu juga sudah ditentukan sesuai tradisi yang berlaku secara turun-temurun. Asalkan semua *pangayah* tahu dan mau melaksanakan masing-masing, upacara ini pasti akan berhasil dan itu sudah teruji berkali-kali”.

Perilaku sosial pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur secara umum dapat dipahami dengan mengikuti pendapat tersebut. Kata kuncinya adalah "pengetahuan dan kemauan warga masyarakat untuk melaksanakan kewajibannya masing-masing". Hal ini selanjutnya dapat dilihat dari perilaku generasi muda Desa Adat Batur dalam konteks *ngayah* tersebut.

Perilaku sosial tersebut diperkuat dengan berbagai aktivitas yang menunjukkan rasa kebersamaan dan kerja sama dalam kelompoknya dan kelompok lainnya. Hal ini sejalan dengan Pendapat Durkheim (dalam Koentjaraningrat, 1987) bahwa ritual keagamaan melayani masyarakat dengan menyediakan ide, Tindakan, dan perasaan-perasaan yang akan menuntun seseorang dalam hidup bermasyarakat.

Komunitas umat merupakan gambaran kolektif yang memiliki makna yang sama bagi semua anggota atas simbol-simbol sehingga memungkinkan mereka merasa saut sama lain sebagai anggota kelompok.

Lebih lanjut, Durkhiem menyimpulkan bahwa ada kebutuhan asasi dalam diri setiap manusia yang menganut sistem religi tertentu, yaitu mengintensifkan kembali kesadaran kolektif melalui upacara-upacara keagamaan walaupun dalam wujud dan isi yang berbeda. Keadaan ini oleh Durkheim disebut *inferno externo*, yang dianggap emosi keagamaan dan sentimen kemasyarakatan sebagai esensi dari sistem religi, sedangkan kontraksi masyarakat dan perlambang hanyalah wahana memelihara esensi tersebut (Koentjaraningrat, 2010). Sehubungan dengan itu, Ardana (2020) menegaskan bahwa agama juga dipahami sebagai bagian dunia imajinasi yang sangat penting dan berfungsi secara sosial (Ardhana, 2020).

Munculnya perilaku sosial para penari dari golongan generasi muda tidak terlepas dari fungsi sosial pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Kepercayaan terhadap *Ida Bhatari Danu* merupakan hal transenden yang dianggap mampu mengatasi kondisi ketidakpastian, ketidakberdayaan, dan kelangkaan yang dihadapi masyarakat dalam kehidupannya. Oleh karena itu, dengan melibatkan diri dalam aktivitas *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa*, generasi muda dapat menggantungkan harapan dan kehidupannya pada anugerah *Ida Bhatari Danu* sehingga dapat mengatasi berbagai problematika kehidupannya. Implikasi dari proses didaktis terhadap pembentukan perilaku sosial bagi penari Baris Sakral terkhusus pada kalangan generasi muda, secara singkat dapat disimak pada tabel di bawah ini.

**Tabel 7. 3** Implikasi Proses Didaktis Terhadap Perilaku masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur

No	Aspek Perilaku	Proses Didaktis	Implikasi	
			Perilaku sebelumnya	Perilaku yang berhasil dibangun
1	Religius	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengamati</li> <li>- Mengalami</li> <li>- Memaknai</li> <li>- Interaksi</li> <li>- Konstruksi pengetahuan</li> </ul>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Perilaku religius sehari-hari</li> <li>2. Perilaku religius terkait dengan Pura Ulun Danu Batur</li> </ol>	Meningkatnya perilaku religius masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda dalam kaitannya dengan Pura Ulun Danu Batur
2	Sosial		Kesadaran akan peran tanggung jawab sosial belum sepenuhnya terbentuk dan mampu diwujudkan dalam perilaku	Perilaku sosial dalam bentuk kerja sama dan kebersamaan dalam aktivitas <i>ngayah</i> semakin meningkat

Berdasarkan uraian di atas dapat dipahami bahwa perilaku sosial merupakan implikasi dari proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulu Danu Batur. Perilaku sosial ini muncul karena *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan salah satu kewajiban dan tanggung jawab sosial yang harus dilakukan oleh warga Desa Adat Batur sebagai *pangempon* Pura Ulun Danu Batur. Artinya, *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan bagian dari struktur dan pranata sosial yang berlaku di Desa Adat Batur sehingga mengharuskan adanya keterlibatan seluruh anggota masyarakat. Dalam hal ini perilaku sosial muncul sebagai implikasi dari kesadaran akan kewajiban dan sanksi

sosial dalam hubungan antara *Upacara Ngusabha Kdasa* dan sistem sosial yang berlaku di Desa Adat Batur.

Merangkum seluruh pembahasan dalam BAB ini dapat diejlaskan secara sistematis bahwa proses didaktis pada *Upacara Ngusabha Kdasa* di Pura Ulun Danu Batur berimplikasi pada sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku masyarakat desa Adat Batur, penari Baris Sakral, serta generasi muda Desa Adat Batur. Apabila dirujuk dalam empat pilar pendidikan menurut UNESCO, maka proses didaktis tersebut telah mencakup *learn to know, learn to do, learn to be, dan learn to living together*. Proses ini mampu membangun sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda Desa Adat Batur terkait dengan pertunjukkan Tari Baris Sakral. Melalui proses tersebut, warga masyarakat Batur mampu mengetahui, melakukan, menjadi, dan hidup bersama sesuai dengan sistem sosial yang dianut. Dengan demikian, proses didaktis ini berimplikasi positif terhadap berlangsungnya tradisi keagamaan di Desa Adat Batur, khususnya di Pura Ulun Danu Batur.

Menelisik uraian terkait implikasi pewarisan tari Baris Sakral maka relevansi dengan teori belajar bermakna yang dikemukakan Ausubel dapat diperluas pengertiannya dalam penelitian ini. Teori tersebut dipandang tidak hanya berlaku pada proses belajar mengajar dalam sistem pendidikan formal, tetapi juga nonformal. Prinsip-prinsip tersebut juga memiliki relevansi dengan proses pewarisan yang berlangsung secara vertikal di mana pendidikan berlangsung secara turun temurun dari satu generasi ke generasi berikutnya, serta berlaku dalam sebuah tradisi yang hidup dan berkembang pada masyarakat.

## **BAB VIII**

### **KESIMPULAN DAN SARAN**

#### **8.1 Kesimpulan**

Bahasan yang telah diuraikan pada BAB IV terkait aspek lingkungan alam fisik dan sosio-budaya masyarakat Desa Adat Batur, Bali; BAB V mengenai keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur, Bali; BAB VI proses didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral, serta BAB VII tentang implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral. Didasari atas masalah penelitian yang telah dirumuskan sebelumnya, adapun simpulan yang dapat diuraikan yaitu sebagai berikut.

Pertama, keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur disebabkan karena adanya empat faktor yang terstruktur dan fungsional bagi kehidupan masyarakat sehingga ke empat elemen tersebut mampu mengayomi pewarisan tari Baris Sakral hingga saat ini, adapun keempat faktor tersebut yakni; (1) Sistem adaptasi yang baik menjadi faktor utama dalam pewarisan tari Baris Sakral. Adaptasi di sini dapat tercermin dari adanya penyesuaian pendukung pertunjukan seperti kostum, tata rias, dan properti dengan perkembangan kostum di era kini yang lebih menonjolkan kesan *glamor* dengan pengkombinasian kain prada dan manik-manik, sehingga memberi kesan bahwa, walau pertunjukan tergolong sakral dan tradisional namun tampilannya tetap menarik dan sesuai dengan karakter pertunjukan masa kini; (2) Sistem untuk

mencapai tujuan, diartikan sebagai tindakan yang dilakukan untuk mencapai tujuan-tujuan utama. Dalam bahasan ini tujuan dari pertunjukan tari baris sakral dengan sistem pewarisan yang dilakukan melalui proses didaktis bertujuan untuk mempersembahkan pertunjukan yang terbaik pada serangkaian upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur (*ngayah*); (3) Sistem integrasi, yang dimaksud di sini yakni adanya sebuah sistem untuk mengintegrasikan keseluruhan komponen-komponen yang terdapat pada masyarakat Batur seperti desa adat, desa dinas, serta sistem *dresta* yang dianaut dalam menjaga kesucian Pura Ulun Danu Batur termasuk menjaga segala jenis kesenian yang menjadi bagian dari upacara ritual yang terus diselenggarakan setiap tahunnya; terakhir (4) pemeliharaan pola di sini diartikan sebagai memelihara pola-pola adaptasi, pencapaian tujuan, serta pengintegrasian yang telah dilakukan guna menjaga kaidah-kaidah upacara agama dengan seni tari Baris Sakral di dalamnya untuk senantiasa dijaga, diwariskan guna lestari sebagai bentuk wujud bakti khadapan *Ida Bhatara, Ida Bhatari* (tuhan yang maha esa). Dalam hal ini pemeliharaan pola dilakukan oleh *Jero Baris* (kelompok penari tari Baris) dengan cara menjaga pola perekrutan penari melalui upacara *mapragat*; menjaga pola latihan dengan prosesi *muruk* (berlatih); menjaga kedisiplinan penari Baris Sakral dalam sebuah *paruman* (rapat).

Kedua, prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan dengan tiga proses yakni; dilakukan tahapan asimilasi, kedua tahapan akomodasi, serta yang terakhir tahapan ekuilibrisasi; (1) Pada tahapan pertama yakni asimilasi berlangsung dengan dua cara, yang pertama melalui penemuan (*discovery*), kedua dengan cara identifikasi. Cara pertama melakukan

*discovery* yakni langkah dalam menggali pengetahuan awal dari penari junior terkait tari Baris Sakral. Cara kedua yakni identifikasi, dilakukan dengan penari senior memberi peluang bagi penari junior untuk menginterpretasikan tari Baris Sakral kemudian dibantu untuk mengidentifikasi bentuk pertunjukan tari Baris secara tekstual; (2) Kedua yakni tahapan akomodasi merupakan penyesuaian struktur pengetahuan dalam situasi yang baru. Struktur pengetahuan yang disampaikan pemberi informasi (penari senior) terhadap penerima informasi (penari junior) pada tahapan akomodasi yakni memperkenalkan tiga poin penting terkait dengan gerak tari Baris Sakral, kostum, serta musik pengiring tari Baris Sakral. Dalam tahapan ini pula peneliti menemukan sesuatu yang penting yakni sistem pencatatan ragam gerak tari Baris Sakral, lengkap dengan visualisasi gerak, nama ragam gerak, serta langkah-langkah untuk melakukan gerakan, yang selama ini belum ditemukan dan menjadi problematik bagi kalangan penari maupun peneliti; (3) Ketiga yakni tahapan ekuilibrasi yang merupakan penyesuaian berkesinambungan antara asimilasi dan akomodasi. Tahapan ekuilibrasi yang diterapkan oleh penari senior kepada penari junior secara umum pada pembelajaran tari Baris Sakral dilakukan dengan mengombinasikan tiga tahapan; tahap pertama yakni demonstrasi, dilakukan dengan cara memeragakan gerakan tari baris; kemudian dilanjutkan pada tahap kedua yakni imitasi, peragaan yang telah dilakukan akan diikuti oleh penari junior. Disela-sela tahapan demonstrasi dan imitasi biasanya dilakukan tahapan evaluasi dalam bentuk tanya jawab untuk memastikan apakah pembelajaran yang diterapkan melalui tahap demonstrasi maupun imitasi sudah dapat dipahami atau sebaliknya.

Ketiga, Implikasi proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral berdampak pada; (1) Implikasi terhadap pengetahuan bahwa pertunjukan tari Baris Sakral dapat membangun pengetahuan dalam diri masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur, terutama dalam aspek *tattwa*, *Susila*, dan *upacara*; (2) Implikasi terhadap sikap bahwa pertunjukan tari Baris Sakral dapat membangun sikap masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur, terutama sikap sadar kewajiban, taat aturan, serta kerja sama dan kebersamaan; terakhir (3) Implikasi terhadap perilaku bahwa pertunjukan tari Baris Sakral dapat membangun perilaku religius, etis, dan sosial dalam diri penari Baris Sakral yang menjadi bekal dalam kehidupan sosialnya di masyarakat.

## **8.2 Saran**

Berdasarkan simpulan yang telah di paparkan dapat diajukan beberapa saran kepada pihak-pihak yang dipandang berkepentingan dengan hasil penelitian ini. Adapun pihak-pihak yang dimaksud adalah sebagai berikut; (1) Kalangan akademisi dan peneliti yang lain, disarankan agar menjadikan hasil penelitian ini sebagai referensi ilmiah untuk mencermati berbagai fenomena pendidikan berbasis masyarakat yang berkaitan dengan pelaksanaan sebuah kesenian yang erat kaitannya dengan keberlangsungan tradisi keagamaan. Dengan demikian, akan terjadi pengayaan dan pengembangan ilmu secara simultan dan berkelanjutan terutama dalam khazanah ilmu pendidikan Seni dan budaya; (2) Masyarakat Desa Adat Batur disarankan agar tetap mempertahankan tradisi lokal yang berlaku selama ini. Hal itu penting mengingat dengan terjadinya perubahan zaman, tradisi dapat mengalami

pengenduran nilai sehingga tradisi tersebut perlu dipertahankan dan dikembangkan agar tetap sesuai dengan kondisi zaman. Oleh karena itu, perlu adanya proses didaktis yang terencana dan sistematis. Hal ini dapat dilakukan dengan mengoptimalkan peran institusi dan struktur sosial sehingga lebih produktif dalam pendidikan tradisi lintas generasi; (3) Pemerintah daerah, baik provinsi maupun kabupaten/ kota, disarankan agar melakukan upaya-upaya konstruktif untuk meningkatkan fungsi Pura Ulu Danu Batur sebagai tempat pendidikan berbasis masyarakat yang seyogyanya sudah mulai terjalin dengan adanya sistem *dresta*, serta aturan Desa Adat Batur yang mampu mewariskan begitu baik kaidah-kaidah tradisi para leluhurnya; terakhir (4) Umat Hindu dan lembaga pendidikan formal, lembaga pendidikan seni, maupun lembaga pendidikan keagamaan, disarankan agar mengeksplorasi lebih banyak nilai yang bersumber dari tradisi lokal dalam memperkaya materi pembelajaran. Hal itu penting mengingat nilai-nilai ini memiliki peran penting dalam pembentukan karakter dan moral peserta didik sehingga intelektual, benar-benar menyentuh aspek emosional dan spiritual secara utuh.

### 8.3 Temuan

Temuan dalam penelitian ini secara **faktual** yakni; (1) Ditemukan bahwa pertunjukan tari Baris Sakral yang dipersembahkan pada saat Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur telah dilaksanakan secara turun-temurun dan tidak pernah terputus sampai sekarang; (2) Faktor utama yang membuat pertunjukan tari Baris Sakral ini tetap dilaksanakan karena adanya aturan *dresta*, terutama pada

*sastra dresta* yang dimuat dalam lontar Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur* sebagai sumber aturan sosioreligius yang dipegang masyarakat dan kelompok penari Baris Sakral (*Jero Baris*) Desa Adat Batur. Artinya, pelaksanaan tradisi ini lebih didasari oleh fakta sosial, yaitu struktur dan pranata sosial. Sanksi *niskala* secara metafisik yang termuat dalam lontar Raja *Purana Pura Ulun danu Batur* dan sanksi *sakala* atau sanksi sosial membuat masyarakat patuh pada tradisi yang telah dijalankan selama ini; (3) Penelitian ini secara langsung juga menemukan sistem pencatatan ragam gerak tari Baris Sakral yang selama ini belum pernah dijumpai, bahkan di Desa Adat Batur sekali pun. Dengan adanya pencatatan secara terperinci dari visual gerakan, keterangan gerak, hingga penjelasan cara melakukan gerakan, dapat menjadi acuan para penari senior dalam melangsungkan pembelajaran kepada penari junior. Diharapkan dengan adanya pencatatan ini dapat dijadikan pertimbangan dalam merumuskan kebijakan mengenai pelestarian dan pengembangan tari sakral di daerah Bali.

**Temuan secara konseptual;** (1) Tingkat kesakralan suatu tradisi sangat ditentukan oleh struktur adat istiadat atau sistem religi yang berlaku dalam suatu daerah. Proposisi sedemikian terwujud karena adanya proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan imbas tidak langsung dari pelaksanaan tradisi itu sendiri. Artinya, proses didaktis ini tidak diciptakan secara terencana dan sistematis untuk mengajarkan tarian Baris Sakral, akan tetapi lebih pada penyadaran masyarakat terkait pentingnya tarian ini untuk hadir dalam rangkaian upacara di Pura Ulun Danu Batur; (2) Dalam sistem pewarisan yang berlangsung dalam ranah tradisi

ritual, secara implisit terkadung proses pendidikan di dalamnya. Proposisi sedemikian terwujud dikarenakan proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur berlangsung dalam manajemen pendidikan tradisional, bahwa proses pendidikan semata-mata tidak hanya dapat berlangsung secara formal namun pendidikan juga dapat berlangsung secara non formal, di tengah masyarakat tradisional, dan melalui seluruh aktivitas tradisi; (3) Ritual pada era kini sudah berkembang menjadi ruang aktualisasi. Proposisi sedemikian terjadi karena sebuah ritual bukan realitas sampiran atau bagian terpisah dalam hidup tapi ritual pada saat ini merupakan ruang untuk melangsungkan pendidikan bahkan tempat untuk berprestasi, berkompetisi maupun mengaktualisasi diri.

## DAFTAR PUSTAKA

- Adiputra, T., Wiyono, Wiyono, D., & Sarwadi, A. (2016). Konsep Hulu-Teban pada Permukiman Tradisional Bali Pegunungan / Bali Aga di Desa Adat Bayung Gede Kecamatan Kintamani Kabupaten Bangli , Bali. *Forum Teknik*, 37(1), 14–31.
- Adnyana, I. W. (2017). *Tarian barong landung*. Jakarta: Direktorat Kesenian Direktorat Jenderal Kebudayaan.
- Adnyana, I. W. K., Totton, M. L., Remawa, A. A. G. R., Muka, I. K., Ruta, I. M., Wirakesuma, I. N., ... Sugita, I. K. A. (2023). Tension-Pleasure and Education Values of the Meta-Figurative of Indonesian Contemporary Paintings. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 23(1), 79–90. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.41296>
- Adnyana, I. W., Rai Remawa, A. A. G., & Desi In Diana Sari, N. L. (2019). Metafora Baru dalam Seni Lukis Kontemporer Berbasis Ikonografi Relief Yeh Pulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Alhamdani, F. Y. (2016). An Introduction To Qualitative Research Methodology Artistic. *International Journal of Development Research*, 6(10), 9774–9776.
- Amie, A. Y., Nuryatin, A., & S, N. H. (2014). Interaksi Simbolik Tokoh Dewa dalam Novel Biola Tak Beradawai Karya Seno Gumira Ajidarma: Kajian Interaksionisme Simbolik George Herbert Mead. *Jurnal Sastra Indonesia*, 3(1), 1–6.
- Anggara Wijaya, P. G. N., & Nala Antara, I. G. (2020). Analisis Ideologi pada Teks Mitos Baris Cina di Desa Adat Renon. *Humanis*, 24(4), 402. <https://doi.org/10.24843/jh.2020.v24.i04.p08>
- Aprilina, F. A. D. (2014). Rekonstruksi Tari Kuntulan Sebagai Salah Satu Identitas Kesenian Kabupaten Tegal. *Jurnal Seni Tari*, 3(1), 1–8. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst>
- Ardhana, I. K. (2020). *Pemetaan Tipologi dan Karakteristik Desa Adat di Bali* (1st ed.). Denpasar: Cakra Media Utama.
- Ardhana, & Suparta, I. B. (2020). *Sejarah Perkembangan Agama Hindu di Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Astini, S. M., & Utina, U. T. (2007). Tari Pendet Sebagai Tari Balih-Balihan ( Kajian Koreografi) (Pendet Dance as Welcome Dance Coreography Research). *Harmonia Journal of Arts Research and Education*, 8(2), 170–179. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v8i2.789>
- Bahatmaka, A., & Lestari, W. (2012). Fungsi Musik Dalam Kesenian Kuntulan Kuda Kembar Di Desa Sabarwangi Kecamatan Kajen Kabupaten Pekalongan Sebagai Sarana Integrasi Sosial. *Catharsis*, 1(2).
- Bandem, I. M. (2013). *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: Badan Penerbit STIKOM Bali.
- Bandem, I. M., & Murgiyanto, S. (1996). *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.

- Birsyada, M. I. (2014). Pengembangan Model Pembelajaran Ips Dengan Pendekatan Konstruktivisme Di Sekolah. *Forum Ilmu Sosial*, 41(2), 257–273. <https://doi.org/10.15294/fis.v41i2.5387>
- Budiarsa, I. W. (2020). Penciptaan Karya Seni Tari Baris Gede Gentorag. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 6(November), 84–94.
- Budiastra. (1979). *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur Kintamani Bangli* (1st ed.). Denpasar: Museum Bali.
- Burhanuddinsyah, muh haris, Lestari, W., & Elmubarok, Z. (2013). Pengembangan Instrumen Pengukuran Sikap Terhadap Radikalisme Atas Nama Agama Islam. *Journal of Educational Research and Evaluation*, 2(1), 7–11. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596.744053>
- Cahyono, A., & Mulanto, J. (2016). Pewarisan Bentuk, Nilai, Dan Makna Tari Kretek. *Seni Tari*, 1(2), 12. <https://doi.org/10.15294/jst.v3i2.9601>
- Cahyono, A., Widodo, W., Jazuli, M., & Murtiyoso, O. (2020). The Song of Macapat Semarang: The Acculturation of Javanese and Islamic Culture. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 10–18. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.25050>
- Covarrubias, M. (1937). *Island of Bali*, KPI Limited 11 New Fetter Lane (3rd ed.). Denpasar: Udayana University Press.
- Daeng, H. J. (2008). *Manusia, Kebudayaan, dan Lingkungan: Tinjauan Antropologis*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dahar, R. W. (2011). *Teori-teori Belajar dan Pembelajaran*. Jakarta: Erlangga.
- Dana, I. W., & Artini, N. K. J. (2021). Baris Memedi Dance in Jatiluwih Village Tabanan Bali: A Strategy to Preserve Traditional Arts. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 256–265. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31890>
- Darmadi. (2017). *Pengembangan model dan metode pembelajaran dalam dinamika belajar siswa*. Yogyakarta: Deepublish.
- Dasih, I. G. A. R. P., Triguna, I. B. G. Y., & Winaja, I. W. (2019). Intercultural communication based on ideology, theology and sociology. *International Journal of Linguistics, Literature and Culture*, 5(5), 29–35. <https://doi.org/10.21744/ijllc.v5n5.738>
- Dewi, I. G. A. A. O., & Kustina, K. T. (2018). Culture of tri hita karana on ease of use perception and use of accounting information system. *International Journal of Social Sciences and Humanities (IJSSH)*, 2(2), 77–86. <https://doi.org/10.29332/ijssh.v2n2.131>
- Dewi, I. M., & Cahyono, A. (2018). Studi Komparasi : Tari Topeng Ireng Magelang Dengan Tari Topeng Ireng Boyolali. *Jurnal Seni Tari*, 7(1), 37–41. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst%0ASTUDI>
- Dewi, P. anggraeni. (2016). Tari Barong Bali. *Panggung*, vol.26, 222–233.
- Dibia, I. W. (1999). *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I. W. (2008). *Tari Bali dalam Kajian Etnokoreologi*. Surakarta: ISI Press.
- Dibia, I. W. (2017). *Ilen-Ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.
- Dibia, I. W. (2018). *Tari Barong Ket Dari Kebangkitan Menuju Kejayaan*. Denpasar: Cakra Media Utama.

- Dipayana. (2005). *Warisan Roedjito Sang Maestro TataPanggung Perihal Teater dan Sejumlah Aspeknya*. Jakarta: Cipta, Dewan Kesenian Jakarta.
- Djayus. (1980). *Teori Tari Bali*. Denpasar: Sumber Mas Bali.
- Djelantik. (1999). *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Indonesia.
- Dwijendra, N. K. A. (2003). Perumahan Dan Permukiman Tradisional Bali. *Jurnal Permukiman "Natah,"* 1(1), 8–24.
- Elvandari, E. (2020). Sistem pewarisan sebagai upaya pelestarian seni tradisi. *Geter: Jurnal Seni Drama Tari Dan Musik,* 3(1), 93–104.
- Fitriani, L. (2017). Nilai didaktis pada film jenderal soedirman. *Diksatrasia,* 1(2), 254–261.
- Glaserfeld, V. (1987). *knowledge: Contributions to conceptual semantics*. Seaside, CA: Intersystems Publications.
- Gunadha, I. B. (2019). *Desa Pakraman Sebagai Strategi Kebertahanan Adat Budaya dan Agama Hindu Bali*. Denpasar: Kerjasama UNHI Denpasar dengan Kanwil Departemen Agama Provinsi Bali.
- Guntaris, E., Cahyono, A., & Utomo, U. (2019). The Change of Forms and the Value of the Dance performance of Barongan Risang Guntur Seto. *Catharsis,* 8(1), 1–10. <https://doi.org/http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/catharsis>
- Halat, E., Jakubowski, E., & Aydin, N. (2008). Reform-based Curriculum and Motivation in Geometry. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education,* 4(3), 285–292. <https://doi.org/10.12973/ejmste/75351>
- Handriyotopo, H. (2022). Plaosan Temple Ornaments As Iconography Metaphorical Hindu-Buddhist Ideology. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education,* 22(1), 129–143.
- Hussein, A., Gaber, M. M., Elyan, E., & Jayne, C. (2017). Imitation learning: A survey of learning methods. *ACM Computing Surveys,* 50(2), 1–35. <https://doi.org/10.1145/3054912>
- Indra Putra, I. K., Suarsana, I. N., & Kaler, I. K. (2021). Kebertahanan Seni Tari Legong Ratu Dedari Terhadap Pengembangan Kesenian di Desa Ketewel. *Sunari Penjor : Journal of Anthropology,* 4(1), 33. <https://doi.org/10.24843/sp.2020.v4.i01.p05>
- Indra Wirawan, K. (2019). Liturgi Sakralisasi Barong-Rangda: Eksplorasi Teo-Filosofis Estetik Mistik Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya,* 34(3), 417–427. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i3.800>
- Indriyanto. (2010). *Analisis Tari*. Semarang: FBS Universitas Negeri Semarang.
- Iriaji. (2011). *Konsep dan Strategi Pembelajaran Seni Budaya*. Malang: Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang.
- Ismail, A. (2006). *Education Games; Menjadi Cerdas dan Ceria dengan Permainan Edukatif*. Yogyakarta: Pilar Media-Anggota IKPI.
- Jazuli. (2001). *Paradigma Seni Pertunjukan* (1st ed.). Yogyakarta: Yayasan Lentera Budaya.
- Jazuli. (2016). *Peta Dunia Seni Tari* (C. Suryanto, ed.). Sukoharjo: CV. Farishma Indonesia.
- Jazuli, M. (2011). Model Pewarisan Kompetensi Dalang. *Harmonia - Journal of*

- Arts Research and Education*, 11(1), 68–82.
- Jazuli, Muhammad, MD, S., & Paranti, L. (2020). Bentuk dan Gaya Kesenian Barongan Blora. *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni*, 15(1), 12–19. <https://doi.org/10.33153/dewaruci.v15i1.2892>
- Kanginan, J. G. B., & Kawanana, J. G. B. (2019). *Historis Perpindahan Pura Ulun Danu Batur* (1st ed.). Bangli: Desa Pakraman Batur.
- Kartiani, Ni Luh Desmi, Arshiniwati, N. M., & Suminto. (2018). Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal , Desa Pakraman Pengotan , Kabupaten Bangli. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 4, 32–41. Retrieved from <https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/kalangwan/article/view/451>
- Kesowo, B. (2003). *Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 20 Tahun 2003 Tentang Sistem Pendidikan Nasional* (Vol. 1). Retrieved from <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.88.5042&rep=rep1&type=pdf%0Ahttps://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/73673%0Ahttp://www.scopus.com>
- Klahr, D., & Nigam, M. (2004). The equivalence of learning paths in early science instruction: Effects of direct instruction and discovery learning. *Psychological Science*, 15(10), 661–667. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00737.x>
- Koentjaraningrat. (1996). *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Angkasa Baru.
- Koentjaraningrat. (2010). *Sejarah Teori Antropologi*. Jakarta: Universitas Indonesia (UI-Press).
- Krautz, J., & Sowa, H. (2017). Imitation prohibited ? The art pedagogical topicality of Mimesis. *IMAGO. Zeitschrift Für Kunstpädagogik*, 4(January), 4–13.
- Lailah, U. (2013). Peningkatan Kreativitas Keterampilan Membuat Karya Konstruksi Dengan Penerapan Model Pembelajaran Langsung pada Siswa Sekolah Dasar Ummi. *JPGSD*, 01(02), 9–10.
- Lestari, W. (2000). Peran Lokal Genius Dalam Kesenian Lokal. *Harmonia*, 1(2), 29–37.
- Lubis. (2017). *Jagat Upacara Indonesia dalam Dialek yang Sakral dan yang Profan*. Yogyakarta: Ekspersibuku.
- Malik, F. (2016). Peranan Kebudayaan dalam Pencitraan Pariwisata Bali. *Jurnal Kepariwisata Indonesia*, 11, 67–92.
- Mantra, I. B. (2006). *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Masunah, J., Nugraheni, T., & Sukamayadi, Y. (2019). *Building Performing Arts Community through Bandung Isola Performing Arts Festival (BIPAF) in Indonesia*. 255, 169–173. <https://doi.org/10.2991/icade-18.2019.39>
- Mu'jizah, & Ikram, A. (2020). Transformation of Candra Kirana as a beautiful princess into Panji Semirang: An invincible hero. *Wacana*, 21(2), 191–213. <https://doi.org/10.17510/WACANA.V21I2.772>
- Muwakhidah. (2020). Konstruktivisme Dalam Perspektif Para Ahli: Giambattista Vico, Ernst Von Glasersfeld, Jean Piaget, Lev Vygotsky dan John Dewey. *Prosiding Seminar & Lokakarya Nasional Bimbingan Dan Konseling 2020*, 115–125.
- Noviani, N., Maskun, & Basri, M. (2013). Pengaruh Model Pembelajaran Discovery Learning terhadap Motivasi Belajar IPS Siswa. *Journal of*

- Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.
- Nugrahini, L., Arka, R., Salim, S., & Adriani, T. (2016). Odalandi Tengah Budaya Urban: Upaya Preservasi Pengetahuan Masyarakat Hindu Bali. *Seminar Nasional Budaya Urban*, 98–108.
- Nurseto, G., Lestari, W., & Hartono. (2015). Pembelajaran Seni Tari: Aktif, Inovatif Dan Kreatif. *Catharsis*, 4(2), 115–122.
- Nurulanningsih, N. (2017). Penanaman Pendidikan Karakter Melalui Pantun Dalam Buku Bahasa Indonesia 4: Untuk Sd Dan Mi Kelas Iv Karya Kaswan Darmadi Dan Rita Nirbaya. *Jurnal Bindo Sastra*, 1(2), 60. <https://doi.org/10.32502/jbs.v1i2.692>
- Pamungkas, D. E., Suhanadji, S., Hendratno, H., Sukarman, D., Mustaji, D., & Roesminingsih, M. . (2018). Enculturation of Character Education Through Transforming School Cultural Values at Elementary School in Indonesia. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 212(6), 1–5. <https://doi.org/10.2991/icei-18.2018.1>
- Paramityaningrum, N. komang T., Hartono, & Lestari, W. (2015). Tari Oleg Tamulilingan Gaya Peliatan Karya I Gusti Ayu Raka Rasmi: Kreativitas Garap Dan Pembelajarannya. *Catharsis*, 4(2), 76–82.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi Dan Hegemoni Pada Transformasi Musik Dol Di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i1.240>
- Penyusun, T. (2009). *Dasar-dasar Penyuluhan Agama Hindu*. Jakarta: Direktorat Jendral Bimbingan Masyarakat Hindu Departemen Agama RI.
- Piaget, J. (1971). *Genetic Epistemology*. New York: W.W. Norton.
- Pratama, P. P. Y. A. (2020). Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan : Lomba Tari Barong Ket Antar Sma Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi. *SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA UNNES*.
- Pratama, P. P. Y. A., Cahyono, A., & Jazuli, J. (2021). Barong ket Dance in Ubud Bali : The Enculturation Process for the Implicated Young Generation to the Existence of Traditional Dance. *Catharsis : Journal of Arts Education*, 10(1), 11–18. Retrieved from file:///C:/Users/USER/Downloads/46923-Article Text-128227-4-10-20211213.pdf
- Pudja. (2012). *Kitab Suci Bhagawand Gita: dengan Teks Bahasa Sansekerta & Bahasa Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Pudja, & Rai Sudharta, T. (2004). *Manawa Dharma Sastra (Manu Smerti) Kompedium Hukum Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Pusparini, L. D. (2020). TRADISI MAYAH PASERAH DALAM UPACARA PERKAWINAN DI DESA ADAT BAYUNG GEDE KECAMATAN KINTAMANI KABUPATEN BANGLI (Perspektif Pendidikan Agama Hindu) Oleh. *Vidya Samhita: Jurnal Penelitian Agama*, 2(6), 75–81. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.31227/osf.io/gvryh>
- Putra, A. A. A. (2022). *Daya Estetik Religius Tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud*. Denpasar: Universitas Hindu Indonesia Denpasar.
- Putra, I. W. N., Mudiasih, N. W., & Iriani, N. W. (2019). Nilai-nilai Pendidikan Pada Tari Baris Juntal di Desa Bayung Cerik Kabupaten Bangli. *Mudra Jurnal*

- Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Putri, R. P. P., Lestari, W., & Iswidayati, S. (2015). Relevansi Gerak Tari Bedaya Suryasumirat Sebagai Ekspresi Simbolik Wanita Jawa. *Catharsis*, 4(1), 1–7.
- Ritzer, G. (1992). *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda* (2nd ed.; Alimandan, ed.). Jakarta: Rajawali Press.
- Rochayati, R. (2018). Gerak: Perjalanan Dari Motif Ke Komposisi Tari. *Sitikara*, 4, 35.
- Rohidi, T. R. (2014a). *Pendidikan Seni* (1st ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2014b). *Pendidikan Seni Isu dan Paradigma* (4th ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Ruastiti, N. M., Indrawan, A. A., & Sariada, I. K. (2021). Renteng Dance in Saren Village, Nusa Penida as a Source of Inspiration for the Creation of Ceremonial Dances in Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 232–245. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31668>
- Rusdhiana, D. (2016). Makna Ragam Gerak Tari Baris Tunggal : Penerapannya pada Kegiatan Ekstrakurikuler di SMPN 4 Mendoyo Jembrana-Bali Diah Rusdhiana. *Perpustakaan Digital Universitas Negeri Malang*, (1). Retrieved from <http://library.um.ac.id>
- Sanjaya, W. (2006). *Strategi Pembelajaran Berorientasi Standar Proses Pendidikan*. Jakarta: Kencana Prenanda Media Group.
- Santosa, H. (2020). Critical Analysis On Historiography Of Gamelan Bebonangan In Bali. *Paramita: Historical Studies Journal*, 30(1), 98–107. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.15294/10.15294/paramita.v30i1.18480>
- Santrock. (2009). *Psikologi pendidikan edisi 3*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Shanmugavelu, G., Ariffin, K., Vadivelu, M., Mahayudin, Z., & R K Sundaram, M. A. (2020). Questioning Techniques and Teachers' Role in the Classroom. *Shanlax International Journal of Education*, 8(4), 45–49. <https://doi.org/10.34293/education.v8i4.3260>
- Soedarso. (2006). *Trilogi Seni (Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni)*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Suarta, I. M. (2018). Nilai-nilai Filosofis Didaktis , Humanistis , dan Spiritual dalam Kesenian Tradisional Macapat Masyarakat Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(2), 191–199.
- Subiyantoro, S. (2021). Estetika Keseimbangan dalam Wayang Kulit Purwa: Kajian Strukturalisme Budaya Jawa. *Gelar : Jurnal Seni Budaya*, 19(1), 86–96. <https://doi.org/10.33153/glr.v19i1.3399>
- Suda, I. K., & Indiani, N. M. (2018). Interpret Ogoh-ogoh towards Hindu Contemporary Society. *International Research Journal of Management, IT & Social Sciences*, 5(1), 65. <https://doi.org/10.21744/irjmis.v5i1.597>
- Sudarsana, I. B. M. (2012). *Upakara Yadnya*. Denpasar: Yayasan Dharma Acarya.
- Sudharta, T. R. (2011). *Upadesa Tentang Ajaran-Ajaran Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Sugiarto, E., & Lestari, W. (2020). The collaboration of visual property and semarangan dance: A case study of student creativity in “Generation Z.” *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 10(12), 100–110.

- Sugiarto, E., Rohidi, T. R., & Kartika, D. S. (2017). The art education construction of woven craft society in Kudus Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 87. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8837>
- Suharta, I. W. (2022). Commodification of Gamelan Selonding in Tenganan Pegriingsingan Village , Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 144–160.
- Sukadia. (2010). *Pangeling-eling Para Subak lan Umat Hindu di Bali Dwipa* (1st ed.). Desa Pakraman Batur, Bali: Raditya Percetakan.
- Sukarma, I. W. (2019). Pengembangan Kearifan Lokal Seni Budaya Melalui Pendidikan Berbasis Banjar di Bali. *Proceeding of 2nd International Conference of Arts Language And Culture*, 21–32.
- Sukerti, N. N., Atmadja, I. B. P., Jayantari, M. R., Dewi, T. S., & Pradnyana, B. A. (2016). Pewarisan Pada Masyarakat Adat Bali Terkait Ahli Waris Yang Beralih Agama. *Acta Comitas*, 2, 131–141.
- Sukrawati, N. M. (2017). Nilai Didaktis Upacara Pacaruan Sasih Kaenem Di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 86–97. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.94>
- Sukrawati, N. M. (2018). Pendidikan Acara Agama Hindu : Antara Tradisi dan Modernitas. *Dharmasmrti*, 9(2), 1–123.
- Supardan, D. (2016). Teori dan Praktik Pendekatan Konstruktivisme dalam Pembelajaran. *Edunomic*, 4(1), 1–12.
- Suparno, P. (1997). *Filsafat Konstruktivisme dalam Pendidikan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suryawati, I. A. G. (2017). Memaknai Tari Baris Sumbu Di Pura Desa Semanik, Desa Pelaga, Petang, Kabupaten Badung. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 48–53. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.88>
- Titib. (2003). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu* (1st ed.). Surabaya: Paramita.
- Titib. (2011). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Badan Litbang Parisada Hindu Dharma Indonesia Pusat dan Paramita Surabaya.
- Tomljenović, Z., & Vorkapić, S. T. (2020). Constructivism in Visual Arts Classes. *CEPS Journal*, 10(4), 13. <https://doi.org/10.26529/cepsj.913>
- Triguna, I. B. G. Y. (2021). Strategi Adaptasi Umat Hindu Memasuki Era Baru: Refleksi Sosiologi Hindu Menyikapi Revolusi Industri 4.0, Pandemi Covid-19, Dan Society 5.0. In I Wayan Wahyudi (Ed.), *Proceeding Book Of Strategi: Adaptasi Umat Hindu Dalam Menghadapi Tantangan Kekinian*. Denpasar: UNHI Press.
- Trisnawati, I. A. (2019). *Pengantar Sejarah Tari* (2nd ed.). Denpasar: Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Triyanto. (2015). Perkeramikan Mayong Lor Jepara: Hasil Enkulturasasi Dalam Keluarga Komunitas Perajin. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 1(1), 1–10. Retrieved from <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8850>
- Wadiyo. (2008). *Sosiologi Seni (Sisi Pendekatan Multi Tafsir)* (1st ed.). Semarang: Universitas Negeri Semarang Press.

- Wiana, I. I. (2003). *Veda Vakya Tuntunan Praktis Memahami Veda Jilid Dua*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Wibawa, A. P. (2017). Paradigma Pendidikan Seni Di Era Globalisasi Berbasis Wacana. *Dharmasmrti*, XVI(1), 48–56. Retrieved from <https://media.neliti.com/media/publications/266338-paradigma-pendidikan-seni-di-era-globali-c4af3bbf.pdf>
- Widiastuti. (2018). Ketahanan Budaya Masyarakat Bali Aga dalam Menciptakan Desa Wisata yang Berkelanjutan. *Jurnal Kajian Bali (Journal of Bali Studies)*, 8(1), 93. <https://doi.org/10.24843/jkb.2018.v08.i01.p06>
- Winataputra. (2007). *Teori Belajar Pembelajaran*. Jakarta: Universitas Terbuka.
- Wirawan, I. B. (2015). *Teori-Teori Sosial dalam Tiga Paradigma*. Jakarta: Prenadamedia Group.
- Wulansari, B. Y. (2017). Pelestarian Seni Budaya Dan Permainan Tradisional Melalui Tema Kearifan Lokal Dalam Kurikulum Pendidikan Anak Usia Dini. *Jurnal INDRIA (Jurnal Ilmiah Pendidikan Prasekolah Dan Sekolah Awal)*, 2(1), 1–11. <https://doi.org/10.24269/jin.v2n1.2017.pp1-11>
- Wulansari, P. (2018). Perkembangan Tata Busana Tari Klasik Gaya Yogyakarta 2011 – 2015. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 16, 98–108.
- Yusuf, H. (2014). Pemikiran Seni Karl Marx dalam Pandangan Mikhail Lifschitz (Menelusuri Kesejatian Seni Bagi Kehidupan Manusia). *Al-AdYaN*, 9(2), 89–104.

## LAMPIRAN

### Lampiran 1

#### Instrumen Penelitian

Sebagai dasar acuan dalam mengkaji proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral. Penelitian ini dirinci ke dalam sejumlah masalah, yakni; (1) meneliti kebertahanan transmisi nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulundanu Batur Bali; (2) menganalisis proses didaktis yang terefleksikan dalam estetika pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulundanu Batur Bali; (3) menganalisis implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulundanu Batur Bali. Dari permasalahan tersebut, maka perlu diterapkan metode untuk mengumpulkan data yang kemudian dianalisis, sehingga peneliti dapat mengetahui permasalahan yang terjadi di lapangan secara eksploratif dan evaluatif. Data dalam penelitian ini dihimpun melalui tehnik observasi, wawancara, serta dokumentasi.

#### A. Pedoman Observasi

Kegiatan Observasi pada penelitian ini diselenggarakan untuk mendapatkan gambaran fisik terkait lingkungan Desa Adat Batur termasuk lingkungan alam dan sosial-budaya, aktivitas masyarakat Desa Adat Batur dan lingkungan para seniman penari Baris, termasuk observasi terhadap proses pewarisan yang berlangsung yang di atur oleh sitem adat (*dresta*). Secara rinci, observasi pada penelitian ini diselenggarakan pada saat kegiatan awal penelitian, yakni pada tanggal 9 samapai tanggal 14 oktober 2021. Berikut peneliti jabarkan berbagai hal yang diobservasi menggunakan tabel berikut ini:

**Tabel 1.** Pedoman observasi pada pertunjukan Tari Baris Sakral

No	Aspek yang diamati	Terdapat	Tidak Terdapat	Catatan
1	Pementasan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur			
2	Struktur organisasi <i>pangempon</i> (pemangku kepetingan) di Pura Ulun Danu Batur			
3	Struktur organisasi adat/tradisional Desa Adat Batur			
4	Struktur organisasi <i>Seka Jero Baris</i> (kelompok penari Baris)			
5	Prosesi upacara bagi para penari sebelum melangsungkan proses latihan			
6	Prosesi upacara pada saat berlangsungnya proses latihan			
7	Prosesi upacara setelah berlangsungnya proses latihan			
8	Prosesi upacara saat sebelum pementasan tari Baris Sakral			
9	Prosesi upacara pada saat berlangsungnya pementasan tari Baris Sakral			
10	Prosesi upacara setelah pementasan tari Baris Sakral			
11	Struktur pertunjukan tari Baris Sakral			
12	Tempat/panggung pementasan tari Baris Sakral			
13	Urutan pementasan Tari Baris Sakral yang terbagi kedalam empat kelompok tarian Baris			
14	Bentuk pertunjukan tari Baris Jojor			
15	Pola lantai tari Baris Jojor			
16	Kostum tari Baris Jojor			
17	Musik pengiring tari Baris Jojor			
18	Bentuk pertunjukan tari Baris Gede			
19	Pola lantai tari Baris Gede			
20	Kostum tari Baris Gede			
21	Musik pengiring tari Baris Gede			
22	Bentuk pertunjukan tari Baris Bajra			
23	Pola lantai tari Baris Bajra			
24	Kostum tari Baris Bajra			
25	Musik pengiring tari Baris Bajra			

26	Bentuk pertunjukan tari Baris Perisi			
27	Pola lantai tari Baris Perisi			
28	Kostum tari Baris Perisi			
29	Musik pengiring tari Baris Perisi			
30	Bentuk pertunjukan tari Baris Dadap			
31	Pola lantai tari Baris Dadap			
32	Kostum tari Baris Dadap			
33	Musik pengiring tari Baris Dadap			
34	Propoerti para penari tari Baris Jojor, Baris Gede, Baris Bajra, Baris Perisi, dan Baris Dadap			
35	<i>Gending</i> (lagu) yang dinyanyikan pada pementasan taru Baris Dadap			

**Tabel 2.** Observasi pemahaman masyarakat Desa Adat Batur terhadap Tari Baris Sakral

No	Aspek yang diamati	Tahu	Tidak Tahu	Catatan
1	Pertunjukan Tari Baris Sakral yang berlangsung di wilayah Desa Adat Batur			
2	Ragam jenis Pertunjukan Tari Baris Sakral			
3	Cerita yang melatar belakangi pertunjukan tari Baris Sakral			
4	Faktor penyebab keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral			
5	Faktor pendukung keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral			
6	Faktor penyebab pewarisan tari Baris Sakral			
7	Sistem pewarisan tari Baris Sakral			
8	Nilai pendidikan yang mampu di cermati melalui pertunjukan tari Baris Sakral			
9	Kepercayaan terhadap pertunjukan tari Baris Sakral bisa dipertunjukan terhadap penyucian <i>buana agung</i> (makrokosmos) dan <i>buana alit</i> (mikri kosmos)			

Alat yang digunakan untuk membantu dalam melakukan Observasi adalah kamera, video, handphone dan perekaman audio. Hal tersebut sangat dibutuhkan dikarenakan pengamatan atau observasi yang dilakukan oleh peneliti tidak dapat dilakukan dengan sendiri, artinya tidak dapat dilakukan seorang diri tanpa adanya pencatatan menggunakan alat bantu, sehingga perlu alat yang dapat mendukung dalam membantu proses observasi.

## **B. Pedoman Wawancara**

Dalam penelitian ini wawancara dilakukan guna mendapatkan informasi dari narasumber yang berkompeten dan kredibel terkait dengan tari Baris Sakral. Wawancara pada penelitian ini berlangsung dengan dua cara yakni secara luring (luar jaringan) dan daring (dalam jaringan). Mengingat pada saat ini masa pandemi covid-19 masih berdampak pada kehidupan sosial, tentunya peneliti berusaha

memberikan kenyamanan kepada narasumber, di mana jikalau terdapat narasumber yang tidak menghendaki untuk bertemu secara langsung maka dilaksanakan proses wawancara daring (dalam jaringan) dengan memanfaatkan platform sosial media WA (*Whats App*) untuk melangsungkan *video call*. Sedangkan pada wawancara yang berlangsung secara luring (luar jaringan) peneliti melangsungkan dengan wawancara mendalam yang secara tipikal lebih menyerupai percakapan secara santai (mengobrol) ketimbang dengan wawancara yang terstruktur secara formal.

Meski di satu sisi wawancara ini dilakukan dengan cara terbuka yakni mengobrol secara santai, namun di sisi lain wawancara dalam penelitian ini tetap memiliki kerangka acuan dalam memulai percakapan maupun dalam upaya mendapat informasi dari hasil percakapannya. Wawancara secara daring (dalam jaringan) hanya dilakukan dengan dua arah yakni antara peneliti dan narasumber. Adapun model catatan dan transkrip wawancara pada kegiatan daring (dalam jaringan), sebagai berikut.

**Tabel 3.** Sekema tahapan wawancara daring dengan satu narasumber

<b>TAHAPAN WAWANCARA DARING DENGAN SATU NARASUMBER</b>	
Nama Narasumber	:
Jabatan	:
Hari/Tanggal	:
Lokasi	:
Waktu	:
Durasi	:
Topik	:
(catatan wawancara)	
Peneliti (P)	Membuka pembicaraan dengan mengucapkan salam
Narasumber (N)	Respon awal narasumber
Peneliti (P)	Membangun pembicaraan yang mengarah pada topik wawancara
Narasumber (N)	Respon narasumber lebih lanjut
Dan seterusnya.	Dan seterusnya.

Wawancara secara luring (luar jaringan) dilakukan dengan berdiskusi secara langsung tatap muka (*face to face eye contact*) dengan narasumber serta orang-orang yang ikut menemani peneliti dalam berdiskusi terkait dengan kesenian tari Baris Sakral.

**Tabel 4.** Sekema tahapan wawancara luring dengan lebih dari satu narasumber

<b>TAHAPAN WAWANCARA LURING DENGAN LEBIH DARI SATU NARASUMBER</b>	
Nama Narasumber 1 :	
Nama Narasumber 2 :	
Nama Narasumber 3 :	
dan selanjutnya	
Hari/Tanggal :	
Lokasi :	
Waktu :	
Durasi :	
Topik :	
(catatan wawancara)	
Peneliti (P)	Membuka pembicaraan dengan mengucapkan salam
Narasumber 1 (N1)	Respon awal narasumber
Narasumber 2 (N2)	Respon awal narasumber
Narasumber 3 (N3)	Respon awal narasumber
dan selanjutnya	
Peneliti (P)	Membangun pembicaraan yang mengarah pada topik wawancara
Narasumber (N)	Respon narasumber lebih lanjut
Dan seterusnya.	Dan seterusnya.

**Tabel 5.** Pedoman wawancara pada pertunjukan Tari Baris Sakral

No	Aspek yang menjadi pertanyaan	Jawaban
1	Bagaimana pementasan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur?	
2	Bagaimana struktur organisasi <i>pangempon</i> (pemangku kepetingan) di Pura Ulun Danu Batur?	
3	Bagaimana struktur organisasi adat/tradisional Desa Adat Batur?	
4	Bagaimana struktur organisasi <i>Seka Jero Baris</i> (kelompok penari Baris)?	
5	Bagaimana prosesi upacara bagi para penari sebelum melangsungkan proses latihan?	
6	Apa saja upacara yang tersaji pada saat berlangsungnya proses latihan?	
7	Apa saja upacara yang tersaji setelah berlangsungnya proses latihan?	
8	Apa saja upacara yang tersaji sebelum pementasan tari Baris Sakral?	

9	Bagaimana prosesi upacara pada saat berlangsungnya pementasan tari Baris Sakral?	
10	Bagaimana prosesi upacara setelah pementasan tari Baris Sakral?	
11	Bagaimana struktur pertunjukan tari Baris Sakral?	
12	Dimana tempat/panggung pementasan tari Baris Sakral?	
13	Seperti apa pementasan Tari Baris Sakral yang terbagi kedalam empat kelompok tarian Baris?	
14	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Jojor?	
15	Bagaimana pola lantai tari Baris Jojor?	
16	Bagaimana kostum tari Baris Jojor?	
17	Bagaimana musik pengiring tari Baris Jojor?	
18	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Gede?	
19	Bagaimana pola lantai tari Baris Gede?	
20	Bagaimana kostum tari Baris Gede?	
21	Bagaimana musik pengiring tari Baris Gede?	
22	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Bajra?	
23	Bagaimana pola lantai tari Baris Bajra?	
24	Bagaimana kostum tari Baris Bajra?	
25	Bagaimana musik pengiring tari Baris Bajra?	
26	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Perisi?	
27	Bagaimana pola lantai tari Baris Perisi?	
28	Bagaimana kostum tari Baris Perisi?	
29	Bagaimana musik pengiring tari Baris Perisi?	
30	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Dadap?	
31	Bagaimana pola lantai tari Baris Dadap?	
32	Bagaimana kostum tari Baris Dadap?	
33	Bagaimana musik pengiring tari Baris Dadap?	

34	Apa saja jenis propoerti yang digunakan para penari tari Baris Jojor, Baris Gede, Baris Bajra, Baris Perisi, dan Baris Dadap?	
35	<i>Gending</i> (lagu) apa saja yang dinyanyikan pada pementasan taru Baris Dadap?	
36	Mengapa pertunjukan Tari Baris Sakral yang berlangsung di wilayah Desa Adat Batur selalu dipentaskan pada saat upacara ngusaba kedasa?	
37	Ada berapakah ragam jenis pertunjukan Tari Baris Sakral?	
38	Cerita yang melatar belakangi pertunjukan tari Baris Sakral?	
39	Fator apa saja yang menyebabkan kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral?	
40	Faktor apa saja yang mendukung kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral?	
41	Faktor apa saja penyebab pewarisan tari Baris Sakral?	
42	Bagaimana sistem pewarisan tari Baris Sakral?	
43	Nilai pendidikan yang seperti apa mampu di cermati masyarakat Batur melalui pertunjukan tari Baris Sakral?	
44	Bagimana kepercayaan masyarakat terhadap pertunjukan tari Baris Sakral?	

### C. Pedoman Dokumentasi

Dokumentasi diperlukan dalam penelitian ini meliputi rekam jejak tari Baris Sakral dalam berbagai jenis dokumen dan informasi, data-data kependudukan di Desa Adat Batur serta data dokumen lainnya terkait penelitian. Pada penelitian ini dokumentasi baru diperoleh dari Jero Penyarikan Duwuran Desa Adat Batur, Dinas Kebudayaan Kabupaten Bangli, dan Jero Gede Duwuran Desa Adat Batur. Pengambilan Dokumen berupa foto, video, maupun perekam suara dilakukan bersamaan dengan tahapan observasi dan wawancara. Jadi pada setiap peneliti melakukan observasi dan wawancara pasti dilangsungkan juga dokumentasi.

Terkait dengan kondisi pandemi yang dihadapi seperti saat ini, tentunya penerapan dokumentasi yang dilakukan peneliti secara langsung sangat minim, oleh karenanya dokumen terdahulu yang dimiliki oleh para narasumber sangat membantu peneliti dalam menggali informasi lebih mendalam. Adapun dokumen yang diperoleh dari para narasumber, yakni: (1) dokumen berupa foto pertunjukan tari Baris Sakral tempo dulu, yakni pada saat Desa Adat Batur masih berada di kaldera Gunung Batur; (2) Buku dengan judul “perpindahan desa Adat Batur” dan “Batur dulu, kini, dan nanti”. Dokumen tersebut sangat berguna untuk memberi informasi mengenai proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral.

Seperti halnya wawancara, cara memperoleh dokumen pada penelitian ini juga berlangsung secara daring dan luring. Proses daring berlangsung dengan cara narasumber memberikan informasi berupa dokumen foto dan video melalui platform WA (Whats App) dan email. Sedangkan dokumen yang didapat melalui luring yakni dengan cara peneliti mendatangi langsung para narasumber di kediamannya masing-masing kemudian melakukan teknik dokumen secara langsung, seperti mengambil foto, video, perekaman suara, dan dokumen terdahulu yang disimpan oleh para nara sumber diberikan langsung saat itu juga.

**Tabel 6.** Pedoman dokumentasi pada pertunjukan Tari Baris Sakral

No	Aspek dokumentasi	Hasil yang diperoleh
1	Dokumen pertunjukan tari Baris Sakral zaman dahulu	
2	Dokumen tata rias dan busana tari Baris Sakral	
3	Dokumen musik pengiring pertunjukan tari Baris Sakral dari zaman ke zaman	
4	Dokumen pertunjukan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur	
5	Catatan buku, lontar, prasasti, aturan adat yang berhubungan dengan tari Baris Sakral	
6	Catatan berupa pola lantai pertunjukan tari Baris Sakral	
7	Catatan berupa lagu ( <i>gending</i> ) yang dinyanyikan pada saat pertunjukan tari Baris Dadap	
8	Catatan buku yang membahas terkait desa adat Batur	
9	Catatan buku yang membahas terkait letak geografis dan administratif desa adat Batur	

## Lampiran 2

### Dokumentasi Penelitian



**Kegiatan FGD (Focus Group Discussion) yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur dengan para sesepuh penari Baris Sakral dan Ibu Bapak Dosen dari ISI Denpasar**  
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)



**Kegiatan FGD (Focus Group Discussion) yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur dengan para penari Baris Sakral**  
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)



**Kegiatan wawancara bersama Jero Mangku Alit  
yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur  
(Dokumen: Yogi Arista, 2022)**

## Lampiran 3

### Biodata Peneliti



#### A. Identitas Diri Peneliti

1	Nama Lengkap	Pande Putu Yogi Arista Pratama
2	Jenis Kelamin	Laki-laki
3	Program Studi	Pendidikan Seni
4	NIM	0205621009
5	Tempat dan Tanggal Lahir	Gianyar, 11 Oktober 1996
6	E-mail	<a href="mailto:Yogiarista56@gmail.com">Yogiarista56@gmail.com</a> <a href="mailto:Yogiarista56@students.unnes.ac.id">Yogiarista56@students.unnes.ac.id</a>
7	Nomor Telepon/HP	083114228997
8	Warga Negara	Indonesia
9	Agama	Hindu
10	Setatus	Belum Menikah
11	Orang Tua/ Ayah	Pande Putu Sunarta, S.Pd
12	Orang Tua/ Ibu	Pande Kadek Seriari, S.E

#### B. Riwayat Pendidikan

No	Pendidikan	Nama Sekolah/ Nama Perguruan Tinggi	Tahun Masuk	Tahun Lulus
1	TK	Bayu Kumara	2002	2003
2	SD	SD Negeri 4 Sidan	2003	2009
3	SMP	SMP Negeri 1 Gianyar	2009	2012
4	SMA	SMA Negeri 1 Belahbatuh	2012	2015

5	S1	Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar	2015	2019
6	S2	Universitas Negeri Semarang	2019	2021
7	S3	Universitas Negeri Semarang	2021	2023

### C. Riwayat Pencapaian 5 tahun terakhir

No	Tahun	Nama Kegiatan	Penyelenggara
1	2021	Wisudawan Terbaik Pascasarjana jenjang Megister Periode ke-107	Universitas Negeri Semarang
2	2021	Peraih Beasiswa Unggulan Masyarakat Berprestasi Program Doktor S3	Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi
3	2023	Peraih Dana Hibah Disertasi BIMA (Basis Informasi Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat)	Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi
4	2023	Pemenang Kompetisi NAWA (Nusantara Academic Writing Award) kategori A+ (Out Standing)	Nusantara Institute bekerjasama dengan PT Bank Central Asia (BCA)

### D. Riwayat Penulisan Artikel Ilmiah 5 tahun terakhir

No	Tahun	Judul	Publish
1	2019	Pembelajaran Tari Kreasi <i>Satyam Eva Jayate</i> pada Ekstrakurikuler di SMK Negeri 1 Gianyar	Docplayer.info/137832833-Pembelajaran-tari-kreasi-satyam-eva-jayate-pada-ekstrakurikuler-di-smk-negeri-1-gianyar-pande-putu-yogi-arista-pratama.html
2	2020	Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan: Lomba Tari barong ket Antar SMA Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi	SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA 2020 ISSN: 2686 6404 file:///C:/Users/USER/AppData/Local/Temp/616-Article%20Text-1570-1-10-20210217.pdf
3	2020	Viewing Experience: Strategi dan Implementasi Video Pembelajaran Tari Baris Tunggal pada Pendidikan Seni di Era Pandemi	SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA PENDIDIKAN SENI 2020 ISBN: 978-602-6730-84-8
4	2021	Barong ket Dance in Ubud Bali: The Enculturation Process for the Implicated Young Generation to the Existence of Traditional Dance	Catharsis: Journal of Arts Education 10 (1) 2021, halaman: 11-18. p-ISSN 2252-6900 I e-ISSN 2502-4531. <a href="http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/chatarsis">http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/chatarsis</a>

**E. Pengalaman Menyampaikan Makalah pada Seminar Ilmiah 5 tahun terakhir**

No	Nama Pertemuan Ilmiah/Seminar	Judul Artikel Ilmiah	Waktu dan Tempat
1	Seminar Nasional Pascasarjana UNNES Reorientasi Kebijakan dan Penyelenggaraan Pendidikan di Indonesia Pascapandemi Covid-19	Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan: Lomba Tari barong ket Antar SMA Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi	Sabtu, 17 Oktober 2020. Melalui platform zoom
2	Seminar Nasional Pendidikan Seni, S2 Pascasarjana UNNES Strategi dan Implementasi Pendidikan Seni di Era Pandemi	Viewing Experience: Strategi dan Implementasi Video Pembelajaran Tari Baris Tunggal pada Pendidikan Seni di Era Pandemi	Senin, 28 Desember 2020. Melalui platform zoom

**F. Pengalaman Menulis Buku 5 tahun terakhir**

No	Nama Buku	Penerbit	Tahun Terbit	Jumlah Halaman
1	Strategi dan Implementasi Pendidikan Seni di Era Pandemi	Pendidikan Seni, S2 Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang. Percetakan: Pustaka Senja Yogyakarta ISBN: 978-602-6730-84-8	2020	233