
BULETIN

DRESTA BUDAYA

OKTOBER 2025

VOL. 01

TOKOH BUDAYA

CAGAR BUDAYA

NILAI BUDAYA





SUSUNAN REDAKSI

Penanggung Jawab

Kepala Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XV

Pengarah

I Gusti Agung Gede Artanegara

Tim Redaksi

Ida Bagus Sugianto

Kadek Yogi Prabhawa

Sekretariat

I Gusti Ayu Agung Sumarheni

Ayu Eka Pratiningsih

Penyunting/Editor

Dyah Chri Ekasmara

Gusti Ngurah Made Saputra

Desain Grafis

Arfian Huda Ariyanto

Wesley P. Kencana Sinulingga

Alamat Redaksi :

Jalan Raya Dalung – Abianbase No. 107, Dalung,
Kuta Utara, Badung, Bali.

Email : publikasi.bpkxv@gmail.com

DAFTAR ISI

Susunan Redaksi	2
Guratan Kepala BPK XV	3
Dari Redaksi	4
Prosesi dan Diplomasi Dalam Presentasi Tinggalan Arkeologi (Pendekatan Museologi)	5
ANAK AGUNG PANJI TISNA: Potret Sosial Budaya Masyarakat Bali dalam Karya- Karyanya	16
“LEMBAH MERDEKA GELAR” Lembah yang Bercerita	26
POTRET INSPIRATIF OKA RUSMINI: Penjaga Tradisi dan Pemikiran Perempuan dalam Sastra Indonesia	38
Upacara Biukukung Dalam Masyarakat Subak di Bali	42
Ratu Kempur: Pelindung Desa Pejeng Kawan	44
TAMAN MAYURA: Menyatunya Perbedaan Menghadirkan Keindahan	52
Ekosistem Warisan Budaya Barapan Kebo di Tana Samawa	57
Nilai Penting Tinggalan Arkeologi Gapura Kuna Puri Andul Jembrana	62
Nilai Budaya Tari Oncor Payung di Lombok Tengah	68

Guratan Kepala Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XV



Salam Budaya, sebagai Kepala Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XV, saya menyampaikan apresiasi setinggi-tingginya kepada seluruh pihak yang telah berperan dalam menjaga dan merawat warisan budaya bangsa.

Balai Pelestarian Kebudayaan hadir sebagai wujud komitmen negara dalam menyatukan perlindungan cagar budaya dan pelestarian nilai-nilai budaya yang hidup di tengah masyarakat.

Kami percaya bahwa budaya adalah sebuah pondasi jati diri bangsa yang harus terus diwariskan, dipahami dan dilestarikan secara berkelanjutan. Melalui kolaborasi edukasi, dan pemberdayaan masyarakat, kami bertekad menjadikan budaya tidak hanya sebagai warisan masa lalu, tetapi juga sebagai kekuatan masa depan. Mari bersama-sama menjaga kekayaan budaya Nusantara agar tetap lestari dan menginspirasi generasi mendatang. Terima kasih dan salam lestari!



Dari Redaksi

Prosesi dalam kebudayaan tidak hanya dimaknai sebagai rangkaian upacara sakral atau ritual masyarakat, tetapi juga sebagai perwujudan diplomasi kebudayaan. Diplomasi di sini hadir bukan dalam arti politik formal, melainkan sebagai jembatan yang menghubungkan nilai, makna, dan identitas masyarakat lintas ruang dan waktu. Hal ini diproyeksikan oleh Kuswanto dalam tulisannya yang berjudul *Prosesi dan Diplomasi Dalam Presentasi Tinggalan Arkeologi* (Pendekatan Museologi).

Potret karya Anak Agung Panji Tisna dan Lembah Merdeka Gelar memuat dua sisi proses perjuangan mempertahankan kemerdekaan di Bali. Karya-karya Anak Agung Panji Tisna menghadirkan kesadaran bahwa karya sastra dapat menjadi medium diplomasi, mempertemukan gagasan ke-Indonesiaan, spiritualitas, dan identitas lokal Bali dengan wacana kebangsaan yang lebih luas, di sisi lain Lembah Merdeka Gelar bercerita tentang perjuangan bersenjata pemuda pejuang Bali dalam mempertahankan kemerdekaan.

Hal serupa juga tampak dalam potret inspiratif Oka Rusmini, yang melalui bahasa sastra mempertemukan prosesi kehidupan perempuan Bali dengan diplomasi kebudayaan yang berdaya ungkap hingga tingkat nasional bahkan internasional.

Prosesi upacara seperti Mebiukukung menegaskan dimensi keseimbangan kosmis, di mana masyarakat Bali menyampaikan diplomasi dengan alam semesta—menyelaraskan kehidupan manusia dengan laut, bumi, dan roh leluhur.

Keterhubungan ini menemukan gema dalam keberadaan Objek Diduga Cagar Budaya (ODCB) Ratu Kempur di Pejeng, sebuah tinggalan arkeologis yang tidak hanya berfungsi sebagai penanda sejarah, tetapi juga sebagai simbol diplomasi antar-generasi dalam menjaga kesinambungan peradaban.

Di Lombok, Taman Mayura menjadi contoh konkret diplomasi ruang, di mana harmoni antara Hindu dan Muslim tidak hanya hadir sebagai prosesi sejarah, tetapi juga diplomasi sosial yang mengikat masyarakat dalam keberagaman. Hal yang sama tercermin dalam Barapan Kebo di Sumbawa, sebuah prosesi agraris yang dalam praktiknya adalah diplomasi antara manusia dengan tanah dan hewan, sekaligus perekat solidaritas sosial masyarakat.

Di Jembrana, ODCB Gapura Puri Andul menunjukkan prosesi diplomasi arsitektur: sebuah pintu gerbang yang bukan hanya artefak, melainkan simbol keterbukaan antara masa lalu dan masa kini, antara kerajaan tradisional dengan dinamika masyarakat modern. Sementara itu, Tari Oncer Puyung di Lombok menutup rangkaian ini dengan ekspresi tubuh kolektif. Gerak tari yang enerjik menghadirkan prosesi diplomasi estetika, memperlihatkan bagaimana kesenian mampu menjembatani identitas lokal Lombok dengan pergaulan budaya yang lebih luas.

Rangkaian prosesi ini, mulai dari sastra, upacara, arsitektur, hingga seni pertunjukan merupakan wajah diplomasi kebudayaan Nusantara. Ia bukan hanya dokumentasi sejarah, melainkan juga strategi perjumpaan, penyambung rasa, serta jembatan komunikasi antar-budaya yang terus hidup, berkelanjutan, dan relevan bagi dunia.

PROSESI DAN DIPLOMASI DALAM PRESENTASI TINGGALAN ARKEOLOGI (PENDEKATAN MUSEOLOGI)*

Oleh:

Kuswanto

**Balai Pelestarian Kebudayaan
Wilayah XV**

Abstrak

Presentasi tinggalan arkeologi (termasuk cagar budaya) merupakan salah satu bentuk pemanfaatan tinggalan arkeologi untuk dikomunikasikan kepada masyarakat. Pada dasarnya, hampir semua kegiatan yang terkait dengan upaya pelestarian tinggalan arkeologi bermuara pada bentuk presentasi, baik berupa laporan, buku, foto, film, hasil pemugaran, pameran, dan sebagainya. Bentuk-bentuk presentasi tinggalan arkeologi perlu disesuaikan dengan semangat jaman dan kebutuhan masyarakatnya.

Dalam presentasi tinggalan arkeologi diperlukan proses yang dapat berupa berbagai cara, metode, serta sistem agar dapat memberikan kebermaknaan tinggalan arkeologi yang lebih baik bagi masyarakat. Berbagai proses dalam rangka untuk presentasi tinggalan arkeologi merupakan prosesi yang perlu dilakukan secara cermat, teliti, dan hati-hati agar dapat diperoleh hasil presentasi yang baik.

Oleh karena itu, dalam presentasi tinggalan arkeologi diperlukan upaya diplomasi agar dapat diterima dan bermanfaat bagi banyak kalangan masyarakat

Museologi merupakan salah satu ilmu yang terkait dengan pengelolaan museum, di dalamnya terdapat pengelolaan tinggalan arkeologi sebagai koleksi museum. Dalam museologi pengelolaan tinggalan arkeologi secara umum dilakukan melalui tiga fungsi dasar museum yaitu riset/kajian, preservasi/konservasi, dan komunikasi. Riset dan konservasi merupakan prosesi yang harus dilakukan dengan hati-hati, teliti, dan cermat agar mendapatkan hasil yang baik. Dalam komunikasi perlu dilakukan dengan diplomasi yang baik agar mendapatkan hasil presentasi yang lebih bermakna kepada masyarakat.

Pendahuluan

Tinggalan arkeologi biasa dimaknai sebagai tinggalan masa lalu yang terkait erat dengan peristiwa atau sejarah umat manusia. Dalam dua dekade terakhir, di Indonesia muncul sebuah konsep pengelolaan tinggalan arkeologi yang sering disebut dengan *cultural resources management* (CRM). CRM merupakan upaya pengelolaan tinggalan arkeologi dengan bijak yang mempertimbangkan berbagai kepentingan dari banyak pihak yang sering kali bertentangan. Cara kerja CRM lebih menekankan untuk pencarian solusi terbaik dan paling bijak agar kepentingan berbagai pihak dapat terakomodasi secara adil (Tanudirjo, 2005: 95)

CRM apabila diartikan terbatas pada upaya pelestarian tinggalan arkeologi, maka CRM sudah dilakukan sejak lama, sejak manusia tertarik mengumpulkan dan meneliti tinggalan arkeologi. Namun apabila CRM dimaknai bukan sekedar pelestarian tinggalan arkeologi, tetapi terdapat kepentingan eksternal yang harus diperhatikan, maka CRM belum banyak menarik perhatian para peneliti Indonesia untuk mengkaji (Sulistyanto, 2011). Pengertian terakhir ini menyiratkan bahwa cara kerja CRM tidak hanya berhenti pada aspek pelestarian maupun penelitian, tetapi juga memikirkan pemanfaatan dan pengembangannya, sehingga tinggalan arkeologi tidak lagi sekedar benda mati, tetapi memiliki kebermaknaan sosial dalam kehidupan masyarakat (Byrne, et al, t.t.: 25 dalam Sulistyanto, 2011).

Kebermaknaan sosial tinggalan arkeologi akan muncul apabila mendapat apresiasi yang baik dari masyarakat. Arkeolog perlu mengembangkan model pengelolaan tinggalan arkeologi berwawasan CRM. Para arkeolog harus mampu menemukan kembali makna tinggalan arkeologi dan menempatkannya dalam konteks sistem sosial masyarakat saat ini (Sulistyanto, 2011). Tinggalan arkeologi akan memiliki kebermaknaan sosial dan mendapatkan apresiasi dari masyarakat apabila dipresentasikan dengan baik.

Presentasi merupakan penyajian atau pertunjukan sesuatu kepada khalayak (kbbi.web.id). Presentasi dianggap sebagai bentuk komunikasi kepada masyarakat. Presentasi tinggalan arkeologi dapat diartikan sebagai bentuk penyajian tinggalan arkeologi kepada masyarakat. Dalam presentasi tinggalan arkeologi diperlukan proses dan berbagai cara, metode, serta sistem agar dapat memberikan makna yang lebih baik kepada masyarakat.

Salah satu bentuk pengelolaan tinggalan arkeologi yang bermuara pada presentasi adalah pengelolaan tinggalan arkeologi di museum melalui ilmu museologi. Pendekatan museologi pada prinsipnya menekankan tiga fungsi dasar museum dalam pengelolaan tinggalan arkeologi. Tiga fungsi dasar museum terdiri dari fungsi riset, preservasi, dan komunikasi. Dalam fungsi dasar museum, presentasi tinggalan arkeologi termasuk dalam fungsi komunikasi museum.

Proses Pengumpulan Data Tinggalan Arkeologi

Arkeologi berusaha mempelajari masa lalu manusia melalui berbagai macam hal yang ditinggalkannya. Tinggalan manusia masa lalu ditemukan dalam jumlah yang terbatas sehingga diperlukan berbagai macam cara untuk merekonstruksinya. Keterbatasan data tinggalan masa lalu memerlukan penanganan khusus yang harus dilakukan secara hati-hati dan cermat agar tidak terjadi kerusakan lebih lanjut.

Dalam ranah museologi, proses pengumpulan data arkeologi merupakan bagian dari fungsi riset. Pengumpulan data dalam fungsi riset museum perlu dilakukan dengan metode dan sistem yang benar, teliti, dan cermat. Proses pengumpulan data merupakan tahapan yang penting karena data tinggalan arkeologi menjadi dasar utama dalam proses tindakan selanjutnya. Jika data tidak akurat tentu akan terjadi permasalahan dalam tahapan pengelolaan tinggalan arkeologi selanjutnya.

Proses penelitian tinggalan arkeologi memerlukan berbagai tahapan yang harus dilalui dengan cermat karena sifat data arkeologi yang mudah rusak. Proses pengumpulan data arkeologi melalui survei, ekskavasi, dan pengamatan (observasi) harus dilaksanakan dengan penerapan metode yang ketat agar diperoleh hasil yang optimal. Hal itu perlu menjadi perhatian seksama mengingat sifat data arkeologi yang terbatas, tidak dapat diperbaharui, sangat rentan dan mudah rusak. Kesalahan dalam proses pengumpulan data akan dapat berakibat fatal karena tidak hanya menghasilkan kesalahan data tetapi juga rusaknya fisik data/tinggalan arkeologi. Hal ini tentu akan sangat mempengaruhi dalam tahap presentasi tinggalan arkeologi.

Data arkeologi dapat berupa artefak, ekofak, fitur, konteks (matriks, keletakan, asosiasi, stratigrafi), dan sebaran. Pengumpulan data arkeologi harus dilaksanakan secara terarah dengan tujuan yang jelas dan sesuai dengan cara yang sudah ditentukan. Cara memperoleh data lapangan dalam arkeologi dapat melalui penjajagan, survei, dan ekskavasi (Simanjuntak, dkk., 2008: 21-37).

Penjajagan merupakan pengamatan (observasi) tinggalan arkeologi di lapangan untuk memperoleh gambaran tentang potensi data arkeologi di lokasi tersebut. Dalam penjajagan dilakukan pengamatan lingkungan dan jenis tinggalan untuk dimasukkan (plotting) dalam peta. Cara ini digunakan untuk mengetahui sejauhmana kehadiran data arkeologi dapat dikembangkan untuk penelitian lebih lanjut dalam tahap pengembangan tinggalan arkeologi.

Survei merupakan pengamatan tinggalan arkeologi disertai dengan analisis yang mendalam. Survei juga dilakukan dengan mencari informasi dari masyarakat untuk memperoleh data arkeologi yang belum ditemukan atau penelitian ulang data yang pernah diteliti. Survei juga melacak berita dari literatur atau data karena adanya laporan temuan data arkeologi. Survei dapat diterapkan pada permukaan tanah, bawah tanah, bawah air, potret udara, ekskavasi lubang uji (test-pit), dan wawancara.

Ekskavasi dalam tahap proses penanganan tinggalan arkeologi merupakan salah satu teknik pengumpulan data arkeologi melalui penggalian tanah yang dilakukan secara sistematis untuk menemukan tinggalan arkeologi dalam situasi in situ (di tempat aslinya). Hasil ekskavasi diharapkan dapat diperoleh keterangan mengenai bentuk temuan, hubungan antar temuan, hubungan stratigrafis, hubungan kronologis, tingkah laku manusia pendukungnya, aktivitas alam dan manusia setelah temuan terdepositkan. Kesalahan yang terjadi dalam ekskavasi akan menyebabkan kesalahan dalam interpretasi sehingga perlu teori, metode, dan teknik yang memadai. Beberapa teknik ekskavasi arkeologis yang dikenal antara lain teknik spit, lot, lapisan tanah (layer), dan lainnya (teknik sedot atau lapis demi lapis untuk di bawah air). Penerapan teknik ini didasarkan pada sifat kontur tanah maupun kondisi lapangan yang berbeda-beda.

Pengolahan Data Tinggalan Arkeologi

Setelah data arkeologi terkumpul perlu dilakukan pengolahan data melalui tahap pembersihan dan konservasi, katalogisasi (registrasi dan inventaris), klasifikasi awal dan klasifikasi lanjutan. Klasifikasi awal perlu dilakukan untuk mempermudah dalam perlakuan data selanjutnya. Klasifikasi awal didasarkan atas kategori terhadap artefak, ekofak, dan hasil perekaman data.

Klasifikasi lanjutan dilakukan untuk menemukan dan menyajikan data dalam kelompok yang sama (sintagmatis) maupun dalam kelompok yang berbeda (paradigmatis), sehingga akan tampak pola dan konteksnya. Klasifikasi dapat dilakukan atas dasar stilistik (gaya), bentuk, dan teknologi (Simanjuntak, dkk., 2008: 15-16).

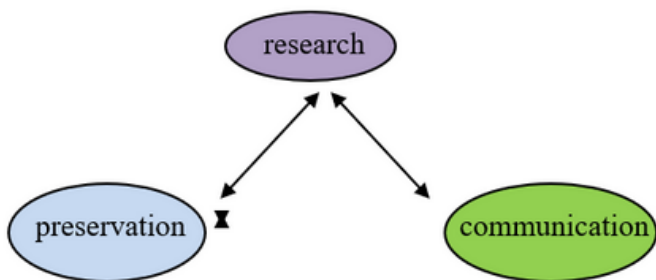
Setelah klasifikasi dalam tahap pengolahan data dilanjutkan dengan analisis data. Dalam analisis data dapat menggunakan berbagai metode dan pendekatan yang sesuai dengan tujuan yang ingin diperoleh dalam interpretasi data. Kecuali itu bahan, gaya, dan bentuk tinggalan arkeologi juga mempengaruhi jenis metode analisisnya. Misalnya ada analisis morfologi, teknologi, stilistik, ikonografi, dan jejak pakai pada data artefak lepas. Ada analisis arsitektur, struktural, morfologi, teknologi, bahan, stilistik, kontekstual pada data tinggalan arkeologi yang berupa bangunan.

Dalam proses pengolahan data juga perlu dilakukan dengan teliti, cermat, hati-hati, dan seksama. Hal itu dilakukan agar hasil pengolahan data dapat dipertanggungjawabkan dan mendapatkan hasil interpretasi yang tepat. Dengan hasil pengolahan data dan hasil interpretasi yang baik maka akan memudahkan dalam presentasi tinggalan arkeologi.

Presentasi Tinggalan Arkeologi Dalam Museologi

Setelah prosesi tinggalan arkeologi dalam tahap pengumpulan dan pengolahan data tinggalan arkeologi selesai, maka dilanjutkan dengan presentasi tinggalan arkeologi. Presentasi tinggalan arkeologi ini dapat berupa laporan, jurnal, foto, film, gambar, hasil pemugaran, leaflet, poster, pameran, dan sebagainya. Dalam presentasi tinggalan arkeologi perlu ada pendekatan, salah satu pendekatan pengelolaan tinggalan arkeologi yang bermuara pada presentasi adalah museologi.

Museologi adalah ilmu tentang permuseuman. Pada prinsipnya museum memiliki tiga fungsi dasar yaitu riset/kajian, preservasi/konservasi, dan mengkomunikasikan koleksi (tinggalan arkeologi). Riset atau penelitian dilakukan terhadap tinggalan arkeologi sesuai dengan subject matter discipline. Preservasi mencakup pemeliharaan fisik maupun administrasi tinggalan arkeologi (pengumpulan, pendokumentasian, konservasi, dan restorasi koleksi). Komunikasi berupa kegiatan penyebaran informasi tinggalan arkeologi dari hasil penelitian dan pengalaman dalam bentuk pameran, program edukasi, even, dan publikasi (van Mensch, 2003: 10; Magetsari, 2008: 13-14). Ketiga fungsi dasar museum ini merupakan satu kesatuan yang saling terkait satu dengan lainnya.



Bagan fungsi dasar museum
(van Mensch, 2003: 10).

Dalam perkembangan museologi dewasa ini, konsep pendekatan museum dilakukan secara terpadu dan integral dengan realitas, serta perlu pendekatan interdisipliner untuk karya museum (Maure, 1985; dalam Haunschild, 1988: 7). Karya museum baru berorientasi pada tema bukan lagi pada obyek. Tema-tema yang dibahas berasal dari memori kolektif dan kebutuhan kontemporer. Koleksi yang hanya memiliki nilai informasi dan komunikasi terhadap memori kolektif saja yang dikumpulkan dan dilestarikan. Pendekatan museum baru tidak hanya rekaman, mendokumentasikan, melestarikan, dan menyelidiki masa lalu, tetapi juga membuat museum dapat digunakan untuk mengatasi masalah saat ini. Oleh karena itu interpretasi dan pemberian nilai masa lalu dilaksanakan secara kritis (Haunschild, 1988: 7).

Dalam konsep museum, presentasi merupakan bagian dari komunikasi. Ada banyak cara presentasi dalam museum agar hasil presentasinya dapat dimanfaatkan dengan baik oleh masyarakat. Tinggalan arkeologi yang sangat beragam tentunya memerlukan cara-cara yang berbeda untuk mempresentasikannya. Konsep presentasi museum baru yang berorientasi pada tema-tema tertentu dapat digunakan sebagai acuan dalam presentasi tinggalan arkeologi yang beragam. Apa pun caranya, presentasi tinggalan arkeologi tentunya harus bermuara agar dapat dinikmati oleh masyarakat dengan baik.

Museum dapat dikatakan merupakan suatu sistem representasi. Dalam karya museum, beragam koleksi dan pameran dapat ditujukan untuk merepresentasikan beragam budaya (Lidchi, 1997: 153-154). Dalam presentasi pameran, museum perlu kebijakan yang oleh Lidchi disebut sebagai "politic of exhibiting".

Hal itu karena terkait dengan asumsi bahwa pameran museum menyanggah peran kekuasaan institusional maupun kekuasaan simbolik, yang bermanfaat untuk menyadarkan masyarakat (pengunjung) tentang suatu masalah (Lidchi, 1997: 188). Museum juga menjadi mediator pemaknaan koleksi dengan proses mulai dari perencanaan, pengumpulan koleksi, konservasi, interpretasi, sampai pemasangan display yang membutuhkan daya dan kebijakan baik secara simbolis maupun institusional. Dengan demikian museum secara aktif telah berusaha untuk mengintegrasikan perspektif lain dan suara-suara yang baru (Lidchi, 1997: 205). Kebijakan presentasi tinggalan arkeologi di museum dapat dilaksanakan sesuai dengan model penyajian pameran di museum.

Menurut Maria Lamas (2010) terdapat tiga model penyajian pameran museum yaitu bi-partite, tri-partite, dan tetra-partite. Pameran model bi-partite digunakan dalam pameran museum tradisional dengan membagi kumpulan koleksi dalam bagian display dan storage. Pameran model ini menyajikan koleksi berdasarkan prinsip-prinsip ilmiah sesuai bidang kajian ilmu kurator.

Penyajian model tri-partite merupakan pameran yang menggabungkan antara tujuan pendidikan dan strategi taksonometri. Penyajian model ini mempresentasikan koleksi menjadi tiga bagian (Van Mensch, 1992) yaitu bagian display, storage dan visible storage (penyimpanan terbuka). Penyajian model ini digunakan oleh museum modern dalam mempresentasikan koleksinya.

Model tetra-partite merupakan upaya museum untuk mempromosikan pendekatan partisipatif bagi pengunjungnya. Para pengunjung dapat berpartisipasi dalam pameran. Mereka dapat menambahkan informasi kepada label objek, mengatur ulang urutan pameran, menunjukkan benda-benda lain untuk ditampilkan dan pendekatan baru dari tema pameran. Penyajian model tetra-partite ini memberikan peran lebih kepada pengunjung, dimana pengunjung dapat menjadi kurator dan museum menjadi pengunjung (Lamas, 2010: 54). Model ini semakin berkembang dengan adanya teknologi informasi dimana penyajian dapat dilakukan dengan basis digital web (Simon, 2010:3).

Ada juga model lain dalam penyajian pameran museum yaitu model platonik, model hermeneutik dan model genealogi. Model platonik menganggap bahwa koleksi (tinggalan arkeologi) yang dipamerkan sebagai bentuk partikularistik untuk memahami konsep universal. Ada dua konsep museum platonik, pertama adalah mengenali (recognition) yaitu ketika kita memahami sebuah objek tertentu maka akan mengenali atas apa yang telah diketahui secara universal. Kedua adalah mengumpulkan kembali (recollection) sebagai seluruh pemahaman dari sesuatu yang telah kita ketahui. Dengan demikian, pemahaman adalah transisi dari pengalaman masa kini pada pengetahuan universal yang diperoleh pada masa lalu yang juga melibatkan transisi memori (Lord, Beth 2007: 356-357). Museum pada abad ke-19 hingga ke-20 sangat dipengaruhi oleh model platonik yang meyakini bahwa objek hanya memiliki satu makna yang diberikan oleh kurator museum (subject matter) dari sebuah disiplin ilmu tertentu dan tidak terkait dengan masa kini.

Penyajian model hermeneutik merupakan sebuah seni interpretasi yang sangat mempengaruhi museum pada abad ke 21 (Hooper-Greenhill 2000: 116-19). Model hermeneutik ini juga menekankan pada transisi memori tetapi berbeda dengan model platonik yang mengumpulkan kembali (recollecting) sesuatu yang sudah diketahui, model hermeneutik membuat sesuatu dari masa lalu untuk disampaikan kembali (replay) melalui masa kini (Lord, Beth 2007: 357). Model hermeneutik mempengaruhi potsmuseum di abad ke-21 dalam merubah makna dari objek yang dikonstruksi dari keadaan masa kini dan dari orang yang melihat objek tersebut (Lord, Beth 2007:357; Hooper-Greenhill, 2000: 124-150). Model Hermeneutik membuat pengunjung museum untuk memahami masa lalu dengan cara menghubungkannya dengan keadaan masa kini yang dilakukan lewat empati dengan masa lalu yang dihadirkan dengan memperhatikan persamaan dan perbedaan antara masa kini dan masa lalu, atau membuat cerita tentang seseorang yang dapat menggugah emosi pengunjung (Lord, Beth 2007: 358).

Model genialogi merupakan model penyajian pameran museum berdasarkan pada pemikiran Michel Foucault tentang filsafat sejarah. Menurut Foucault, museum adalah ruang heterotopia yang menyusun benda secara berbeda. Heterotopia merupakan ruang perbedaan, dimana seluruh budaya ditempatkan dan direpresentasikan serta dipermasalahkan (Lord, Beth 2006: 1,3). Penyajian model genialogi tidak melihat objek sebagai pengulangan dari ide yang pasti tentang masa lalu tetapi ingin melihat hal baru dari masa lalu.

Koleksi (tinggalan arkeologi) di museum tidak dilihat sebagai alat memori tetapi sebagai alat berfikir produktif. Pemikiran Foucault yang mengarahkan pada general history bukan lagi pada total history yang mengajak kita untuk melihat bahwa sejarah dapat dikomunikasikan tanpa mengacu pada didaktik ataupun estetik (Lord, Beth 2007: 359).

Ada model penyajian pameran lain dikemukakan oleh Barry Lord dan Gail Dexter Lord (2002), yaitu model kontemplasi, komprehensi, discoveri, dan interaksi. Penyajian model kontemplasi (perenungan) lebih menekankan pada aspek estetika koleksi dibandingkan aspek lainnya. Segi estetika ini bertujuan untuk menggugah perasaan emosional dan meningkatkan rasa kekaguman pengunjung terhadap koleksi. Informasi tentang objek sangat minim diberikan dan pengunjung cenderung pasif.

Penyajian pameran model komprehensi (pemahaman) lebih menekankan pada pengelompokkan koleksi berdasarkan tema tertentu atau sesuai dengan konteksnya dan tidak berdiri sendiri. Media pameran yang digunakan dapat berupa diorama dan berbagai jenis gambar. Model ini bertujuan agar pengunjung menemukan makna dari sebuah benda yang dikaitkan dengan konteksnya.

Model pameran discoveri (penemuan) lebih menekankan peran aktif pengunjung untuk melakukan eksplorasi di museum, seperti dengan memanfaatkan visible storage. Koleksi disajikan secara sistematis dan dapat dilihat oleh pengunjung, baik secara langsung maupun melalui teknologi informasi.

Selanjutnya terdapat penyajian pameran model interaksi yang lebih melibatkan pengunjung secara aktif dalam kunjungannya dengan bantuan panduan informasi. Model ini menggunakan bantuan teknologi informasi seperti touch screen computer (komputer layar sentuh). Selain itu, pada pendekatan ini pengunjung dapat belajar melalui pengalaman fisik terhadap koleksi. Pendekatan ini memerlukan replika koleksi untuk memberikan pengalaman fisik kepada pengunjung (Lord dan Lord, 2002: 19-21).

Hans Jorg Furst (1989) menyatakan terdapat dua tipe atau gaya dalam pendekatan pameran. Pertama, tipe estetik yaitu pameran yang berkonsentrasi pada pandangan bahwa objek memiliki nilai intrinsik yang dengan sendirinya berbicara untuk dirinya sendiri. Misalnya pameran seni tidak bermaksud untuk menyediakan informasi tentang latar belakang budaya objek, tetapi merepresentasikan kualitas estetik dari objek itu sendiri. Kedua, tipe rekonstruktif adalah pameran yang menghadirkan objek sebagai suatu yang memiliki arti secara etnografi dan berusaha untuk menginformasikan latar sejarah budayanya (Furst, 1989: 99).

Berdasarkan hubungan antara objek dan informasi penyajian pameran dapat dibedakan menjadi dua. Pertama, pameran yang terarah pada koleksi, dengan koleksi yang menjadi pusatnya. Jenis ini khususnya didapatkan dalam museum benda seni dan di beberapa museum tradisional di bidang sejarah dan pengetahuan. Kedua, pameran yang terarah pada konsep, dengan narasi yang menjadi pusat, sehingga berupa penyampaian informasi. Dalam penyajian informasinya dapat menggunakan sarana bantu seperti teks, media audio-visual, teknis komposisi, dan sebagainya (Verhaar dan Meeter, 1989: 34).

Diplomasi Penyajian Tinggalan Arkeologi

Diplomasi adalah "seni berunding atau seni bernegosiasi". Diplomasi biasa digunakan dalam dunia politik, khususnya politik luar negeri suatu negara. Namun demikian seni berunding/negosiasi dapat juga diterapkan di bidang lain karena berunding itu dapat dilakukan oleh siapa saja kepada pihak lain. Dalam presentasiinggalan arkeologi perlu ada diplomasi karena suatu presentasi tentu akan melibatkan banyak pihak, sehingga jika terjadi suatu permasalahan dapat dicari solusinya dengan baik.

Dalam presentasiinggalan arkeologi, diplomasi dapat dilakukan sebelum maupun sesudah suatu display dipresentasikan pada masyarakat. Diplomasi sebelum presentasiinggalan arkeologi dilakukan untuk mendapatkan masukan agar presentasi yang akan disampaikan dapat diterima dan bermakna bagi masyarakat. Sementara itu, diplomasi yang dilakukan sesudah presentasiinggalan arkeologi ditujukan untuk memperoleh masukan dari masyarakat atau untuk mencari solusi jika terjadi masalah dalam presentasinya.

Tujuan dari presentasiinggalan arkeologi tentu agar masyarakat mengetahui dan memahami tentang apa yang dipresentasikan sehingga dapat mengambil manfaat darinya. Namun demikian terkadang presentasiinggalan arkeologi dapat menjadi kontroversi di masyarakat. Diplomasi diperlukan untuk mengantisipasi adanya kontroversi tentang presentasiinggalan arkeologi di masyarakat. Dengan demikian presentasiinggalan arkeologi tentu harus dilandasi dengan hasil diplomasi, baik diplomasi praktis ataupun diplomasi teoritis.

Diplomasi praktis maksudnya diplomasi yang dilaksanakan secara langsung kepada masyarakat yang menjadi sasaran presentasi tinggalan arkeologi. Diplomasi ini dilakukan untuk mendapatkan masukan agar materi yang akan dipresentasikan dapat diterima dan bermanfaat bagi masyarakat. Kecuali itu, diplomasi praktis juga dilakukan untuk memperoleh masukan (feed back) dari masyarakat sebagai dasar perbaikan terhadap presentasi tinggalan arkeologi.

Sementara itu, yang dimaksud diplomasi teoritis di sini adalah diplomasi yang didasarkan pada teori diplomasi dan teori yang terkait dengan perilaku masyarakat. Diplomasi teoritis dapat dilakukan untuk memperkuat diplomasi praktis, maupun untuk menekan kesenjangan dari masyarakat yang tidak terjangkau oleh diplomasi praktis. Pada presentasi tinggalan arkeologi dengan sasaran dari banyak kalangan masyarakat yang tidak semua dapat dijangkau oleh diplomasi praktis, maka diplomasi teoritis dapat menjadi solusi.

Dewasa ini, presentasi tinggalan arkeologi diharapkan harus dapat lebih bermakna dan bermanfaat bagi masyarakat. Berbagai cara presentasi tinggalan arkeologi dapat digunakan untuk memenuhi harapan itu, namun tetap harus berlandaskan pada prinsip-prinsip pelestarian tinggalan arkeologi. Pada tataran ini maka dalam presentasi tinggalan arkeologi perlu ada diplomasi. Dalam museum, diplomasi diperlukan pada tahap mengkomunikasikan koleksi (tinggalan arkeologi) kepada masyarakat.

Kebijakan pameran tinggalan arkeologi di museum harus didukung dengan diplomasi yang baik agar hasilnya dapat sesuai dengan visi, misi, dan tujuan yang diharapkan.

Diplomasi pada penyajian model bi-partite dapat dilakukan dengan baik jika tiap-tiap koleksi (tinggalan arkeologi) telah diketahui dengan jelas maknanya sesuai dengan hasil kajian (riset). Pada penyajian model tri-partite, diplomasi akan dapat dilakukan dengan baik jika museum telah memiliki sarana dan prasarana yang memadai, termasuk visible storage. Diplomasi dalam presentasi model tetra-partite akan dapat dilakukan dengan baik pada koleksi (tinggalan arkeologi) yang memiliki beberapa makna interpretatif, dan tinggalan arkeologi yang memiliki perbedaan makna di masyarakat. Misalnya terdapat tinggalan arkeologi yang terkait dengan cerita raja Aridharma, seperti relief di candi Jago dan candi Mirigambar. Sementara itu di masyarakat terdapat cerita bahwa kerajaan raja Anglingdharma berada di Bojonegoro. Hal ini perlu ada diplomasi yang baik dalam presentasi tinggalan arkeologi yang terkait dengan cerita Anglingdharma.

Dalam presentasi model platonik, diplomasi dapat dilakukan pada tinggalan arkeologi yang sudah dapat dipastikan kebenaran pemaknaannya. Dalam hal ini dapat dicontohkan seperti tinggalan arkeologi yang memiliki angka tahun tertentu, sehingga apabila dipresentasikan terkait dengan umurnya tidak akan ada bias. Pada presentasi model hermeneutik diplomasi dapat dilakukan dengan memberi makna koleksi yang relevan dengan masa kini. Misalnya berbagai tinggalan arkeologi dari masa Majapahit yang dapat digunakan untuk menggambarkan tentang multikultur pada masa itu dapat dikaitkan dengan multikultur pada saat ini. Diplomasi dalam presentasi model genealogi dapat dilakukan dengan memaknai koleksi (tinggalan arkeologi) untuk membantu mengatasi masalah pada masa kini.

Misalnya, tinggalan arkeologi sisa-sisa perang dapat dimaknai untuk membantu mengatasi masalah pertikaian/perseteruan di masyarakat, bahwa kalau perseteruan tidak dihentikan akan berakibat seperti tinggalan arkeologi yang dipamerkan.

Pada model penyajian kontemplasi, diplomasi dapat dilakukan untuk tinggalan arkeologi yang memiliki nilai seni tinggi. Diplomasi pada penyajian model komprehensi dapat dilakukan untuk tinggalan arkeologi yang masih memiliki konteks aslinya. Dalam penyajian *discoveri*, diplomasi dilakukan untuk tinggalan arkeologi yang memiliki banyak makna dan juga pada tinggalan lepas yang tidak diketahui konteksnya. Diplomasi pada penyajian interaksi dilakukan untuk tinggalan arkeologi yang memiliki banyak makna sehingga pengunjung dapat ikut aktif dalam melakukan presentasi.

Sementara itu, dalam model penyajian estetik, diplomasi dapat dilakukan untuk mempresentasikan tinggalan arkeologi yang memiliki nilai intrinsik dan estetik tinggi. Misalnya perhiasan para raja yang terbuat dari logam mulia. Diplomasi pada penyajian model rekonstruktif dapat dilakukan untuk tinggalan arkeologi yang memiliki nilai etnografi. Misalnya penyajian alat-alat pertanian pada masa lalu untuk mendukung sajian dengan tema sejarah pertanian.

Penutup

Prosesi dan diplomasi dalam presentasi tinggalan arkeologi perlu dilakukan dengan baik, teliti, cermat, dan hati-hati agar tinggalan arkeologi dapat lebih bermakna dan bermanfaat bagi masyarakat. Prosesi presentasi tinggalan arkeologi merupakan proses dalam tahapan-tahapan presentasi tinggalan arkeologi. Prosesi dalam presentasi tinggalan arkeologi dimulai dari tahapan pengumpulan data, pengolahan data, dan penyajian data/informasi tinggalan arkeologi.

Dengan pendekatan museologi banyak model penyajian yang dapat digunakan untuk mempresentasikan tinggalan arkeologi. Mulai model penyajian yang sederhana sampai model penyajian yang kompleks dapat dipilih sesuai dengan karakteristik tinggalan arkeologi yang akan dipresentasikan. Ada model bi-partite, tri-partite, tetra-partite. Ada juga model penyajian platonik, hermeneutik, dan genealogi. Selain itu dapat juga menggunakan model penyajian kontemplasi, komprehensi, *discoveri*, atau interaksi. Kemudian ada model penyajian estetik dan rekonstruktif yang dapat menjadi alternatif dalam presentasi tinggalan arkeologi.

Diplomasi dalam presentasi tinggalan arkeologi merupakan bagian yang perlu dilakukan dalam tahapan baik sebelum maupun sesudah presentasi tinggalan arkeologi. Diplomasi merupakan seni berunding/kompromi terkait dengan kebijakan yang akan dijalankan, dalam hal ini kebijakan dalam presentasi tinggalan arkeologi. Dengan diplomasi yang baik diharapkan materi presentasi tinggalan arkeologi dapat lebih bermakna dan bermanfaat bagi masyarakat.

* Makalah ini pernah disampaikan dalam Pertemuan Ilmiah Arkeologi tahun 2018 di Malang yang diselenggarakan oleh Ikatan Ahli Arkeologi Indonesia Komda Jawa Timur.

Daftar Pustaka

- Ferguson, Bruce W. (2006). *Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utterer Sense*. Dalam Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (eds.). *Thinking About Exhibition*. London: Routledge. Hal. 126-136.
- Hooper-Greenhill, Eileen. (2000). *Museum and Interpretation of Visual culture*. London and New York: Routledge.
- Lamas, Mariana. (2010). *Lost in the supermarket –The Traditional Museums dalam Journal Sociomuseology Volume 3 No. 37, 2010*.
- Lidchi, Henrietta. (1997). *The Poetic and The Politic of Exhibiting Other Cultures*. Dalam Stuart Hall (ed.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publications. Hal. 151-208.
- Lord, Barry dan Lord, Gail Dexter. (2002). *Manual Of Museum Exhibitions*. Walnut Creek: Rowman Alta Mira Press.
- Mensch. Peter Van. (2003, 7 Desember). *Museology and Management : Enemies or Friends? Current Tendencies in Theoretical Museology and Museum Management in Europe*. Makalah dipresentasikan sebagai keynote speech pada 4th Annual Conference of Japanese Museum Management Academy. Tokyo: Tidak Terbit.
- Simanjuntak, Truman, dkk. 2008. *Metode Penelitian Arkeologi*. Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Arkeologi Nasional. Depbudpar.
- Simon, Nina. (2010). *"The Participatory Museum"*.
- Sulistyanto, Bambang. (2011). *Pemberdayaan Masyarakat di Lingkungan Situs Arkeologi dalam Majalah Arkeologi Indonesia*.
- <https://hurahura.wordpress.com/2011/07/08/pemberdayaan-masyarakat-di-lingkungan-situs-arkeologi/> diunduh 28-9-2015 jam 13:42.
- Tanudirjo, Daud Ais. (2005). *Theory in Archaeology*. Routledge.
- Verhaar, J. dan Meeter, H. (1989). *Project Model Exhibitions*. Leiden: Reindwart Academy.



ANAK AGUNG PANJI TISNA Potret Sosial Budaya Masyarakat Bali dalam Karya-Karyanya

Oleh:

Ida Bagus Sugianto

Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XV

Abstrak

Anak Agung Panji Tisna adalah penulis Bali modern pertama yang berhasil memasuki jagat sastra Indonesia. Pada 1930-an, dia sudah menerbitkan tiga novel termasuk Ni Rawit Ceti Penjual Orang (1935), Sukreni Gadis Bali (1936), dan I Swasta Setahun di Bedahulu (1938). sejumlah penulis Indonesia terkemuka lainnya dari tahun 1930-an, Panji Tisna dikelompokkan ke dalam sastrawan Angkatan Pujangga Baru, julukan berdasarkan nama majalah sastra Poedjangga Baroe yang terbit tahun 1930-an. Karya-karya Anak Agung Panji Tisna merepresentasikan dinamika sosial budaya masyarakat Bali, dengan ciri khas tersendiri terutama terlihat dalam judul, tema dan latar. Karya-karya Panji Tisna merupakan salah satu bentuk refleksi bagaimana orang Bali memahami, menghayati, dan mempopulerkan secara tidak langsung arti atau makna karma phala sebagai nilai tradisi lewat karya sastra modern.

Kehidupan Anak Agung Panji Tisna

I Gusti Nyoman Panji Tisna lahir 11 Februari 1908 di Puri Buleleng, Bali, dan meninggal 2 Juni 1978, dalam usia 70 tahun. Belakangan dia menggunakan nama "Anak Agung", gelar yang dianggap lebih tinggi dari "I Gusti". Meski sudah lama meninggal, namanya tetap populer dalam dunia sastra Indonesia sebagai bagian dari Angkatan Pujangga Baru.

Anak Agung Panji Tisna merupakan salah seorang pengarang Bali yang penting kedudukannya dalam sastra Indonesia. Sastrawan yang dilahirkan di Singaraja 11 Februari 1908 ini menjadi orang Bali pertama yang tampil di panggung sastra Indonesia dengan reputasi nasional sekaligus juga membuka jalan bagi pengarang Bali berikutnya.

Anak Agung Panji Tisna adalah penulis Bali modern pertama yang berhasil memasuki jagat sastra Indonesia. Pada 1930-an, dia sudah menerbitkan tiga novel termasuk *Ni Rawit Ceti Penjual Orang* (1935), *Sukreni Gadis Bali* (1936), dan *I Swasta Setahun di Bedahulu* (1938). sejumlah penulis Indonesia terkemuka lainnya dari tahun 1930-an, Panji Tisna dikelompokkan ke dalam sastrawan Angkatan Pujangga Baru, julukan berdasarkan nama majalah sastra *Poedjangga Baroe* yang terbit tahun 1930-an. Karya-karya Anak Agung Panji Tisna merepresentasikan dinamika sosial budaya masyarakat Bali, dengan ciri khas tersendiri terutama terlihat dalam judul, tema dan latar. Karya-karya Panji Tisna merupakan salah satu bentuk refleksi bagaimana orang Bali memahami, menghayati, dan mempopulerkan secara tidak langsung arti atau makna karma phala sebagai nilai tradisi lewat karya sastra modern.

Menurut Sumardjo (1981:20), putra Raja Buleleng itu merupakan satu di antara sejumlah pengarang penting Indonesia pada dekade 1930-an bersama Nur Sutan Iskandar, Sutan Takdir Alisjahbana, HAMKA, Aman Datuk Madjoindo, dan Suman Hs. Pada era kolonial, dunia sastra Indonesia didominasi oleh para pengarang dari Sumatera. Dengan demikian, hal tersebut merupakan sebuah pencapaian penting bagi Pandji Tisna. Dalam sejarah sastra Indonesia kontemporer, Pandji Tisna sering digolongkan sebagai sastrawan Pujangga Baru (Sujaya, 2022: 102). Panji Tisna lahir sebagai anak laki-laki pertama dari keluarga Raja Buleleng X, I Gusti Putu Jelantik yang memerintah di bawah kekuasaan kolonial Belanda. Dia anak ketiga (Nyoman) dari lima bersaudara; dua kakaknya perempuan, dua adiknya laki-laki. Sebagai putra mahkota, dia berhak atas tahta Kerajaan Buleleng jika waktunya tiba.

Lahir sebagai putra bangsawan memungkinkan Panji Tisna untuk bersekolah ke luar Bali tanpa halangan finansial. Tahun 1923, dia masuk ke sekolah lanjutan pertama (MULO) di Batavia. Di sini dia belajar bahasa Inggris, Jerman, dan Perancis. Setahun kemudian, 1924, Panji Tisna dipanggil pulang untuk dinikahkan dengan sepupu jauhnya. Setelah menikah dalam usia 16 tahun, dia sempat kembali ke Batavia tanpa ditemani istri. Tidak lama kemudian, Panji Tisna pulang ke Singaraja mungkin karena kesepian. Sekolahnya pun gagal. Pantas dicatat bahwa ketika bersekolah di Batavia itulah untuk pertama kalinya Panji Tisna mulai menulis sajak dan syair.

Bakat Panji Tisna sebagai penulis berkembang karena faktor pendidikan dan lingkungan. Kakek dan ayahnya memiliki banyak koleksi lontar. Di Puri Buleleng sering dilaksanakan apresiasi sastra Bali dan Jawa Kuna dalam bentuk mabebasan (menembangkan karya sastra kakawin dan memberikan arti secara estetis baris demi baris). Ibunya juga penggemar sastra yang kerap menuturkan legenda dan mendongengkan cerita kepada Panji Tisna kecil. Lukisan kegiatan mabebasan muncul dalam bagian awal novel pertamanya, *Ni Rawit Ceti Penjual Orang* (1935). Jelas bahwa aktivitas sastra di Puri Buleleng menjadi salah satu sumber inspirasinya dari karya ini.

Walau sempat gagal bersekolah, minat Panji Tisna untuk belajar tetap tinggi. Tahun 1926 dia ke Surabaya untuk kursus bahasa Belanda dan Jerman. Di sini dia mulai gemar membaca, tetapi tidak ada informasi buku apa saja yang dibacanya waktu itu. Setahun kemudian dia kembali ke Singaraja, dan menerima pekerjaan dari ayahnya sebagai sekretaris raja.

Tahun 1935, Panji Tisna diminta oleh Goris ke Desa Buduk, Badung, di Bali Selatan. Dia ditugaskan untuk mengorek informasi kerusuhan yang menimpa warga desa itu setelah mereka pindah agama menjadi pemeluk Kristen. Peristiwa ini juga memberikan Panji Tisna inspirasi ketika menulis Sukreni Gadis Bali, terutama bagian yang mengungkapkan masalah apakah orang Bali yang pindah agama (dari Hindu ke Kristen) berhak atas warisan dari orang tuanya. Insiden Buduk membuat dia mulai memikirkan tentang Kristen, sampai akhirnya tahun 1946 Panji Tisna sendiri benar-benar menjadi pemeluk Kristen. Tahun 1936, Panji Tisna hendak pergi ke Wina untuk kuliah. Sesampai di Singapura, dia terpaksa balik ke Batavia lalu Bali karena infeksi mata. Tak lama kemudian, dua anaknya meninggal dalam waktu seminggu akibat cacar ringan. Karena stress, dokter menyarankan Panji Tisna tinggal di daerah berhawa sejuk untuk mencari ketenangan.

Pergilah dia ke daerah pegunungan Kintamani daerah indah dan sejuk. Dalam kembara itulah dia menulis novel ketiganya, *I Swasta* Setahun di Bedahulu (1938), yang dikisahkan terjadi di daerah Kintamani dan sekitarnya. Perasaan Panji Tisna sebagai manusia yang tidak bisa berkelit dari terpaan nasib, tercermin dalam sosok *I Swasta* yang pada akhirnya gagal mewujudkan cita citanya.

Sekembali dari Kintamani, Panji Tisna menjadi redaktur majalah kebudayaan *Djatajoe* (Singaraja) dan dalam majalah ini dia menerbitkan beberapa artikel budaya dan agama Hubungan Panji Tisna dengan Armijn Pane yang waktu itu menjadi redaktur *Poedjangga Baroe* tampaknya sudah akrab karena mereka sama-sama sastrawan. Jejak nomor-tukar majalah antara *Djatajoe* dan *Poedjangga Baroe* merupakan bukti mereka melakukan komunikasi sastra budaya.

Selain menulis novel, Panji Tisna memublikasikan beberapa puisi di *Poedjangga Baroe* dan cerpen di majalah *Terang Bulan* (Surabaya). Novelnya *Dewi Karuna* terbit di Medan. Novel lainnya *I Putera* dan *I Gde Arka* diikuti dalam lomba Balai Pustaka, tetapi tidak menang dan tidak pernah terbit.

Panji Tisna pindah ke tanah milik ayahnya di pantai (yang kemudian terkenal dengan nama) Lovina tahun 1940. Bali masih dijajah Belanda. Namun, tahun 1942, Jepang datang dan merampas buku-buku Panji Tisna. Dia sendiri ikut ditahan mungkin atas tuduhan dekat dengan orang-orang Belanda. Setelah ayahnya meninggal 1945 dan Indonesia merdeka, Panji Tisna diangkat menjadi pimpinan Dewan Raja-raja Bali, posisinya selevel gubernur. Tak lama setelah itu, 11 Februari 1946, saat ulang tahun ke-38, Panji Tisna, istri ketiga, dan anak anaknya dibaptis oleh A.F. Ambisa asal Ambon, menjadi pemeluk Kristen. Dia pensiun sebagai raja karena tunduk pada konvensi bahwa raja di Bali mestinya pemeluk Hindu.

Panji Tisna sempat ke luar negeri seperti Eropa untuk mengobati matanya yang infeksi. Tahun 1949 dia ke Belanda atas undangan lembaga kebudayaan STICUSA. Dia juga sempat ke India empat bulan atas biaya sendiri untuk mempelajari pembangunan pedesaan dan kemudian menengok anaknya yang belajar perfilman di Bombay. Sekembali di Singaraja, dia membuka sekolah, perpustakaan, dan bioskop. Sampai di sini jelas bahwa Panji Tisna bukan saja seorang sastrawan, tetapi juga memiliki jiwa pendidik dan pengusaha. Sebagai pengusaha, dia sudah menunjukkan lewat usaha ekspor kopra, belakangan lalu bioskop. Tahun 1951, dia menjadi anggota DPR Pusat utusan daerah Bali, setahun kemudian pensiun.

Panji Tisna mengembangkan Lovina (Love Indonesia) sebagai daerah wisata dengan mendirikan sarana akomodasi. Dia adalah pelopor pariwisata di Bali Utara. Pemerintah Provinsi Bali mempersembahkan anugerah Karya Karana Pariwisata tahun 2003 kepadanya bersama sekitar tokoh lainnya seperti pemandu wisata kawakan Nang Lecir atas jasa-jasa pengembangan pariwisata. Berkat sentuhan dan promosi yang dilakukan Panji Tisna dengan caranya sendiri, Lovina memang menjadi daerah wisata yang berkembang. Di Lovina yang tenang ini, tepat pada Hari Natal 1953, dia menulis novel *I Made Widiadi kembali Kepada Tuhan* (terbit 1957), mengisahkan insan penuh cobaan hidup yang akhirnya menemukan Tuhan dalam Kristiani, sesuatu yang mencerminkan keyakinannya.

Panji Tisna meninggal 2 Juni 1978 akibat serangan jantung. Dia meninggalkan empat istri dan 15 anak. Jasadnya dikuburkan di dekat gereja di Desa Seraya secara Kristiani. Selang 27 tahun, tepatnya 12 Agustus 2005, keluarganya melakukan kremasi (ngaben) secara Hindu. Keluarganya yang memeluk Hindu melakukan itu sebagai tanda pembayaran utang kepada leluhur (pitra rna) (Darma Putra, 2013: 3 – 6).

Potret Sosial Budaya Masyarakat Bali dalam Karya Anak Agung Panji Tisna

Novel-novel karya Pandji Tisna merepresentasikan dinamika sosial budaya masyarakat Bali. Salah satu hal yang menarik diperhatikan dari karya-karya Pandji Tisna, yaitu representasi interkulturalisme dalam bingkai masyarakat dan kebudayaan Bali. Interkulturalisme mengacu kepada dukungan untuk berlangsungnya dialog dan interaksi antarbudaya serta menentang kecenderungan pemisahan diri (self segregation) dalam budaya (Bakry, 2020: 29).

Interkulturalisme muncul sebagai reaksi atas multikulturalisme yang dipandang gagal menciptakan inklusi budaya berbeda di dalam masyarakat. Sebaliknya, multikulturalisme dianggap memicu keterpecahan di masyarakat karena terlalu menonjolkan perbedaan dan kekhususan mereka. Dalam interkulturalisme, perbedaan budaya tidak saja dihargai, tetapi juga dipahami melalui interaksi dan dialog antar budaya.

Dalam konteks sastra, interkulturalisme mengacu kepada bagaimana beragam budaya yang berbeda dipahami, dinilai, diterima, atau dikeluarkan (ditolak) dalam satu perspektif dan tindakan budaya tertentu (penulisan sastra) sehingga dalam proses tersebut secara imajinatif menuju dan menjadi satu bentuk cara kehidupan tertentu yang berbeda dengan kenyataan sesungguhnya. Terdapat empat perspektif interkulturalisme dalam sastra Indonesia. Pertama, sastra Indonesia sebagai proses interkulturalisasi berbagai budaya. Kedua, karya sastra sebagai medan tekstual bagaimana secara intrinsik berbagai budaya yang berbeda itu diposisikan, dikelola, dinilai, dan kemudian dinarasikan. Ketiga, karya sastra ditempatkan sebagai tulisan hasil persentuhan antarbudaya, yaitu pengarang dan budaya tertentu, semacam karya “etnografis” tertentu. Keempat, mengkaji atau menafsirkan karya sastra dari perspektif budaya penafsir (Salam, 2019: 42).

Potret sosial budaya masyarakat Bali dapat dilihat dari karya-karya Anak Agung Panji Tisna, diantaranya adalah pada karya:

Pada novel *Ni Rawit Ceti Penjual Orang*. Cerita ini mengingatkan kita pada situasi dan kondisi Bali selama masa penjajahan. Besarnya pengaruh ketamakan, keangkuhan, dan tingkah laku yang tidak bermoral yang kesemuanya di luar hati nurani manusia jika dibandingkan dengan moral saat ini.

Dalam cerita ini banyak mengenal adat istiadat, tradisi, dan berbagai aspek kehidupan lainnya yang saat ini sudah semakin berkurang. Malah ada beberapa aspek kehidupan yang bisa dikatakan telah padam. Contohnya yaitu ilmu hitam dan jimat. Kegiatan ilmu gaib tersebut telah melengkapi kehidupan masyarakat Bali sehingga masalah yang kecil pun membuat penduduk beralih pada ilmu gaib yang mana bagi manusia modern hal tersebut tidak masuk akal. Selain itu, pokok pembicaraan yang biasa dipilih adalah masalah Karmaphala. Karmaphala adalah hukum alam yang menyebutkan bahwa jika seseorang berbuat keji atau kejahatan, cepat atau lambat akan menerima balasan atau hukuman, seperti halnya yang dialami oleh Ni Rawit dan suami keduanya. Sebaliknya, apabila seseorang berniat baik, jujur, dan taat, Tuhan akan senantiasa menolongnya, seperti yang dialami oleh Ida Ayu Kendran dan Ni Anis. Selanjutnya, kemauan untuk bertobat oleh Ida Wayan Ompog merupakan hal yang terpuji dan patut ditiru. Untuk mencapai kesempurnaan jiwa, keyakinan kepada Tuhan Yang Maha Esa perlu ditingkatkan (Ruba'i, 2003: 51).

Ni Rawit adalah tokoh yang berperilaku buruk, makanya buruk pula akhir hidup yang dialami. Dia menjadi "mbak comblang", suka main judi, main guna-guna, melacurkan diri demi uang, dan menjadi penjual orang (budak) yang rakus.

Karena perbuatan-perbuatannya yang berlawanan dengan nilai moral itulah, di akhir cerita Ni Rawit mendapatkan dirinya tertipu dan dijual menjadi budak, dijebloskan di kapal untuk diangkut ke luar negeri. Kapal pengangkut lebih dari 100 budak itu diserang oleh kapal patroli Belanda sehingga Rawit ikut tewas di dalamnya. Nasib Ni Rawit kemungkinan besar tidak akan disesali pembaca karena itu dianggap sesuai dengan hukum karma (Darma Putra, 2013: 13).

Pada novel karya Anak Agung Panji Tisna dengan judul *I Swasta Setahun di Bedahulu* menggambarkan tentang sosial budaya masyarakat Bali tergambar pada dibawahnya kita pada zaman kerajaan Bedahulu yang terkenal kuat dan makmur di Bali Selatan. Kita juga diingatkan pada seorang raja yang terkenal yaitu Maharaja Udayana yang namanya diabadikan menjadi nama Universitas di Bali (Universitas Udayana). Pernikahan Raja Udayana dengan Putri Raja Erlangga dari kerajaan Singasari di Jawa Timur semakin mempererat hubungan kedua kerajaan. Hal yang perlu diketahui oleh generasi saat ini adalah bahwa persatuan antar suku yang diikat dengan perkawinan sudah dikenal sejak dulu.

Reinkarnasi yang menjadi suatu kepercayaan umat Hindu dimunculkan dalam cerita ini, yakni roh seorang leluhur memasuki raga atau badan keturunannya untuk menebus kesalahan yang telah dilakukan pada masa lalu. Hal ini terjadi pada *I Swasta* yang harus merelakan kekasihnya menjadi istri sahabatnya *I Lastiya*, sebagai penebus kesalahan kakeknya, *I Manorbawa* karena merebut kekasih *I Kulup Bok*, kakek dari *I Lastiya*.

Hal lain yang dapat diperoleh dari karya Anak Agung Panji Tisna ini adalah bahwa iri hati, kecemburuan, saling mencela, dan mengadu domba sudah biasa terjadi, baik dalam pemerintahan maupun dilingkungan masyarakat. Semua itu memberikan gambaran pada kita tentang kehidupan di masa lalu, saat ini, dan masa yang akan datang. Semua itu mengajarkan kita untuk selalu berhati-hati dalam menjalin hubungan dengan orang lain, di mana saja dan kapan saja (Ruba'i, 2003: 52).

Dalam novel *I Swasta* pembaca bisa melihat bahwa nasib *I Swasta* ditentukan bukan oleh perbuatannya sendiri tetapi lebih oleh apa yang dilakukan oleh leluhurnya beberapa generasi sebelumnya. Keberhasilannya membunuh manusia-harimau yang mengantarkannya menjadi hamba Kerajaan Bedahulu selama setahun adalah karena perbuatan leluhurnya di masa lalu. Lalu, dia pulang kecewa karena wanita yang dicintainya ternyata mencintai lelaki lain yang notebene adalah temannya sendiri juga adalah akibat masa lalu. Ini semua menunjukkan bahwa nasib manusia sepenuhnya di luar kontrol dan kemauannya sendiri, tetapi ditentukan oleh Tuhan (Darma Putra, 2013: 14).

Novel *I Swasta Setahun di Bedahulu* dikategorikan sebagai novel sejarah, namun juga mengandung kisah cinta beda etnis antara dua tokoh bawahannya, yakni *I Jadara* dan *Ni Mergayawati*. *I Jadara* merupakan lelaki Bali, sedangkan *Ni Mergayawati* merupakan gadis Jawa. Sebutan gadis Jawa berulang kali dimunculkan dalam novel untuk menandai identitas tokoh *Ni Mergayawati*, seperti menegaskan latar belakang etnisnya. Perkawinan antara *I Jadara* dan *Ni Mergayawati* juga dikisahkan berakhir bahagia.

Kisah cinta tokoh utamanya, *I Swasta* dan *Ni Nogati*, justru diceritakan tidak berlanjut ke jenjang perkawinan. Tokoh *Ni Nogati* digambarkan sebagai gadis Bali, tetapi leluhurnya berasal dari Sriwijaya (Sumatera) dan penganut agama Budha.

I Swasta dapat dianggap sebagai novel Indonesia yang paling menarik dari novel-novel periode kolonial dalam merepresentasikan hubungan antaretnis dan antaragama di Bali. Novel ini tidak saja menyajikan harmoni cinta antara tokoh etnis Bali (*I Jadara*) dan Jawa (*Ni Mergayawati*) yang berujung pada perkawinan yang bahagia, namun juga disharmoni antara penganut agama pada masa Bali Kuno, yakni agama Siwa (Hindu) yang direpresentasikan oleh penduduk Batur dan agama Budha yang direpresentasikan oleh penduduk Cintamani (Kintamani). Berbagai narasi dan dialog dalam novel ini mengesankan persepsi positif pengarang terhadap hubungan antaretnis dan antaragama di Bali (Sujaya, 2022: 105 – 106). Cerita pada novel *Sukreni Gadis Bali*, kembali menceritakan tentang Karma Pala, satu pokok yang menyatakan bahwa segala kejahatan yang dilakukan akan mendapat balasan sesuai dengan besarnya kejahatan. Dalam novel *Sukreni*, diceritakan manteri polisi *I Gusti Made Tusan* dan pemilik warung *Men Negara*. Pemilik warung inilah yang menjebak *Sukreni* untuk diperkosa oleh si hidung belang *Gusti Made Tusan*. Watak *Men Negara* mirip dengan *Ni Rawit*, yakni demi uang dia mau menghancurkan kehidupan orang lain. Dalam novel *Sukreni*, kejahatan *Men Negara* terasa lebih gawat karena *Sukreni* yang dijebak itu sesungguhnya anak kandungnya sendiri dengan suami pertamanya yang sudah cerai.

Di akhir cerita Men Negara menjadi gila karena rumah dan hartanya hangus terbakar api. Tusan mati dalam perkelahian melawan penjahat yang tiada lain adalah anak kandungnya yang lahir dari hasil memperkosa Sukreni. Semuanya sesuai dengan mekanisme hukum karma (Darma Putra, 2013: 13 - 14).

Masyarakat Bali sangat toleran dalam kehidupan sehari-hari. Sebagian besar masyarakatnya beragama Hindu, yaitu agama leluhur yang sangat ditaati. Dalam menjalani kehidupannya pun masyarakat Bali sangat silih asih terutama bagi yang menderita. Novel ini juga mengandung ajaran tentang silih asih yang ditunjukkan oleh dialog antara tokoh utama yaitu Sukreni dengan Ida Gde Suamba. Setelah Ida Gde Suamba bertemu dengan Sukreni dan mengetahui bahwa Sukreni telah mempunyai anak dari hasil perbuatan yang keji, Ida Gde Suamba tidak menganggap itu sebagai kesalahan Sukreni. Bahkan anaknya tidak bersalah, suci, bersih, yang harus dilindungi. Ida Gde Suamba bahkan akan membiayai atau menyokong anaknya. Begitu mulia Ida Gde Suamba karena kasihnya kepada Sukreni. Itulah jalan hidup yang harus dilalui Sukreni, kekasihnya (Sugiyono, 2019: 210).

Cerita Sukreni Gadis Bali ini juga memberikan teladan tentang kesetiaan, yaitu setia atau taat pada atasan. Teladan ini ditunjukkan oleh I Made Aseman sebagai bawahan manteri polisi di daerah tersebut. I Made Aseman adalah anak buah dari I Gusti Made Tusan. Sebagai anak buah, tentunya apa yang diperintahkan atasan, maka harus dituruti. Hal ini terjadi dalam dinas militer atau kepolisian. Sebagai mata-mata kepolisian, I Made Aseman tidak boleh melawan atasan. Ini menunjukkan loyalitas dalam tugas sebagai abdi negara. Seandainya tidak sesuai dengan hati nurani pun, harus dijalankan (Sugiyono, 2019: 208).

Masalah lain yang secara tidak langsung diungkapkan adalah gambaran tentang daerah sekitar desa Bingin Banjah sebagai daerah yang dapat dikembangkan menjadi daerah wisata yang dikenal sampai ke seluruh dunia. Anak Agung Panji Tisna memiliki selera yang bagus dalam memilih tempat yang sekarang menjadi objek wisata di Bali. Di daerah Bingin Banjah ini pula dibangun sebuah hotel yang diberi nama "Lovina", nama yang diambil dari kata "Love" dan "Indonesia" (Ruba'i, 2003: 53).

Pada novel I Made Widiadi (Kembali kepada Tuhan). mengisahkan tokoh I Made Widiadi yang sebenarnya adalah perwujudan dari Anak Agung Panji Tisna sendiri. I Made Widiadi memperoleh kesempatan untuk kuliah di Eropa. Di sana ia mengenal dunia luar serta budaya yang jauh berbeda dengan kampung halamannya. Pengalaman selama enam tahun di perantauan mempengaruhi pandangan hidupnya, termasuk masalah keyakinan kepada Tuhan. Sebelum menikah dengan Johana, I Made Widiadi dibaptis menjadi seorang Kristiani (Ruba'i, 2003: 53 - 54). Novel I Made Widiadi Kembali Kepada Tuhan juga menempatkan hubungan antaretnis dan antaragama di Bali dalam konteks tidak hanya translokal, tetapi juga transnasional. Tokoh I Made Widiadi merepresentasikan orang Bali yang terbuka tidak hanya kepada etnis dan agama yang berbeda, melainkan juga bangsa yang berbeda. Awal cerita novel ini mengisahkan perjalanan tokoh I Made Widiadi di India. Di negara itu, I Made Widiadi dihadapkan pada konflik antaragama yang pelik di kalangan masyarakat India. Peristiwa ini memberi perspektif kepada tokoh I Made Widiadi mengenai bagaimana semestinya agama ditempatkan dalam hubungan antarmanusia yang saling menghargai dan menghormati.

Novel *I Made Widiadi* mengandung aspek hubungan antaretnis dan antaragama yang kuat. Selain peristiwa awal cerita mengenai konflik antara Hindu dan Islam di India, novel *I Made Widiadi* juga diwarnai oleh tokoh-tokoh yang berbeda etnis dan agama. *I Made Widiadi* sempat menjalin hubungan kasih dengan seorang perempuan dari Lombok, yakni Pulasari. Setelah Pulasari meninggal, *I Made Widiadi* diceritakan pergi ke Lombok. Pada saat di Lombok, *I Made Widiadi* menggunakan nama Mochtar yang berasal dari Jawa dan menyatakan diri tidak beragama sama sekali alias atheis. Di Lombok dia bertemu dengan Johanna, perawat yang merawatnya pada saat mengalami kecelakaan mobil. Dia jatuh cinta dengan Johanna dan memutuskan menikahinya dan memeluk agama Kristen. Pertemuan dengan Johanna membuatnya meyakini keberadaan Tuhan Yesus Kristus. Johanna ternyata adalah Christinha, putri Almeida De Coutinho, seorang tua teman perjalanan *I Made Widiadi* pada saat di India. Coutinho adalah seorang warga negara Filipina yang lama tinggal di Timor. Novel ini menarik tidak saja karena tokohnya berasal dari berbagai etnis dan bangsa, tetapi juga dilukiskan kisahnya terjadi dengan latar Bali, Lombok, Timor, dan India.

Novel *I Made Widiadi Kembali Kepada Tuhan* juga menggambarkan harmoni persahabatan yang terjadi antara *I Made Widiadi* dengan I Landra, orang dari etnis Bali yang lebih dulu mengalami konversi agama dari Hindu-Bali menjadi Kristen. Meskipun berbeda keyakinan, mereka tetap bersahabat baik. Pada saat menghanyutkan diri ke sungai bersama jasad kekasihnya, Pulasari yang tewas karena diracun, *I Made Widiadi* diselamatkan oleh dua orang Muslim, yakni Haji Ali dan Haji Hasan. Kedua Muslim ini kemudian menyerahkan *I Made Widiadi* kepada dua orang brahmana miskin, Ida Bagus Bodja dan Ida Made Rungu (Sujaya, 2022: 108 - 109).

Anak Agung Panji Tisna dan Karya-Karyanya

Kisah mengenai kehidupan manusia di atas dunia tiada beda dengan tidak dibatasi oleh tingkatan derajat, warna kulit, waktu, dan tempat, terus berlangsung selama manusia itu masih ada. Membaca karya sastra berarti membuka mata hati untuk memandang kehidupan manusia secara nyata. Sebuah karya sastra juga merupakan aktualisasi sebuah ekspresi pribadi pengarang atas pergaulan kreatifnya dengan lingkungan (sosiokultural, sosiopolitik) serta kehidupan pribadinya. Dengan kata lain, perjalanan hidup serta pengalaman pribadi pengarang dapat kita tangkap melalui hasil karyanya.

Kiprah Anak agung Panji Tisna dalam kesusastraan nasional sangatlah penting. Beliau adalah sosok pengusaha, pendidik, perintis, pengarang, pariwisata. Dan sosok Panji Tisna sebagai pengarang angkatan Pujangga Baru-lah yang lebih banyak dikenang sejalan dengan popularitas novelnya terutama *Sukreni Gadis Bali* yang terus dicetak ulang sampai sekarang bahkan diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris. Sejarah mencatat, Bali yang kaya akan sastra tradisional bisa melahirkan penulis sastra modern yang ikut mengibarkan sastra Indonesia pada masa kolonial.

Kepeloporan Panji Tisna dalam sastra modern diikuti penulis generasi berikutnya dan terus sampai sekarang. Kalau dulu hanya ada nama Bali, Panji Tisna saja, dalam jagat sastra Indonesia, kini nama-nama Bali banyak sekali seperti I Nyoman Rasta Sindhu, Putu Wijaya, Gde Aryantha Soethama, Fajar Arcana, Oka Rusmini, Cok Sawitri, dan sejumlah penulis lainnya yang berkarya di Bali termasuk Sunaryono Basuki dan Tan Lio le.

Tidak berlebihan untuk mengatakan bahwa mereka adalah penulis-penulis yang mengagumi Panji Tisna sebagai orang yang secara tidak langsung membukakan mereka jalan untuk masuk ke dalam jagat sastra nasional, tepat seperti kata Putu Wijaya bahwa langkah Panji Tisna menjadi angin yang selalu akan meniup perahu para pengarang Bali untuk melihat bahwa Bali juga punya potensi sastra yang tinggal diasah saja (Darma Putra, 2013: 6).

Dalam karya-karya Panji Tisna, tergambar kehidupan sosial budaya masyarakat Bali. Hal ini terlihat pada judul-judul karyanya. Dari segi judul, novel-novel Panji Tisna senantiasa tampil dengan judul nama orang disertai identitas atau pengalaman hidupnya. Judul itu biasanya diambil dari nama tokoh utama cerita, seperti Sukreni dalam Sukreni Gadis Bali, Ni Rawit dalam Ni Rawit Ceti Penjual Orang, I Swasta dalam I Swasta Setahun di Bedahulu, dan I Made Widiadi dalam I Made Widiadi Kembali kepada Tuhan. Penggunaan nama sebagai judul naratif sudah muncul dalam beberapa novel awal yang diterbitkan Balai Pustaka, seperti Siti Nurbaya dan Si Jamin dan Si Johan. Walaupun demikian, tidak mungkin untuk mengatakan bahwa menjadikan nama tokoh utama sebagai judul sudah menjadi tradisi dalam novel awal Indonesia. Buktinya, banyak novel penting yang tidak memakai nama salah satu tokohnya sebagai judul, misalnya Salah Asuhan, Azab dan Sengsara, Layar Terkembang, Anak Perawan di Sarang Penyamun, dan Belenggu. Sehubungan dengan ini, tanpa berpretensi menciptakan tradisi, pilihan Panji Tisna untuk konsisten menggunakan nama tokoh sebagai judul novel-novelnya adalah keberanian atau keinginan untuk tampil dengan identitas tersendiri (Darma Putra, 2013: 12).

Walaupun cerita novel-novelnya berbeda-beda, namun hampir keempat novel yang disebut di atas memiliki tema besar yang berkaitan dengan hukum karma. Secara sempit, hukum karma diartikan bahwa nasib orang ditentukan oleh perbuatannya sendiri di masa lalu (atau kehidupan sebelumnya) atau di masa kini. Terkadang juga diyakini oleh sebagian orang bahwa nasib seseorang ditentukan perbuatan orang tua atau leluhurnya. Dalam pengertian yang luas, hukum karma adalah penegasan atas keyakinan kepada Tuhan Maha Pencipta. Artinya, pengalaman hidup atau nasib manusia ditentukan oleh Tuhan.

Dibandingkan dengan novel Balai Pustaka zaman kolonial, tema yang disodorkan Panji Tisna memang terasa lain. Kalau novel-novel lain berurusan adat dan modernisasi, atau dengan masalah kehidupan manusia di tengah kekuasaan adat dan kolonial, novel-novel Panji Tisna berurusan dengan kepercayaan dan nilai-nilai agama dalam siklus hukum karma. Tidak perlu dibantah lagi bahwa hukum karma universal sifatnya, namun dalam karya Panji Tisna hal ini dilukiskan dalam konteks spesifik budaya dan masyarakat Bali (Darma Putra, 2013: 14).

Semua novel Panji Tisna yang disebutkan di atas menjadikan Bali sebagai latar belakang cerita. Lebih dari itu, ceritanya sendiri adalah tentang orang atau masyarakat Bali. Di sinilah keistimewaan novel-novel Panji Tisna karena memberikan kontribusi yang agak lain dari kebanyakan novel-novel generasi Pujangga Baru masa kolonial, yang umumnya tampil dengan latar geografis dan budaya Minang atau kehidupan urban di Jakarta.

Karya-karya Panji Tisna mengukuhkan keadaan bahwa sastra Indonesia bersifat multi-ethnic origin, artinya berasal dari berbagai etnik di Nusantara. Panji Tisna berhasil menghadirkan selera baru di tengah-tengah dominasi Minangkabau dalam novel-novel awal sastra Indonesia (Darma Putra, 2013: 14 - 15).

Novel-novel karya Panji Tisna merepresentasikan interkulturalisme dalam bingkai kebudayaan Bali. Analisis terhadap karya-karya Panji Tisna menemukan bahwa pengarang memiliki sikap positif terhadap perbedaan budaya dan mengedepankan gagasan tentang dialog antarbudaya sebagai upaya menjembatani perbedaan tersebut. Imajinasi interkulturalitas dalam novel-novel Pandji Tisna dapat dimaknai sebagai konstruksi persepsi individu pengarang atau sosial sebagai respons atas wacana dominan mengenai kelompok minoritas di Bali maupun identitas budaya Bali (Sujaya, 2022: 117).

DAFTAR PUSTAKA

- Bakry, Umar Suryadi. 2020. *Multikulturalisme & Politik Identitas dalam Teori dan Praktik*. Depok: Rajawali Pers.
- Darma Putra, I Nyoman. 2013. "Kaitan antara Biografi, Proses Kreatif, dan Karya-karya Panji Tisna", dalam, *Pustaka*, Vol. XIII, Nomor 2, Agustus.
- Ruba'i, Hurijah. 2003. *Melihat Bali Melalui Karya Anak Agung Panji Tisna*. Denpasar: Balai Bahasa.
- Salam, Aprinus. 2019. "Beberapa Catatan Tentang Sastra (Indonesia) dalam Perspektif Interkulturalisme". (ed. Aprinus Salam, dkk.) *Jejak Sastra & Budaya Prosiding Seminar Internasional Persembahan untuk 70 Tahun Prof. Dr. Siti Chamamah Soeratno*. Yogyakarta: Elmatara.
- Sugiyo Benediktus. 2019. "Kaitan Nilai Budaya dan Fakta Sosial Novel Sukreni Gadis Bali Karya A. A. Panji Tisna", dalam *Diskursus: Jurnal Pendidikan Bahasa Indonesia Vol. 2, No. 3, Desember*.
- Sujaya, I Made & Ida Ayu Agung Ekasriadi. 2022. "Interkulturalisme dalam Novel-novel Karya Pandji Tisna dan Relevansinya Sebagai Bahan Pembelajaran Sastra di SMA/SMK", *Makalah disampaikan pada SANDIBASA I (Seminar Nasional Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia I), Denpasar, 28 April*.
- Sumardjo, Jakob. 1981. *Segi Sosiologis Novel Indonesia*. Bandung: Pustaka Prima.
- Sumber Foto:
- https://dictionary.basabali.org/Biography_of_Anak_Agung_Pandji_Tisna_Pandji_Tisna

"LEMBAH MERDEKA GELAR" Lembah yang Bercerita

Oleh:

Ida Bagus Sugianto

Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XV

Abstrak

Gelar, sebuah daerah perbukitan dengan aliran Sungai yang membelahnya terletak di Banjar Palunganbatu, Desa Batuagung, Kecamatan Jembrana, Kabupaten Jembrana, Provinsi Bali. Daerah ini secara geografis berbentuk seperti ceruk panci, Lembah dan Sungai dikelilingi oleh bukit dan terdapat beberapa goa di dinding bukit yang mengelilinginya. Di sini juga terdapat monumen perjuangan yang dibaliknya menyimpan cerita perjuangan para Pemuda Pejuang dalam upaya untuk mempertahankan Kemerdekaan Bangsa Indonesia (Revolusi Fisik). Tulisan singkat ini akan berusaha mengurai cerita yang tersimpan di balik keberadaan Lembah Merdeka Gelar ini.

Proklamasi Kemerdekaan Indonesia

Kemerdekaan bagi suatu bangsa adalah kunci awal yang membuka pintu komunikasi dengan bangsa-bangsa lainnya. Kemerdekaan juga merupakan gambaran kedaulatan suatu bangsa yang sudah lepas dari belenggu penjajahan. Begitu juga bagi bangsa Indonesia, Proklamasi Kemerdekaan 17 Agustus 1945 merupakan kunci yang membuka hubungan diplomasi negara ini dengan negara-negara lain dan juga gambaran bahwa Indonesia adalah negara berdaulat yang sudah melepaskan diri dari belenggu penjajahan bangsa asing di tanah Indonesia. Sehingga bangsa ini menjadi bangsa yang bebas dan bergerak tanpa adanya halangan dan batasan dari bangsa lain (Abdurakhman & Agus, 2018: 8).

Pada bulan Juli 1945, Kepulauan Saipan, yang letaknya sangat dekat dengan kepulauan Jepang direbut oleh pasukan Amerika. Hal ini menimbulkan keguncangan di masyarakat Jepang. Karena Kepulauan Saipan merupakan pertahanan Jepang di Pasifik. Situasi Jepang semakin memburuk: moril masyarakat mundur, produksi perang merosot sehingga mengakibatkan berkurangnya persediaan senjata dan amunisi serta logistik perang setelah hilangnya sejumlah besar kapal angkut dan kapal perang. Faktor tersebut menyebabkan Kabinet Tojo Jatuh pada 17 Juli 1944 dan diangkatnya Jenderal Kuniaki Koiso. Salah satu langkah yang diambilnya guna mempertahankan pengaruh Jepang di Wilayah jajahannya dengan cara mengeluarkan pernyataan "Janji Kemerdekaan To Indo" (Indonesia di Kemudian Hari) (Abdurakhman & Agus, 2018: 24).

Janji tersebut sangat menggembirakan rakyat dan para pemimpin pergerakan nasional Indonesia. Deklarasi Koiso berdampak lebih terbukanya kesempatan berpolitik bagi pergerakan nasional Indonesia.

Untuk menyambut berita tersebut, diberbagai kota besar diadakan persiapan menyambut kemerdekaan Indonesia. Di Jakarta diselenggarakan rapat umum untuk menyambutnya. Lagu Indonesia Raya diizinkan untuk dinyanyikan, bendera Merah Putih boleh dikibarkan bersama-sama dengan bendera Hinomaru. Selanjutnya pada Desember 1944 diangkat beberapa tokoh Indonesia menjadi anggota Sanyo - sejajar dengan wakil - di tiap-tiap departemen. Jabatan ini diadakan sebagai latihan jika kelak diangkat menjadi menteri ketika Indonesia Merdeka (Abdurakhman & Agus, 2018: 25).

Sebagai implementasi janji Koiso dan menghadapi kondisi kritis, Pemerintah Pendudukan Jepang di Jawa (Gunseikan), Letnan Jenderal Kumakici Harada, pada 1 Maret 1945 mengumumkan rencana pembentukan Badan Penyelidik Usaha-Usaha Persiapan Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI).

Lembaga ini akhirnya terbentuk pada 29 April 1945 melalui Maklumat Gunseikan tanggal 29 April 1945. Pembentukan ini adalah langkah konkrit pelaksanaan Janji Kemerdekaan tersebut

Susunan Pengurus BPUPKI terdiri dari badan perundingan dan kantor tata usaha. Struktur badan perundingan terdiri dari seorang Kaico (ketua), dua orang Fuku Kaico (Ketua Muda), 60 orang anggota, termasuk 4 orang dari golongan Cina (Oei Tjong Hauw, Oei Tian Tjui, Liem Kun Hian dan Mr.Tan Eng Hoa), 1 orang dari golongan Arab dan 1 orang peranakan Belanda. Anggota istimewa (Tokubetsu lin) BPUPKI sebanyak 8 orang. Anggota BPUPKI dilantik oleh Letnan Jenderal Yuichiro Nagano yang menggantikan Kumakichi Harada pada 26 April 1945 (Abdurakhman & Agus, 2018: 32).

Pada 7 Agustus 1945, pemerintahan Tokyo memberikan ijin pembentukan PPKI. Untuk pembentukannya Jenderal Terauchi di Dalat (Vietnam) memanggil 3 tokoh Nasional Indonesia: ketua BPUPKI dr Radjiman, Ketua PPKI Ir Soekarno dan Wakil Ketua PPKI Drs. Mohammad Hatta. Dalam pertemuan di Dalat pada 12 Agustus 1945, Jenderal Terauchi menyampaikan bahwa pemerintah Jepang memutuskan untuk memberikan kemerdekaan kepada bangsa Indoensia.

BPUPKI bertugas mengkaji dan menelaah, PPKI mengambil keputusan berdasar kajian dan telaah tersebut. Kajian BPUPKI bersifat teoretis, merupakan elaborasi mendalam filsafat kenegaraan dan hak warga negara serta penduduk, menjelaskan latar belakang pikiran para pendiri negara, pendapat yang diajukan berderajat prasaran yang ditawarkan secara terbuka untuk ditanggapi dan diubah anggota BPUPKI yang lain. Gaya kalimat pendapat yang diajukan dalam sidang BPUPKI walau bergaya bahasa pengambilan keputusan, sama sekali tidak mengubah tugas kajian BPUPKI tersebut di atas.

PPKI adalah pengambil keputusan. Pendapat yang diajukan pada sidang PPKI merupakan negosiasi dalam proses pengambilan keputusan dalam proses mendirikan negara, tidak bersifat teoretis, bersifat final, bercorak politis dan legal.

Tiga tokoh meninggalkan kota Dalat pada 14 Agustus 1945 dan mengetahui penyerahan Jepang kepada Sekutu pada 15 Agustus 1945. Setibanya di tanah air, mereka dihadapkan pada tuntutan untuk segera memproklamasikan kemerdekaan. Muncul perbedaan antara mereka dan Golongan Muda. Perbedaan ini menyebabkan Soekarno dan Hatta diculik oleh golongan muda pemuda ke Rengasdengklok. Namun akhirnya mereka mengizinkan Soekarno dan Hatta kembali ke Jakarta untuk merapatkan rencana kemerdekaan. Hal ini atas usaha Mr. Ahmad Soebardjo.

Setelah di Jakarta, tokoh pergerakan kemerdekaan memilih Rumah Laksamana Tadashi Maeda untuk menyusun naskah proklamasi atas saran dari Mr. Ahmad Soebardjo. Pemilihan ini mempertimbangkan faktor keamanan bagi perumusan naskah proklamasi. Pada tanggal 17 Agustus 1945 pukul 02 .00 WIB, Soekarno memimpin rapat persiapan kemerdekaan dan perumusan naskah proklamasi kemerdekaan di rumah Laksamana Maeda di Jalan Imam Bonjol No. 1, Jakarta. Hadir dalam rapat tersebut diantaranya adalah Mohammad Hatta, Ahmad Soebardjo, Soekarni, B. M. Diah, Sudiro dan Sayuti Melik. Pada tanggal 17 Agustus 1945 pukul 10 .00 WIB, Soekarno didampingi Hatta membacakan teks Proklamasi Kemerdekaan Indonesia di Jalan Pegangsaan Timur No. 56, Jakarta. Pembacaan naskah proklamasi diikuti pengibaran bendera Merah Putih oleh Latief Hendraningrat yang menggantikan Kasman Singodimedjo.

Pembacaan teks proklamasi dilakukan pada tanggal 17 Agustus 1945 di kediaman Soekarno di jalan Pegangsaan Timur No. 56 Jakarta (sekarang menjadi jalan Proklamasi). Pembacaan teks proklamasi dilakukan oleh Ir. Soekarno didampingi oleh Mohammad Hatta. Setelah pembacaan Proklamasi Kemerdekaan selesai, kemudian dilanjutkan dengan upacara pengibaran bendera Merah Putih oleh Latief Hendraningrat dan Suhud Sastro Kusumo.

Sebelum rapat Panitia Persiapan Kemerdekaan Indonesia (PPKI) diakhiri (18-22 Agustus 1945), Presiden Soekarno menunjuk sembilan orang anggota sebagai Panitia Kecil. Panitia kecil diberi tugas untuk menyusun rancangan pembagian wilayah negara, kepolisian, tentara kebangsaan, dan perekonomian. Mereka yang ditunjuk adalah R. Oto Iskandardinata sebagai ketua, dan anggota-anggotanya: Mr. A. Subardjo, Sayuti Melik, Mr. Iwa Kusumasumantri, Wiranatakusuma, dr. Amir, A.A. Hamidhan, dr. Ratulangie dan Mr. I G.K. Pudja.

Terbentuknya Provinsi Sunda Kecil pada tanggal 19 Agustus 1945 bersamaan dengan terbentuknya tujuh provinsi lainnya sebagai bagian wilayah negara Republik Indonesia (RI). Ketujuh provinsi lainnya yang dibentuk pada waktu itu ialah Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur, Sumatera, Borneo, Selebes, dan Maluku (Wirawan, 2008: 52).

Berita Proklamasi dan Respons Masyarakat di Bali

Presiden RI, Soekarno mengangkat dan menetapkan Mr. I Gusti Ketut Pudja sebagai Gubernur Sunda Kecil pada tanggal 22 Agustus 1945, setelah PPKI dibubarkan pada sidangnya yang terakhir. Gubernur Pudja diberi kuasa oleh Ir. Soekarno, Presiden RI, untuk menyelenggarakan pemerintahan di daerahnya. Diangkat pula pada waktu yang bersamaan empat gubernur lainnya, yaitu Mr. Teukoe Hasan untuk Provinsi Sumatera, Ir. Pangeran Moh. Noor untuk Provinsi Borneo,

dr. G.S.S.J. Ratu Langie untuk Provinsi Selebes, dan Mr. J. Latuharhari, untuk Provinsi Maluku.

Setelah ditetapkan dan diangkat sebagai "Gubernur Sunda Kecil, Mr. I G.K. Pudja kembali ke Bali pada tanggal 23 Agustus 1945. Kedatangannya membawa mandat yang berisi dua hal penting yaitu (1) membawa kepastiaan berita Proklamasi Kemerdekaan yang telah diproklamasikan pada tanggal 17 Agustus 1945 di Jakarta; dan (2) mengangkat I.B. Putra Manuaba sebagai Ketua Komite Nasional Indonesia Daerah (KNID atau KND) untuk Provinsi Sunda Kecil (Pendit, 1979: 69).

Sebagai Gubernur Provinsi Sunda Kecil, dia mulai membentuk pemerintahan yang dinamakan Pemerintahan Nasional RI, disingkat Pemerintahan Sunda Kecil. Untuk menjalankan tugasnya sehari-hari, gubernur membentuk Badan Pekerja yang anggotanya adalah dr. Moh. Angsar, I Goesti Bagoes Oka, dan I.B. Putra Manuaba. Pusat pemerintahan dan ibu kota Provinsi Sunda Kecil ialah Singaraja. Pemerintah nasional RI yang baru terbentuk, pada kenyataannya menghadapi dua kekuasaan pemerintah, yaitu pemerintah pendudukan Jepang (Minseibu) Sunda Kecil dan pemerintah swapraja oleh raja-raja yang tetap eksis selama pendudukan Jepang (Rika, 1986:39-41).

Penyebaran berita proklamasi menjadi tugas berat para birokrat RI di daerah. Respons sangat antusias muncul dari kalangan pemuda terutama di dua kota yaitu Singaraja dan Denpasar. Mereka mengorganisasikan diri dalam organisasi-organisasi pemuda. Angkatan Muda Indonesia (AMI) didirikan pada tanggal 31 Agustus 1945 di Denpasar di bawah pimpinan I Gusti Ngurah Sindhu, dan di Singaraja di bawah pimpinan Tjokorda Sudarsana. AMI di Denpasar kemudian diubah namanya menjadi Pemuda Republik Indonesia (PRI). Demikian pula AMI di Singaraja, diubah namanya menjadi Pemuda Sosialis Indonesia (PESINDO) pada waktu dipimpin oleh Gede Puger (Pendit, 1979:70-71).

PRI dan PESINDO secara tegas bertekad mendukung Proklamasi Kemerdekaan RI. Kedua Organisasi pemuda yang baru dibentuk ini sangat besar pengaruhnya dalam masyarakat.

Selain itu, para pelajar yang tergabung dalam organisasi Ikatan Siswa Sekolah Menengah (ISSM) di kota Denpasar ikut mendukung usaha-usaha PRI untuk menyebarkan berita Proklamasi di seluruh Bali. Mereka ikut pula menyebarkan berita proklamasi ke daerah-daerah lainnya di wilayah Provinsi Sunda Kecil. Selain organisasi pemuda dan pelajar yang terbentuk, dibentuk pula badan perjuangan yaitu Badan Keamanan Rakyat (BKR) untuk mengawal pemerintahan sipil. BKR yang dibentuk secara bersamaan pada tanggal 31 Agustus 1945 di dua kota: Singaraja di bawah pimpinan I Made Putu, seorang mantan Daidanco dan di Denpasar di bawah pimpinan Nyoman Peggeg adalah bukti kesungguhan sikap Gubernur Mr. Pudja untuk mewujudkan sistem pemerintahan RI di daerah (Pendit, 1979:73).

Perubahan nama dari Badan Keamanan Rakyat (BKR) menjadi Tentara Keamanan Rakyat (TKR) pada tanggal 1 November 1945, bertujuan untuk merealisasikan keputusan Panitia Kecil KNIP pada rapat tanggal 19 Agustus 1945 di Jakarta yaitu pembentukan tentara kebangsaan. I Gusti Ngurah Rai diangkat sebagai komandan TKR berpangkat Letnan Kolonel untuk wilayah komando sentral Sunda Kecil (Pendit, 1979:74). Dia memegang pimpinan kunci perjuangan perang sejak dilantik sampai 20 November 1946.

Tentara Serikat mendarat di pelabuhan Benoa pada tanggal 18 Februari 1946. Mereka datang untuk melaksanakan tugas-tugas, memindahkan tawanan perang dan kaum interniran Serikat, melucuti militer Jepang, dan memulihkan keamanan. Kehadiran mereka disambut baik oleh aparat pemerintahan RI Sunda Kecil.

Mereka diberi penjelasan bahwa di Provinsi Sunda Kecil telah berjalan pemerintahan RI yang dipimpin oleh Gubernur Mr. Pudja (Pendit, 1979:137-138).

Tetapi, suasana berubah ketika awak kapal "Gajah Merah" yang terdiri dari personal pemerintahan sipil Hindia Belanda (NICA) di bawah pimpinan Letkol. Inf F.H. ter Meulen datang dan mendarat pada tanggal 2 Maret 1946. Mereka menyatakan diri sebagai pengganti kedudukan tentara Serikat untuk melaksanakan tugas-tugas tentara Serikat sebelumnya. Akan tetapi, dalam kenyataannya, yang terjadi sebaliknya yaitu mereka berturut turut menduduki kota-kota: Denpasar pada tanggal 2 Maret, Gianyar 3 Maret, Singaraja 5 Maret, Tabanan 7 Maret dan Negara pada tanggal 19 Maret 1946. Selain menduduki kota-kota, mereka juga menangkap para pemimpin RI: Gubernur, Ketua KND dan kepala-kepala jawatan. Para pemimpin RI yang ditangkap itu dibawa dan ditahan di Penjara Pekambingan, Denpasar.

Suasana semakin tegang karena sejak kehadiran NICA, situasi konflik yang berkepanjangan terjadi antara golongan pendukung RI Proklamasi dengan golongan pendukung kembalinya penjajahan Belanda (NICA). Kekuasaan pemerintahan sipil RI Provinsi Sunda Kecil diambil alih oleh NICA yang sudah terlebih dahulu mendekati raja-raja Bali yang mau diajak bekerjasama. Beberapa di antaranya membentuk milisi laskar-laskar kerajaan yang diberi nama Pemuda Pembela Negara (PPN) di kerajaan Gianyar, Badan Keamanan Negara (BKN) di kerajaan Klungkung dan Anti Indonesia Merdeka (AIM) di kerajaan Karangasem. Di Jembrana didirikan Badan Pemberantas Pengacau (BPP) ternyata aktivitasnya memang dipersiapkan sebagai milisi antirepublik. Pihak Belanda (NICA) dengan sepihak kemudian tidak mengakui pemerintahan Provinsi Sunda Kecil dan menggantikannya dengan pemerintahan Keresidenan Bali Lombok seperti tata pemerintahan pada sebelum perang (PD II). Gubernur Mr. Pudja ditahan, digantikan oleh Residen Dr. M.Boon (1946-1949) yang memperoleh dukungan Dewan Raja-raja di Bali.

Akan tetapi, di kalangan pemuda pejuang yang terorganisir dalam badan-badan perjuangan sangat menentang kembalinya Belanda (NICA). Mereka tetap mendukung dan mempertahankan RI Proklamasi dengan cara revolusioner. Mereka berjuang dengan mengangkat senjata dan berjanji bertempur terus sampai cita-citanya tercapai (Pendit, 1979: 199; Wirawan 2008: 54; Maulana dkk, 2017: 318).

Badan-badan perjuangan yang telah ada, yaitu TKR Sunda Kecil, PRI, dan Pesindo menggabungkan kekuatan dan berfusi dalam satu badan perjuangan pada tanggal 14 April 1946. Gabungan ini diberi nama Markas Besar Umum Dewan Perjuangan Rakyat Indonesia Sunda Kecil (MBU DPRI Sunda Kecil) di bawah pimpinan Letnan Kolonel I Gusti Ngurah Rai. Beberapa desa atau kawasan tertentu menjadi ajang medan pertempuran antara badan perjuangan Republik dengan tentara NICA.

Operasi Lintas Laut di Selat Bali pada tanggal 3 April 1946, penyerangan Pos NICA di Penebel 15 April 1946, Pertempuran Kalanganyar 26 April 1946. Pertempuran Munduk Malang 11 Mei 1946, Pertempuran Sawah Tabanan 11 Mei 1946, Long March Gunung Agung Juni-Juli 1946, Pertempuran Tanah Aron 9 Juli 1946, dan lain-lainnya adalah bukti respons kekerasan perang untuk mempertahankan nilai-nilai revolusi.

Karena itu, pertempuran-pertempuran kecil masih terus terjadi di Bali. Apalagi Sejak 13 Juli, wilayah Republik Propinsi Sunda Kecil diklaim menjadi wilayah pendudukan atau rekolonialisasi Belanda di luar Jawa. Keputusan Letnan Gubernur Jenderal N0. 5/1946 menyatakan bahwa sistem administrasi dua keresidenan (Bali, Lombok dan Timor) dihidupkan kembali. Raja-raja di daerah swapraja menyatakan bekerjasama dan diakui eksistensinya.

Sebaliknya, pihak Republik tetap mendapat dukungan dan dipertahankan eksistensinya oleh kaum pejuang Republikan dalam wadah organisasi perjuangan DPRI Sunda Kecil di Bali.

Puncak pertempuran terbuka terjadi di desa Marga, Tabanan. Pertempuran tersebut dipimpin oleh Ngurah Rai. Ngurah Rai sempat menyampaikan laporan tentang situasi di Bali ke Presiden Sukarno, dan Presiden berpesan agar tetap memperjuangkan Bali sebagai daerah Republik. Puncak pertempuran terbuka terjadi di desa Marga, Tabanan. Pertempuran yang terjadi pada tanggal 20 Nopember 1946 oleh orang-orang Bali disebut Puputan Margarana. Pada peristiwa itu, Letkol Rai dan pucuk pimpinan pasukan inti lainnya: Mayor Debes, Mayor Wisnu, Mayor Sugianyar dan Wagimin tewas tertembak pasukan NICA. Demikian pula anggota pasukan inti yang disebut pasukan Ciung Wanara tewas dalam perang Puputan itu. Seluruhnya berjumlah 96 orang (Pendit, 1979: 214-222; Nasution, 1978:117-122). Kekuasaan raja yang berkoalisi dengan kekuatan eksternal NICA semakin memperkokoh kekuasaan status quo. Setiap perlawanan dapat dipatahkan dan tidak memberi peluang terjadinya revolusi sosial untuk menggulingkan kekuasaan raja-raja yang dikawal militer NICA (Wirawan, 2008: 55; Maulana, 2017: 319 – 320).

I Gusti Ngurah Rai dan Kapten Markadi tiba di Bali

Pertempuran Selat Bali selalu diperingati pada tanggal 5 April. Peristiwa ini adalah pertempuran laut antara pejuang Republik Indonesia pimpinan Kapten Markadi, melawan pasukan Belanda yang terjadi pada 5 April 1946 lalu.

Peristiwa ini tercatat sebagai pertempuran laut pertama yang dilakoni angkatan perang Indonesia, sejak proklamasi kemerdekaan RI pada 17 Agustus 1945. Pertempuran tersebut berawal pada bulan Oktober 1945, saat pasukan Belanda (NICA) mendarat di Singaraja, Bali, dengan membonceng Sekutu.

Gelombang kedatangan tentara NICA itu terus berlangsung selama beberapa tahap. Hingga 2 Maret 1946 terdapat sekitar 2.000 tentara Belanda yang mendarat.

Selama gelombang pendaratan ini, telah terjadi pergesekan antara pasukan Belanda dengan para penduduk lokal. Salah satunya, sebagaimana dicatat Tirtoprojo dalam Sejarah Revolusi Nasional Indonesia (1963), ketika pendaratan kapal Abraham Gryns pada tanggal 25 Oktober 1945, para awak yang membawa senjata merampok beberapa karung beras dan tepung milik penduduk. Bahkan, di hari kedua dan ketiga, awak kapal tersebut merampas bendera merah putih yang ada di depan kantor Bea Cukai Pelabuhan Buleleng, dan selanjutnya mengganti dengan mengibarkan bendera Belanda. Ketegangan pun terus meningkat dan menyebar ke seluruh Bali.

Komandan Resimen Sunda Kecil, Letnan Kolonel I Gusti Ngurah Rai yang mengetahui informasi itu kemudian tersebut, kemudian langsung berkonsultasi ke Markas Besar Umum Tentara Republik Indonesia (TRI) di Yogyakarta. Atas seizin mabas, Resimen Sunda Kecil menyiapkan serangan ke Bali.

Awalnya, Ngurah Rai hanya meminta pengiriman senjata untuk penyerangan ke Bali yang sudah diduduki Belanda dan NICA. Namun, Resimen Sunda Kecil juga meminta pasukan tambahan. Tercatat ada 3 rombongan yang datang ke Bali. Pertama, yakni rombongan Waroka yang mendarat di Celukan Bawang, Bali pada 4 April 1946.

Lalu disusul dua rombongan lagi sehari setelahnya; pasukan I Gusti Ngurah Rai di Yeh Kuning, dan rombongan Kapten Markadi yang bergerak dari Banyuwangi ke Candi Kusuma. Dengan pasukan pimpinan Kapten Markadi inilah, tentara Belanda melakukan kontak senjata, yang berujung pada peristiwa Pertempuran Selat Bali 5 April 1946.

Jalannya pertempuran di selat Bali dapat digambarkan sebagai berikut, Kapten Markadi, bersama "Pasukan M" bentukannya, bahkan belum sempat mendarat. Dalam buku berjudul Pasukan-M (2012), pengamat militer Iwan Santoso mencatat, menjelang dini hari tanggal 5 April 1946, 2 perahu Madura yang ditumpangi Pasukan M nyaris merapat ke Pantai Penginuman.

Namun, dari kejauhan sudah terlihat dua kapal Angkatan Laut Belanda jenis LCM (Landing Craft Mechanized) yang tengah berpatroli bergerak mendekat. Kapten Markadi dan Pasukan M berusaha menghindar, meski langkah itu sia-sia karena gerak dua kapal patroli Belanda itu lebih cepat.

Kapten Markadi lantas memerintahkan pasukannya untuk melepaskan seragam hitam-hitam yang dikenakan dan menyembunyikan senjata. Mereka berpura-pura mencari ikan agar dikira nelayan. Kendati demikian, ia tetap meminta seluruh pasukannya dalam posisi siap menembak.

Saat jarak perahu Kapten Markadi dan Kapal Belanda hanya 5 meter, terlihat dua tentara Belanda yang berada di LCM terdepan mengarahkan mitraliur watermantel. Dalam bahasa Belanda, mereka memberi perintah berhenti dan meminta awak di perahu untuk melempar tali.

Markadi yang mengerti bahasa Belanda langsung melemparkan tali seraya memberikan perintah menembak dan langsung menceburkan diri ke laut selat Bali. Pertempuran laut pertama dalam sejarah angkatan perang Indonesia pun kemudian terjadi. Tentara Belanda membalas serangan Pasukan M. Beruntung, karena terlalu dekat dan posisi LCM lebih tinggi dari perahu Madura, senapan mesin berada dalam sudut mati dan tembakan prajurit Belanda hanya mengenai tiang layar.

Kapten Markadi dan pasukannya berada dalam posisi menyelam. Sementara pasukan Belanda terus mengalami kegagalan menembak target. Dalam proses kontak senjata itu, Kapten Markadi memerintahkan Pasukan M serempak melemparkan granat ke arah dua LCM Belanda.

Granat-granat pun meledak di atas kapal Belanda dan diperkirakan menewaskan empat awaknya. LCM lain langsung melarikan diri dengan keadaan terbakar di bagian dek dan lambung kapal. Sambil mundur ke arah Gilimanuk, LCM itu terus menembak, tetapi tidak ada yang kena sasaran. Pada akhirnya diketahui, berdasarkan laporan Angkatan Laut Belanda, LCM tersebut dikabarkan kembali beroperasi setelah diperbaiki.

Pertempuran yang berlangsung kira-kira 15 menit itu adalah perang laut pertama yang dimenangi angkatan perang Indonesia setelah proklamasi 17 Agustus 1945. Dalam pertempuran itu, korban dari Pasukan M yang gugur atas nama Sumeh Darsono dan Tamali yang mengalami luka tembak (<https://tirto.id/sejarah-pertempuran-selat-bali-perang-laut-pertama-usai-proklamasi-giHE>).

Berkumpulnya Pasukan di Markas Peh, Manistutu

Markas Peh terletak di Desa Manistutu, jauh sebelum kedatangan Kapten Markadi dan I Gusti Ngurah Rai di Bali. Markas ini didatangi pertama kali oleh Letnan Muhaji Bersama pasukannya dari Jawa, setelah pertempuran di Pantai Pebuahan. Pasukan Letnan Muhaji yang berkekuatan satu pleton, yang masih tertinggal di Pantai Pebuahan. Setelah pertempuran laut yang sangat heroik yang berlangsung selama 10 menit, pasukan Muhaji meninggalkan Pebuahan menuju ke arah timur laut, menemui Nyoman Keweh, Dahlan, Pan Winya, dan Pak Saleh. Selanjutnya diajak untuk menuju Markas Peh.

Pada hari itu, tanggal 4 April 1946, sekitar pukul 09.00 pagi, seluruh pimpinan S-10 (Serikat Sepuluh) datang ke Markas Peh. Mereka membicarakan rencana perjuangan selanjutnya dan menunggu kedatangan Kapten Markadi dan I Gusti Ngurah Rai.

Pada Tanggal 11 April 1946, seluruh pasukan ALRI (Angkatan Laut Republik Indonesia) telah berkumpul di Markas Peh. Para pemuda pejuang menyambut dengan hangat dan bangga para pejuang dari Jawa ini. Dengan menyaksikan para tentara yang semakin banyak jumlahnya, senjata yang cukup banyak dan beragam, ditambah dengan semangat tempur dari pasukan ALRI sangat berpengaruh bagi pemuda-pemuda setempat (Wedha, 2006: 56 – 57).

Keadaan di Markas Peh demikian cepat tersiar di kalangan para pejuang, BPRI di Desa Jembrana mengirim utusan (Ida Bagus Gde Dosther, I Gusti Putu Dwindi dan Ida Bagus Rai). Para utusan BPRI ini terlebih dahulu menemui pimpinan (Serikat Sepuluh) S-10 dan setelah itu bersama-sama menemui dan memperkenalkan diri dengan Kapten Markadi beserta seluruh stafnya. Prundingan kemudian dilakukan dan disepakati untuk melakukan penyerangan terhadap tangsi NICA di Kota Negara yang akan dilaksanakan pada tanggal 15 April 1946, pukul 12.00 malam (Wedha, 2006: 58).

Pada tanggal 15 April 1946, tengah malam, pasukan ALRI dan para pemuda pejuang menuju sasaran melewati Desa Kaliakah. Perjalanan ini sangat memakan waktu hingga begitu seluruh pasukan masuk kota mendekati tangsi NICA, terdengarlah suara bedug dari Masjid di Loloan Barat, yang menandakan bahwa hari telah subuh. Penyerangan terhadap tangsi NICA dibatalkan dan pasukan dibelokkan ke Barat ke arah Desa Baluk lalu berbelok ke Utara menuju ke sebuah bangsal bekas penjagaan tentara Jepang. Disinilah pasukan ALRI dan pemuda pejuang terdeteksi oleh tentara NICA dan pasukan diberondong dengan peluru dari senjata otomatis.

Pertempuran berjalan lebih kurang selama 30 menit yang mengakibatkan gugurnya seorang anak kecil. Pertempuran ini terjadi pada tanggal 16 April 1946 pada pukul 07.30 pagi (Wedha, 2006: 58 – 59; Nirba, 1998: 106).



Pertigaan Banyubiru – Baluk

Sumber: Wedha, 2006: 61.

Pertempuran kembali terjadi di dekat jembatan Tukad Sangiang di Candikusuma. Pertempuran ini terjadi pada tanggal 16 April 1946 dan berlangsung selama 25 menit, dengan memakan korban di pihak pejuang antara lain: Sersan Reso (gugur), Sayin ditangkap dan dibawa ke kota Negara oleh tentara NICA. Sementara korban di pihak NICA tidak diketahui jumlahnya, yang jelas jumlah korban mereka jauh lebih banyak.



Jembatan Sangiang Candikusuma

Sumber: Wedha, 2006: 65

Pemindahan Markas Peh ke Lembah Gelar Batuagung

Dengan terjadinya beberapa insiden bersenjata di Jembrana mulai dari pertempuran di selat Bali, pertempuran laut di Pulukan, Air Kuning, Pebuahan, pertempuran di Banyubiru, sampai pertempuran di jembatan Sangiang Candikusuma, membuat situasi dan keadaan semakin gawat di Jembrana. Semua kejadian ini sendiri mendorong pimpinan Serikat Sepuluh (S-10) dan pimpinan BPRI untuk merundingkan tindakan yang diambil selanjutnya, yaitu memindahkan markas dari Markas Peh ke Lembah Gelar, di Desa Batuagung.

Gusti Putu Dwindu utusan BPRI Desa Jembrana memberikan penjelasan bahwa untuk keperluan perpindahan induk pasukan, saudara Dosther dan saudara Sindhya sudah menyiapkan segalanya, termasuk telah menyiapkan tenaga untuk membuat bangsal. Kemudian pimpinan S-10 dan utusan BPRI menemui Kapten Markadi dan menyampaikan perpindahan ini. Tanpa komentar Panjang Kapten Markadi dan pimpinan ALRI yang lain menyepakati perpindahan ini. Pada saat itu pak Saestuhadi dengan dua orang anggota pasukan, diantar oleh utusan BPRI mengecek daerah Gelar. Dan menurut laporan beliau daerah gelar adalah tempat yang baik untuk dijadikan markas (Wedha, 2006: 68).

Secara geografis, Gelar laksana cerukan panci: lembah dikelilingi bukit. Di beberapa bukit ada goa-goa perlindungan. Gelar ideal untuk taktik perang gerilya. Menurut I Gusti Putu Dwindu, ketua Barisan Pemberontak Republik Indonesia (BPRI) Jembrana, daerah ini bagus. Setelah ditinjau oleh Markadi, desa Gelar akhirnya dijadikan markas dengan membangun beberapa barak, dengan bantuan penduduk setempat (Wulan Prati Dewi & Putrayana, 2019: 28)



Sungai di Lembah Merdeka Gelar

Sumber: <https://www.google.com/imgres?q=Lembah%20Merdeka%20Gelar%20Jembrana>

Berpindahnya markas pasukan dari Markas Peh ke Markas Gelar adalah karena NICA telah mengetahui kedudukan Pasukan “M” pimpinan Kapten Markadi di Markas Peh. Terlebih lagi saat penyerangan terhadap tangsi NICA tidak terlaksana karena keburu pagi. Kemudian Dosther dan Dwindu mencari tempat yang dipandang strategis dan aman, kemudian ditemukanlah Lembah Gelar yang berposisi di sebelah utara Palunganbatu. Tempat ini dipilih oleh Dwindu karena udara yang sejuk dan dialiri Sungai yang airnya jernih.

Setelah berunding dengan teman-teman seperjuangan di negara (S-10) kemudian menghadap bapak Markadi dan mereka setuju untuk berpindah ke Gelar. Lembah Gelar sendiri telah disiapkan sesuai dengan petunjuk Kapten Markadi. Kelihan Banjar Ajin Ida Putu Kulon mengerahkan warga banjar untuk mempersiapkan segala keperluan markas. Dalam waktu sehari, tempat-tempat yang diminta telah siap. Oleh Dosther diminta di depan barak agar diratakan tanahnya sebagai tempat olahraga dan upacara. Ida Putu Naba bertanggungjawab terhadap segala macam yang berhubungan dengan logistik.

Setelah semua persiapan dianggap selesai, maka Dwindu ditemani oleh Gusti Made Suanda dan I Wayan Roja menjemput pasukan “M” di Markas Peh. Diatur penempatannya oleh para pimpinan pasukan.

Kapten Markadi memilih tempat di dekat pasukan induk di sebelah barat di dekat Sungai. Pasukan dari BPRI ditempatkan beberapa orang ditempatkan di sebelah Selatan Markas Gelar (di Palunganbatu). Dengan pertimbangan apabila sewaktu-waktu terjadi sesuatu akan segera dapat dilaporkan. Dari Banyuwangi dikirim juga pasukan dan ditempatkan di sebelah barat Palunganbatu. Sedangkan pasukan Negara anggota-anggota S-10 berada di seberang barat Sungai, di tempat yang lebih tinggi di Banjar Sawe Rangsasa (Jelantik SP & Arya Suarja, 2007: 36 – 37; Nirba, 1998: 113 - 116).

Pengibaran Bendera Merah Putih Pertamakali di Bali dan Markas Besar DPRI

Pada keesokan harinya, tepatnya pada tanggal 18 April 1946, pagi hari dilaksanakan upacara pengibaran bendera merah putih di halaman barak Markas Gelar. Semua pasukan berkumpul dan mengelilingi tiang bambu. Pagi itu, upacara pengibaran bendera Merah-Putih untuk pertama kalinya dilakukan di Bali. Dua pemuda menggeret bendera Merah-Putih diiringi lagu Indonesia Raya. Dosther berucap “Saya terharu dan mencururkan air mata saat itu. Saya kira kawan kawan yang lain juga begitu”. Usai upacara, Kapten Laut Markadi menamakan Gelar sebagai “Lembah Merdeka”. Hal senada juga dialami oleh Gusti Putu Dwindu, kami sangat terharu dan mencururkan air mata Ketika Sang Merah Putih berkibar dengan gagahnya di Lembah Merdeka Gelar (Wulan Prati Dewi & Putrayana, 2019: 29; Windia, 1995: 64).



**Monumen Lembah Merdeka Gelar,
Palunganbatu, Desa Batuagung**

Sumber:

<https://www.beritabali.com/berita/202207012222/lembah-merdeka-lokasi-pengibaran-merah-putih-pertama-di-bali>

Di markas Gelar ini pula Kapten Markadi mengadakan rasionalisasi pasukan, dengan memilih anggota pasukan yang bersenjata lengkap. Pasukan ini dikelompokkan menjadi tiga bagian, pertama pasukan yang bersenjata lengkap berjumlah dua puluh lima orang berada dibawah pimpinan Kapten Markadi; kedua, adalah pasukan yang akan tetap berada di Gelar bersama-sama para pemuda pejuang Jembrana; dan ketiga, pasukan yang akan Kembali ke Jawa untuk mencari senjata yang dijanjikan oleh Kolonel Muhaji.

Pada tanggal 21 April 1946, bertempat di rumah Ida Putu Arga di Palunganbatu, diadakan suatu pertemuan membahas gagasan dari Kapten Markadi untuk mempersatukan badan-badan perjuangan yang ada di Jembrana dengan Pasukan "M" dalam satu Markas Besar. Organisasi sentral yang akan dibentuk ini mempunyai tujuan dapat mengkoordinasikan semua sikap dan tindakan dalam melaksanakan segala siasat perlawanan (Jelantik SP & Arya Suarja, 2007: 38 – 39).

Pertemuan ini kemudian menghasilkan kesepakatan mewujudkan pembentukan Markas Besar, yang dinamakan "Dewan Perjuangan Rakyat Indonesia" (MB – DPRI) Jembrana. Susunan kepengurusan MB-DPRI Jembrana adalah sebagai berikut:

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| • Ketua Umum | : Ida Bagus Gde Dosther |
| • Wakil Ketua Umum | : Kapten Markadi |
| • Kepala Polisi Militer | : Supardan |
| • Kabag Penyelidik | : S. Suwondo |
| • Wakabag Penyelidik | : Nyoman Nirba |
| • Staf Penyelidik | : Ketut Sembah |
| • Anggota MB | : Dewa Nyoman Teges |
| • Anggota MB | : I Gusti Ketut Sidhya |
| • Anggota MB | : Ida Bagus Karang |
| • Anggota MB | : Ida Bagus Buruan |
| • Staf Penyelidik | : Ketut Sembah |
| • Staf Penyelidik | : Suwandi |
| • Staf Penyelidik | : Wayan Gendis |
| • Staf Penyelidik | : Suparmin |
| • Staf Penyelidik | : Wayan Kaba |
| • Staf Penyelidik | : Ngakan Putu Syambha |
- (Wedha, 2006: 71)

Inti kekuatan DPRI adalah pasukan "M". seluruh wilayah Jembrana kemudian dibagi dalam beberapa sektor, yaitu:

1. Sektor Negara yang dipimpin oleh Nyoman Suka berkedudukan di Brangbang kemudian bergeser ke Sawe Rangsasa.
2. Sektor Jembrana dipimpin oleh I Gusti Putu Dwindi berkedudukan di Palunganbatu.
3. Sektor Mendoyo/Tegalcangkring dipimpin oleh I Made Westha, berkedudukan di Tegalcangkring.
4. Sektor Pulukan dipimpin oleh R. Sugeng berkedudukan di Pulukan.

Melihat dari perjalanan perjuangan para pejuang gabungan dari Pasukan "M"/ALRI, Serikat Sepuluh/S-10, dan BPRI Desa Jembrana untuk mempertahankan kemerdekaan, Lembah Merdeka Gelar adalah bagian dari perjuangan para pejuang mempertahankan kemerdekaan bangsa Indonesia pada masa itu.

Gelar menjadi lokasi pertamakali pengibaran Bendera Merah Putih dengan upacara bendera yang dilakukan oleh para pejuang. Gelar juga menjadi Markas Besar Dewan Perjuangan Rakyat Indonesia yang pada intinya adalah gabungan dari Pasukan "M"/ALRI pimpinan Kapten Markadi dengan organisasi-organisasi perjuangan di seluruh wilayah Jembrana.

Markas Gelar mengalami serangan pada tanggal 25 dan 26 April 1946. Serangan pertama terjadi sehari setelah pasukan Kapten Markadi berangkat ke Puluhan. Sekitar pukul 10.00 pagi, tiba-tiba Gelar diserang pasukan Gajah Merah NICA dengan gencar dari jarak yang jauh. Dosther mengatakan bahwa Markas Gelar diserang beberapa pleton Gajah Merah, tetapi mereka menembak dari jarak jauh dan ngawur. Mereka kemudian kehabisan amunisi hingga kembali ke kota.

Keesokan harinya, pada tanggal 26 April 1946 di jam yang sama, markas Gelar Kembali diserang dan kali ini menggunakan pesawat udara (capung). Pasukan Gajah Merah menyerang dengan semakin membabi buta. Induk pasukan yang berada di daratan ditembak dengan menggunakan senapan mesin dan ringan. Pertahanan markas Gelar dibombardir dan dihujani peluru senapan mesin hingga membuat pertahanan menjadi porak poranda (Wedha, 2006: 94 – 95; Jelantik SP & Arya Suarja, 2007: 40 – 45; Pendit, 1979: 174).

Serangan Gajah Merah terhadap markas Gelar, telah mengubah segala rencana. Dosther dan Sindhya serta yang lainnya kemudian memutuskan untuk berangkat ke Puluhan. Markas Gelar menjadi cukup rawan untuk bermarkas di sana, walaupun serangan yang dilakukan tentara Gajah Merah tidak menimbulkan korban jiwa di kalangan para pejuang, namun dikhawatirkan akan mengancam penduduk di sekitar.

Keberangkatan Dosther dan kawan-kawan bertujuan untuk bertemu dengan Kapten Markadi untuk melaporkan keadaan di Markas Gelar.

Setelah bertemu dengan Kapten Markadi dan melakukan perundingan dengan beberapa stafnya, Dosther memindahkan Markas Gelar (MB – DPRI) ke Pancaseming, sambil menunggu banyuan dari Jawa. Sementara itu pengepungan-pengepungan yang dilakukan oleh NICA dengan tentara Gajah Merahnya semakin rapat dan sering dilakukan. Keadaan ini membuat para pejuang semakin terdesak. Kemudian di Markas Pancaseming kedatangan pejuang Punia dan Ketut Wedha untuk kemudian merencanakan berangkat dan bergabung dengan pasukan Kapten Markadi ke Tabanan (Wedha, 2006: 97 - 98; Jelantik SP & Arya Suarja, 2007: 46 – 48).

Lembah Merdeka Gelar, Lembah yang Bercerita

Gelar, adalah sebuah daerah perbukitan/lembah dengan aliran sungai yang terletak di Banjar Palunganbatu, Desa Batuagung, Kecamatan Jembrana, Kabupaten Jembrana, Provinsi Bali, bukan sekedar bentang alam yang ada di bumi. Gelar adalah daerah yang memiliki bentang panjang cerita sejarah perjuangan para pemuda pejuang pada masa Revolusi Fisik dalam upaya mempertahankan Kemerdekaan Indonesia.

Berita Proklamasi Kemerdekaan Bangsa Indonesia yang diproklamirkan oleh Soekarno & Hatta diterima dengan suka cita oleh masyarakat Bali. Walaupun kemudian kemerdekaan yang diraih oleh bangsa ini hendak diambil lagi oleh Belanda (NICA) dengan membonceng Sekutu, para pemuda pejuang melakukan perlawanan untuk mempertahankannya. Perjuangan pemuda pejuang (kaum Republikein) di bawah pimpinan I Gusti Ngurah Rai senantiasa dilancarkan untuk menghalangi/menggagalkan tujuan NICA untuk merebut Kembali tanah jajahannya.

Gelar menjadi bagian dari perjalanan perjuangan para pemuda pejuang di Bali. Dari pertempuran di atas laut (di Selat Bali) antara tentara Belanda (NICA) dengan pasukan pimpinan Kapten Markadi pada 5 April 1946. Peristiwa ini tercatat sebagai pertempuran laut pertama yang dilakoni angkatan perang Indonesia, sejak Proklamasi Kemerdekaan Republik Indonesia pada 17 Agustus 1945. Selanjutnya terjadi pertempuran di pertigaan Banyubiru - Baluk, pertempuran di jembatan Sangiang, Candikusuma, pertempuran di Pulukan, pertempuran di Gelar sendiri, dan beberapa daerah lain yang menjadi ajang pertempuran antara pemuda pejuang dengan Belanda yang puncaknya adalah Perang Puputan Margarana 20 November 1946.

Dari rangkaian pertempuran antara pemuda pejuang melawan tentara NICA ini, Gelar menjadi salah satu lokasinya. Di Gelar inilah pengibaran bendera Merah Putih pertama kali dikibarkan di Bali yang dilaksanakan melalui upacara bendera para pemuda pejuang. Gelar selanjutnya mendapatkan nama sebagai "Lembah Merdeka". Lembah Merdeka Gelar juga menjadi Markas Besar Dewan Perjuangan Rakyat Indonesia (MB – DPRI) yang merupakan gabungan antara ALRI, Serikat Sepuluh, BPRI dan beberapa badan-badan perjuangan yang ada di wilayah Kabupaten Jembrana.

Dari cerita perjuangan inilah dapat dilihat bahwa Lembah Merdeka Gelar bukan sekedar daerah/bentang alam perbukitan/lembah yang dialiri oleh sungai saja. Lembah Merdeka Gelar merupakan Lembah yang mampu bercerita tentang perjalanan dan perjuangan para Pemuda Pejuang di Bali dalam mempertahankan Kemerdekaan Bangsa Indonesia yang telah diproklamkan oleh para pendiri bangsa pada tanggal 17 Agustus 1945.

Daftar Pustaka

- Abdurakhman & Agus Setiawan. 2018. *ATLAS SEJARAH INDONESIA BERITA PROKLAMASI KEMERDEKAAN*. Jakarta: Direktorat Sejarah, Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan.
- Jelantik SP, Ida Bagus & Arya Suaja. 2007. *Ida Bagus Gde Dosther 80 Tahun "Air Mengalir Sampai Akhir"*. Denpasar: Menawa Bali.
- Maulana, Age A, dkk. 2017. *BERITA PROKLAMASI KEMERDEKAAN DI INDONESIA*. Jakarta: Direktorat Sejarah, Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan.
- Nirba, I Nyoman, 1998. *Melacak Kisah Perjalanan (Biografi)*. Negara: Naskah Belum diterbitkan.
- Pendit, Nyoman S. 1979. *Bali Berjuang*. Jakarta: Gunung Agung.
- Rika, Umar. 1995. *Mr. I Gusti Ktut Pudja: Riwayat Hidup dan Pengabdianya*. Jakarta: Depdikbud.
- Wedha, I Ketut. 2006. *Revolusi Fisik di Jembrana: Sebuah Studi Sejarah*. Jembrana: Pemerintah Kabupaten Jembrana.
- Windia, Wayan, dkk. 1995. *ORANG-ORANG DI SEKITAR PAK RAI: Cerita Para Sahabat Pahlawan Nasional Brigjen TNI (Anm) I Gusti Ngurah Rai*. Denpasar: Upada Sastra.
- Wirawan, A. A. Bagus. 2008. "Respons Lokal Terhadap Revolusi Indonesia di Sunda Kecil, 1945 – 1950", dalam *HUMANIORA, Volume 20, Nomor 1, Februari*.
- Wulan Prapti Dewi, Putu Ayu & Putrayana. 2019. "Monumen Gelar Sebagai Tempat Sejarah Perjuangan Di Jembrana", dalam *Acarya Pustaka, Vol.6, No.1, Juni*.
- Sejarah Pertempuran Selat Bali: Perang Laut Pertama usai Proklamasi, lihat <https://tirto.id/sejarah-pertempuran-selat-bali-perang-laut-pertama-usai-proklamasi-giHE>
- <https://www.beritabali.com/berita/20220701222/lembah-merdeka-lokasi-pengibaran-merah-putih-pertama-di-bali>
- <https://www.google.com/imgres?q=Lembah%20Merdeka%20Gelar%20Jembrana>



Oka Rusmini Penjaga Tradisi dan Pemikiran Perempuan dalam Sastra Indonesia.

Oka Rusmini adalah sosok yang telah memberikan kontribusi besar dalam dunia sastra Indonesia. Lahir dengan nama lengkap Ida Ayu Oka Rusmini di Jakarta pada tanggal 11 Juli 1967, ia telah membuktikan bahwa wanita dapat menjadi pelopor dan pendorong perubahan dalam masyarakat melalui karya-karya sastra. Sebagai anak dari pasangan Ida Ayu Made Werdhi dan Ida Bagus Made Gede, Oka Rusmini tumbuh dalam lingkungan yang kaya akan nilai-nilai budaya. Ayahnya, seorang tentara yang sering bertugas ke luar daerah, memberikan pengaruh tersendiri dalam kehidupannya, terutama dalam memandang dunia dengan cara yang lebih luas dan inklusif.

Karya-karya Oka mengangkat isu-isu mengenai perempuan dengan menggunakan latar belakang sosial budaya perempuan Bali.

Juga berpikir secara egaliter tanpa melihat jenis kelamin. Karena sejak kecil dan bisa membaca orang tuanya berlangganan beragam majalah seperti: Bobo, Kuncung, Kawanku, Ananda juga komik-komik Ramayana, Mahabharata dan beragam dongeng dari H.C Andersen mengisi imajinasi anak-anaknya.

Pendidikan dan Karier

Pendidikan dasar dan menengah Oka Rusmini ditempuh di daerah Cijantung, Jakarta. Setelah menginjak SMP ia memutuskan untuk pindah ke Bali, sebuah keputusan yang mengubah arah hidupnya secara signifikan. Di Bali, ia menyelesaikan pendidikan tinggi di Fakultas Sastra Universitas Udayana,

di mana ia mulai mengekspresikan dirinya melalui tulisan. Karya-karyanyaterutama "Tarian Bumi" sebuah novel yang menggambarkan kisah perempuan Bali yang kuat dan kompleks, serta menyajikan lanskap budaya dan sosial yang kaya. Meskipun tidak dapat secara langsung "memperbaiki" pemikiran perempuan, karya tersebut memiliki potensi untuk memberikan dampak positif pada pembaca, bisa mempengaruhi pemikiran perempuan berupa ;Inspirasi dan Empowerment: Kisah perjuangan tokoh utama dalam "Tarian Bumi" bisa menjadi sumber inspirasi bagi pembaca, terutama perempuan, untuk mengatasi rintangan dan mengambil kendali atas kehidupan mereka sendiri. Dalam menghadapi tantangan dan konflik, pembaca dapat belajar tentang kekuatan dalam ketabahan dan keberanian. Buku ini juga menawarkan pemahaman tentang Budaya Bali, memberikan wawasan yang dalam tentang kehidupan dan budaya Bali, termasuk peran perempuan dalam masyarakat Bali. Dengan memahami lebih baik latar belakang budaya dan sosialnya, pembaca dapat mengembangkan empati dan pengertian yang lebih baik tentang pengalaman perempuan Bali. Ada refleksi atas isu-isu perempuan, yang relevan dengan pengalaman perempuan, seperti pernikahan paksa, kekerasan dalam rumah tangga, dan ketidaksetaraan gender. Dengan membaca tentang pengalaman tokoh-tokoh perempuan dalam novel ini, pembaca dapat merenungkan isu-isu ini dalam konteks kehidupan mereka sendiri. Buku ini juga sebagai pendorongan untuk berpartisipasi dalam perubahan sosial, bisa mendorong pembaca, termasuk perempuan, untuk terlibat dalam perubahan sosial yang positif. Pembaca dapat merasa termotivasi untuk berkontribusi dalam upaya untuk meningkatkan kondisi perempuan dan masyarakat secara keseluruhan.



"Tarian Bumi" memiliki potensi untuk menjadi sumber inspirasi dan refleksi bagi pembaca, termasuk perempuan, yang mungkin menghasilkan perubahan positif dalam pemikiran dan tindakan mereka. Tidak hanya bagi perempuan tetapi juga lelaki, memberi keseimbangan gender untuk kemajuan "kemanusiaan" memandang beragam perubahan sosial, budaya ,dan agama. Buku ini menempatkan Oka Rusmini menjadi salah satu penulis yang paling dihormati di Indonesia.

Sejak tahun 1990, Oka Rusmini pernah bekerja di harian Bali Post. Pengalamannya sebagai wartawan memberinya kesempatan untuk bertemu dengan banyak perempuan hebat yang kemudian menginspirasi karya-karyanya. Ia juga aktif dalam berbagai komunitas dan sanggar seni, seperti Sanggar Cipta Budaya (1982), Sanggar Kukuruyuk (1984), dan Sanggar Minum Kopi (1990). Pengalaman-pengalaman ini memperkaya perspektifnya dan memperkuat tekadnya untuk menulis tentang isu-isu yang dekat dengan realitas kehidupan perempuan Bali. Dan keseimbangan untuk selalu berusaha memberi otokritik terhadap Bali

Penghargaan dan Pengakuan

Oka Rusmini dikenal sebagai penulis yang konsisten mengangkat isu-isu perempuan dengan latar belakang sosial budaya Bali. Fiksi baginya adalah media untuk menyampaikan kritik tajam terkait permasalahan kaum perempuan juga beragam persoalan dan perubahan yang terjadi di Bali. Karyanya yang terkenal, seperti novel "Tarian Bumi", menggambarkan konflik antara tradisi dan modernitas dalam kehidupan perempuan Bali. Novel ini mendapat sambutan hangat dari pembaca dan kritikus, serta menjadi bahan diskusi dalam berbagai forum sastra.

Berkat pemikiran dan konsistensinya beragam penghargaan nasional dan internasional "menghajar"nya. Penghargaan Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Indonesia (2003 dan 2012), Anugerah Sastra Tantular, Balai Bahasa Denpasar Provinsi Bali (2012). South East Asian (SEA) Write Award, dari Pemerintah Thailand (2012) dan Kusala Sastra Khatulistiwa (2013/2014). Tahun 2017, terpilih sebagai Ikon Berprestasi Indonesia Unit Kerja Presiden Pembinaan Ideologi Pancasila kategori Seni dan Budaya. Tahun 2019 menerima CSR Indonesia Awards kategori Karsa Budaya Prima dan Penghargaan Bali Jani Nugraha kategori pengabdian bidang sastra, atas pengabdian kerja kreatif serta kontribusinya dalam bidang pengembangan Seni Modern, inovatif atau kontemporer untuk penguatan dan pemajuan kebudayaan Bali dari Pemerintah Provinsi Bali.

Tahun 2023 menjadi tahun yang istimewa bagi Oka Rusmini. Ia meraih penghargaan Widya Karya Nugraha atau Wikan Award, sebuah penghargaan supremasi di bidang pendidikan, penelitian, pengabdian masyarakat, dan pengembangan ilmu pengetahuan, teknologi, seni, serta lingkungan.

Oka Rusmini menjadi satu-satunya perempuan di Bali yang menerima penghargaan ini sejak pertama kali diberikan. Prestasi ini tidak hanya mengukuhkan posisinya sebagai sastrawan terkemuka, tetapi juga sebagai sosok inspiratif bagi banyak perempuan



Kontribusi dan Karya

Karya-karya Oka Rusmini yang dekat dengan realitas dan penuh kritik sosial terhadap kondisi perempuan banyak mendapat apresiasi. Antologi yang memuat karyanya antara lain adalah "Doa Bali Tercinta" (Sanggar Cipta Mandiri, 1983), "Rindu Anak Mendulang Kasih" (Balai Pustaka, 1987), dan "Perjalanan Malam I" (Hisma, 1991). Cerpen "Putu Menolong Tuhan" terpilih sebagai cerpen terbaik majalah Femina 1994, sedangkan novelet "Sagra" memenangi cerita bersambung terbaik Majalah Femina 1998. Cerpen "Pemahat Abad" juga terpilih sebagai cerpen terbaik majalah Sastra Horison untuk periode 1990—2000.

Banyaknya penghargaan dan apresiasi dari berbagai pihak terhadap karya-karyanya membuktikan bahwa karya Oka Rusmini mudah membekas di mata khalayak.



Dengan tulisannya yang khas, ia berhasil membuka cakrawala terhadap isu-isu perempuan yang ada di Bali

Oleh karena itu, Oka sering diundang dalam berbagai forum sastra nasional dan internasional, di antaranya mengikuti Mimbar Penyair Abad 21 di Taman Ismail Marzuki, Jakarta (1996), mewakili Indonesia dalam writing program penulis ASEAN (1997), dan tampil dalam Festival Puisi Internasional di Surakarta (2002).

Aktivitas Terkini dan Harapan Masa Depan

Saat ini, Oka Rusmini lebih sering melakukan riset, membaca, dan menulis buku baru. Sese kali, ia mengisi diskusi, kelas, dan menjadi dosen tamu di berbagai universitas baik di dalam negeri maupun di luar negeri. Oka juga sedang diusulkan oleh Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XV (Bali dan NTB) untuk memperoleh Anugerah Kebudayaan Indonesia periode tahun 2024, sebuah penghargaan yang diberikan oleh Pemerintah Pusat melalui Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi kepada individu, komunitas, atau lembaga yang berprestasi atau berkontribusi dalam pemajuan kebudayaan.

Keberhasilan dan kontribusi Oka Rusmini di dunia sastra menjadikannya tidak hanya sebagai penulis berbakat, tetapi juga sebagai tokoh inspiratif yang mampu menggerakkan perubahan melalui karya-karyanya. Melalui dedikasi dan ketekunannya, ia terus memberikan dampak besar bagi masyarakat dan menjadi teladan bagi generasi penulis berikutnya. Oka Rusmini menunjukkan bahwa sastra bukan hanya tentang menulis, tetapi juga tentang menyuarakan isu-isu penting dan menjaga kekayaan budaya. Oka berharap bahwa sastrawan-sastrawan Indonesia akan terus mengangkat dan memperjuangkan isu-isu perempuan dalam karya mereka. Melalui fiksi, kritik sosial dapat disampaikan dengan cara yang kuat dan berdampak, membantu mengubah pandangan dan kebijakan terkait hak-hak perempuan di Indonesia. Dengan dedikasi dan tekad yang kuat, Oka Rusmini telah menunjukkan bahwa sastra bisa menjadi alat yang kuat untuk perubahan. Harapannya adalah agar sastrawan-sastrawan Indonesia ke depan dapat melanjutkan warisan ini, menggunakan kata-kata maraca untuk menyentuh hati, membuka pikiran, dan membawa perubahan positif bagi masyarakat.

"Teruslah menulis, Oka Rusmini, terima kasih telah memberikan warna indah dalam dunia sastra di Indonesia".

Upacara Biukukung Dalam Masyarakat Subak di Bali

Oleh:

A A Gde Rai Gria

Balai Pelestarian Kebudayaan
Wilayah XV

Upacara tradisional merupakan salah satu sarana pewarisan nilai yang dalam kegiatannya dapat dilihat tingkah laku warga masyarakat yang berhubungan dengan kepercayaan adanya kekuatan di luar kemampuan manusia atau gaib. Dalam tataran ini manusia sebagai suatu komunitas memperdayakan upacara tradisional sebagai salah satu ritual untuk berkomunikasi dengan “kekuatan di luar kemampuan manusia” yang dalam istilah agama-agama disebut Allah, Tuhan, Ida Sangyang Widhi Wasa (Damardjati, 2023: 2).

Keyakinan yang bersifat religius menjadi dasar bagi seseorang untuk melakukan kegiatan yang diyakini memberikan keselamatan atau berkah seperti upacara-upacara yang dilakukan oleh masyarakat. Hal ini berdasarkan keyakinan akan adanya kekuatan yang luar kemampuan manusia atau gaib menjadi dasar seseorang mengadakan upacara hal ini dan menjadi sebab timbulnya gejala yang tak dapat dilakukan manusia biasa (Koentjaraningrat, 1987: 60).

Dari hal tersebut di atas warga masyarakat yang yakin akan hal itu akan selalu mempertahankan keberadaan tradisi/upacara yang diyakini oleh mereka memberikan keselamatan atau berkah bagi mereka seperti salah satu upacara dari para petani sawah yang ada di Bali yang disebut dengan Upacara Mebiukukung. Di kalangan pendukung upacara “Mebiukukung” tersebut akan mengikuti upacara tersebut dengan khidmat dan merasa sebagai suatu yang sacral dan magis.

Berbagai peragaan dan perlengkapan upacara yang bersifat simbolis pada umumnya berupa rangkaian perangkat sesajian yang berupa lambang-lambang yang berupa benda-benda yang diperagakan dan penggunaan secara simbolis. Upacara tradisional ini merupakan suatu upaya Manusia untuk mencari keselamatan, ketentraman dan sekaligus menjaga kelestarian kosmos (alam semesta beserta isinya).

Upacara Biukukung dilakukan saat padi berumur 3 bulan setelah tanam, dan biasanya sudah terdapat bibit buah dalam batang induk padi. Setelah padi berumur 3 bulan seperti biasanya para petani memberitahukan bahwa padinya sudah mulai embud (keluar bulirnya dari batangnya) kemudian sambil menunggu hari baik para istri dari petani tersebut membuat sesajian untuk upacara yang disebut Mebiukukung tersebut.

Upacara Mebiukukung merupakan upacara yang menggunakan sarana upacara yang cukup banyak, seperti soroan pejati yang berisi bermacam-macam ketupat seperti tipat taluh, tipat utu, tipat sari, tipat srikan, tipat bagia, tipat kepel, tipat naga sari, tipat balang, tipat canden dan ada yang disebut deling dari janur sebagai simbol manusia berisi ayam panggang, dan raka-raka berupa buah, canang sari, penyeneng, pesucian dan sampian. Dan ada banten yang disebut megedong-gedongan yang terdiri dari raka-raka, buah, jajan, di atasnya ada simbol yang disebut deling dari anyaman janur yang berbentuk manusia dibuat penjor kecil yang lengkap dengan hiasannya. Begitu juga dengan sesajian yang berisi, beberapa hewan hasil sawah seperti kepiting, kiong, belut. Yuyu atau kepiting sarana yang paling dibutuhkan dalam upacara tersebut. Kepiting ini dimasak di bikin pesan yuyu (pepes kepiting) dan juga ada jajan lainnya.

Setelah upacara Mebiukukung ini selesai di haturkan maka banten atau sesajian itu di lungsur (diambil dari tugu) . Kemudian dilanjutkan dengan Nguak ialah bagian dari kebiasaan yang biasanya dibangun oleh masyarakat subak yang tidak terlepas dari rasa persaudaraan antar petani di lingkungan sawah dan tempat tinggalnya merupakan salah satu dari prinsip pawongan menjaga hubungan baik dengan manusia dalam hal ini antar kerabat dan para petani yang memiliki sama-sama di suatu tempat. Dalam hal ini antar petani. Nguak dilakukan dalam bentuk memberikan atau bagi-bagi surudan/aneka buah dan makanan yang telah selesai digunakan untuk upacara biukukung.



Tugu di Tengah Sawah

Bagi-bagi sarana selesai upacara biasanya dilakukan oleh petani langsung dipematang sawah setelah upacara yang dilakukan saat pagi hari. Masyarakat subak membagikan sarana upacara dilakukan tanpa harus memandang ada hubungan saudara atau tidak, melainkan secara langsung dalam hubungannya sebagai warga subak yang terkadang mereka berbeda dusun.

Aktivitas pemberian dan penerimaan makanan yang dilakukan tanpa ada hubungan saudara, ini menandakan para warga sudah memiliki kepercayaan yang sangat tinggi dan yakin dengan persaudaraan antar warga subak di sekitar sawah.

Daftar Pustaka

- Koentjaraningrat, 1987. *Sejarah Teori Antropologi* : Universitas Indonesia.
- Damardjati. 2023. *Jurnal Penelitian Sejarah Dan Nilai Tradisional*. Denpasar: BKSNT Denpasar



Ratu Kempur: Pelindung Desa Pejeng Kawan

Oleh

Gusti Ngurah Made Saputra
Balai Pelestarian Kebudayaan
Wilayah XV

Abstrak

Desa Pejeng Kawan di Kecamatan Tampaksiring, Kabupaten Gianyar, yang secara geografis berada di dataran tropis subur dengan potensi alam dan budaya yang kuat. Selain memiliki peran penting dalam sistem agraris berkat aliran Sungai Petanu dan Sungai Bubung, desa ini juga menyimpan tinggalan arkeologi seperti arca Buddha, candi tebing, serta situs-situs pura yang menandakan aktivitas budaya sejak abad ke-10 hingga abad ke-14 Masehi. Dari sisi tradisi lisan, Pejeng Kawan dikaitkan dengan kisah Mayadenawa dan roda pedati yang mengeluarkan api, yang kemudian terabadikan dalam toponimi Tatiapi. Salah satu situs yang menonjol adalah Ratu Kempur (Ratu Gede), sebuah lokasi suci di pintu masuk desa yang dipandang sebagai pelindung masyarakat. Batu bundar berlubang di area ini dimaknai sebagai simbol roda pedati dan dijadikan objek pemujaan. Secara religius, Ratu Kempur berfungsi sebagai ruang persembahyangan sekaligus penolak bala, tempat masyarakat memohon keselamatan sebelum beraktivitas di luar desa. Dalam perspektif arkeologi dan antropologi, fenomena ini menunjukkan bahwa lanskap budaya Pejeng Kawan dibentuk tidak hanya oleh peninggalan material, tetapi juga oleh simbolisme kolektif yang memperlihatkan kesinambungan antara sejarah, mitologi, dan kepercayaan masyarakat hingga masa kini.

Pendahuluan

Secara administratif, Desa Pejeng Kawan tergolong sebagai desa yang relatif muda. Hal ini dibuktikan dengan adanya Surat Keputusan Bupati Kepala Daerah Tingkat II Gianyar tertanggal 1 April 1980 Nomor 01/419/13/082/Pen/1980. Isi pokok keputusan tersebut antara lain menetapkan pembagian Desa Pejeng menjadi lima wilayah, yang terdiri atas satu desa induk (Pejeng) dan empat desa persiapan, termasuk di dalamnya Desa Pejeng Kawan.

Meskipun secara administratif desa pejeng kawan tergolong muda nampaknya desa ini telah dihuni sejak lama. pernyataan ini didukung dengan adanya tinggalan arkeologi Di Desa Pejeng Kawan ditemukan sejumlah peninggalan arkeologi yang tersebar pada beberapa titik lokasi, antara lain di Pura Ulun Swi, Pura Agung Batan Bingin, Pura Melanting, serta di tepi Sungai Kelebutan dekat kuburan Tatiapi. Salah satu temuan penting adalah arca-arca yang tersimpan di Pura Ulun Swi maupun di Pura Agung Batan Bingin, khususnya Arca Buddha Dhyani. Arca ini memiliki kemiripan langgam dengan Arca Buddha di Pura Goa Gajah, yang menurut para ahli arkeologi sezaman dengan Arca Borobudur (Ardana, 1983).

Candi Tebing Kelebutan juga menjadi bukti penting aktivitas budaya di masa lalu. Bentuk atap candi ini menunjukkan usianya lebih muda dibandingkan dengan candi-candi padas lainnya. Temuan-temuan tersebut menjadi dasar untuk menyimpulkan bahwa aktivitas budaya di Desa Pejeng Kawan telah berlangsung sejak abad ke-10 hingga abad ke-14 Masehi.

Selain bukti arkeologi, keberadaan tradisi lisan yang masih hidup hingga saat ini juga menjadi penunjang penting dalam memahami kedudukan Desa Pejeng Kawan sebagai desa tua. Perpaduan antara data sejarah, tinggalan budaya, serta cerita tradisi inilah yang memperkaya identitas Desa Pejeng Kawan sekaligus memperlihatkan kesinambungan kehidupan masyarakat dari masa lalu hingga sekarang.

Drs. I Gusti Gde Ardana melalui bukunya yang berjudul “Penuntun Objek-Objek Purbakala di Sekitar Pejeng-Bedulu”, disebutkan pula kisah tentang Mayadenawa yang berkerajaan di Pejeng. Konflik antara Mayadenawa dengan Dewa Indra menimbulkan peperangan besar, di mana Mayadenawa akhirnya terdesak dan melarikan diri ke arah barat hingga mencapai perbatasan Desa Tatiapi (Desa Pejeng Kawan). Di tempat tersebut, roda (pedati) dari kereta Mayadenawa terlepas dan mengeluarkan api. Peristiwa ini kemudian diabadikan dalam penamaan desa setempat, yang awalnya disebut Pedati Api dan lama-kelamaan berubah penyebutannya menjadi Tatiapi (Pejeng Kawan).

Berdasarkan pernyataan tersebut di atas Desa Pejeng Kawan merupakan salah satu desa tua yang menyimpan berbagai peninggalan, baik berupa arca, candi tebing, maupun lokasi yang berkaitan dengan legenda masa lampau. Salah satu lokasi yang menonjol adalah Ratu Kempur (Ratu Gede), yang oleh masyarakat setempat dipandang sebagai pelindung desa

Latar Geografis dan Sosial Desa Pejeng Kawan

Desa Pejeng Kawan secara geografis berada di kawasan dataran dengan ketinggian antara 500 hingga 600 meter di atas permukaan laut

Suasana alamnya beriklim tropis dengan temperatur rata-rata 28°C dan dapat mencapai 32°C pada siang hari, serta kelembaban udara sekitar 65%. Kondisi iklim ini menjadikan wilayah Pejeng Kawan sejuk sekaligus nyaman untuk ditinggali. Curah hujan yang merata turut mendukung kesuburan tanah, sehingga desa ini memiliki potensi alam yang cukup baik.

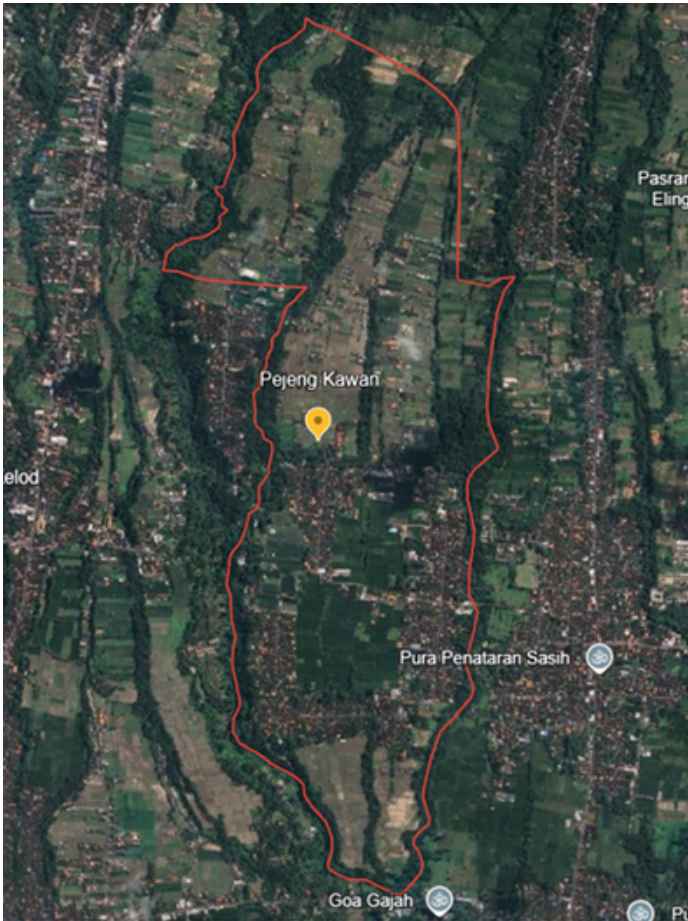
Untuk mencapai Desa Pejeng Kawan, pengunjung dapat menggunakan kendaraan bermotor, baik roda dua maupun roda empat. Dari Kota Denpasar, perjalanan memakan waktu kurang lebih satu jam dengan sepeda motor, sedangkan dengan mobil waktu tempuhnya sekitar satu setengah jam. Akses jalan yang dapat dilalui dengan nyaman membuat desa ini mudah dijangkau.

Desa Pejeng Kawan memiliki luas wilayah sekitar 2,75 km² dan menyimpan sumber daya alam yang dapat dikembangkan sebagai potensi desa untuk kesejahteraan masyarakat. Secara geografis, desa ini membujur dari utara ke selatan dengan batas wilayah sebagai berikut: di sebelah utara berbatasan dengan Desa Pejeng Kaja, di sebelah timur dengan Desa Pejeng, di sebelah selatan dengan Desa Bedulu, dan di sebelah barat dengan Desa Peliatan serta Desa Petulu.

Peta Desa Pejeng Kawan

Keberadaan Desa Pejeng Kawan semakin istimewa karena diapit oleh dua aliran sungai, yaitu Sungai Petanu dan Sungai Bubung. Kedua sungai tersebut memberikan manfaat besar bagi masyarakat, terutama dalam menunjang sistem pengairan lahan pertanian di wilayah persawahan. Hal ini menjadikan desa tidak hanya kaya akan potensi alam,

tetapi juga memiliki peran penting dalam menjaga keberlangsungan tradisi agraris masyarakat setempat.



Peta Desa Pejeng Kawan

Dari aspek keagamaan dan adat, Desa Pejeng Kawan terdiri atas satu Desa Pakraman/Adat, yaitu Desa Pakraman Pejeng Kawan. Karena merupakan satu kesatuan Desa Pakraman, maka Pura Kahyangan Tiga diempon bersama oleh seluruh Banjar Pakraman, baik pada saat pelaksanaan pujawali maupun ketika berlangsung kegiatan pembangunan. Dalam wilayah Desa Pakraman Pejeng Kawan juga terdapat tiga Pura Dalem. Keberadaan pura-pura tersebut tidak menimbulkan permasalahan, karena masing-masing telah menjadi bagian dari Banjar yang menaunginya.

Demikian pula dengan keberadaan pura swagina, seperti Pura Ulun Swi, diemong oleh krama subak yang ada di wilayah desa. Selain itu, di Desa Pejeng Kawan juga terdapat sejumlah Merajan dan Dadya berukuran besar dengan jumlah pengempon yang cukup banyak, mencerminkan keberagaman wangsa dan kawitan masyarakat setempat.

Jejak Arkeologis di Desa Pejeng Kawan

Desa Pejeng Kawan di Kecamatan Tampaksiring, Kabupaten Gianyar, Bali, merupakan salah satu wilayah yang kaya akan tinggalan arkeologi, yang tersebar pada beberapa titik utama berupa situs-situs maupun ruang terbuka bersejarah. Beberapa lokasi tersebut antara lain Pura Ulun Swi, Pura Agung Batan Bingin, Pura Melanting, Candi Tebing Kelebutan, dan Ratu Kempur. Pada masing-masing situs tersebut ditemukan berbagai Objek Diduga Cagar Budaya (ODCB) yang mencerminkan aktivitas religius, sosial, dan artistik masyarakat masa lampau, terutama pada masa Hindu-Buddha

a. Pura Ulun Swi

Salah satu situs di Desa Pejeng Kawan adalah Pura Ulun Swi, yang berfungsi sebagai pura subak dan sekaligus merupakan lokasi tersimpannya ODCB. Adapun tinggalan arkeologi yang ditemukan di situs ini meliputi: Lingga, Fragmen arca, Fragmen bangunan, Arca perwujudan, dan Arca Buddha (Dhyani Bodhisattva Avalokitesvara). Salah satu artefak utama di Pura Ulun Swi adalah arca Buddha Avalokitesvara, yang menampilkan ciri-ciri ikonografi klasik dari tradisi Mahayana abad pertengahan. Arca ini digambarkan dalam posisi duduk bersila (padmasana) di atas lapik padma ganda berbentuk persegi empat, dengan sandaran berupa stela berbentuk oval.

Kedua telapak kaki menghadap ke atas, menunjukkan kedalaman dalam meditasi. Kedua tangan dalam posisi Dhyani Mudra, yakni telapak tangan kanan berada di atas telapak tangan kiri, keduanya menghadap ke atas dan diletakkan di pangkuan. Sikap ini melambangkan meditasi dan keseimbangan batin.

Raut wajah arca memperlihatkan ketenangan yang mendalam. Wajah berbentuk oval, mata tertutup, hidung proporsional, mulut tipis, dan dagu tumpul, keseluruhannya mencerminkan ekspresi yang tenang dan kontemplatif. Telinga memanjang hingga menyentuh bahu, sebuah ciri khas arca Buddha yang melambangkan kebijaksanaan agung. Keberadaan arca ini menunjukkan kuatnya pengaruh ajaran Buddha Mahayana di kawasan Pejeng pada masa lalu.

b. Pura Agung Batan Bingin

Pura Agung Batan Bingin merupakan salah satu situs penting di Desa Pejeng Kawan yang menyimpan sejumlah tinggalan arkeologi bernilai tinggi. Di lokasi ini ditemukan beberapa arca yang mencerminkan keberagaman kepercayaan dan aktivitas religius pada masa lalu, diantaranya: Arca jongkok, Arca Ganesha, Arca Buddha dan Arca Dhyani Bodhisattva Ratnapani.

Arca Dhyani Bodhisattva Ratnapani merupakan salah satu artefak penting dari tradisi Buddha Mahayana yang ditemukan di situs Pura Agung Batan Bingin. Arca digambarkan duduk bersila (padmasana) dengan kedua tangan membentuk mudra tertentu. Tangan kanan menghadap ke atas sambil memegang bunga mekar sebagai lambang kesucian dan welas asih. Tangan kiri juga menghadap ke atas, diletakkan di atas paha kanan, membentuk wara mudra, simbol pemberian anugerah dan perlindungan.

Wajah arca terlihat tenang, dengan bentuk muka oval, mata terbuka, hidung proporsional,

mulut tipis, dan dagu bulat. Telinganya panjang hingga menyentuh bahu, sesuai ciri khas arca Buddha. Kepala arca dihiasi jamang berbentuk manik-manik bulat dan mahkota bertingkat, dengan hiasan bunga di sisi kanan dan kiri, serta ornamen bulat kecil (ron-ronan) di belakang telinga

Lengan arca memakai gelang atas (keyura) bermotif simbar segitiga dan tiga gelang di pergelangan tangan—dua berbentuk genitri melingkar, satu bermotif segitiga. Bagian dada dihiasi dua kalung bermotif sulur dan satu kalung manik-manik. Juga terdapat udarabanda (sabuk hias) dan upawita (selempang suci) yang disilangkan dari bahu kiri ke pinggang kanan.

Kaki arca memakai dua gelang kaki polos. Kain dikenakan dengan detail lipatan halus hingga lutut dan betis. Kain samping diikat dengan simpul pita, sementara kain depan menjuntai ke bawah hingga menyentuh alas arca (stela), menciptakan kesan anggun dan seimbang.

c. Pura Melanting

Pura Melanting merupakan salah satu bagian dari kompleks Pura Agung Batan Bingin yang terletak di Desa Pejeng Kawan, Kecamatan Tampaksiring, Kabupaten Gianyar. Meski secara arsitektural merupakan pura pelengkap dalam struktur pura besar, situs ini menyimpan satu tinggalan arkeologi penting berupa sebuah arca Buddha, yang hingga kini masih digunakan sebagai media pemujaan oleh masyarakat setempat.

Arca tersebut kini berada dalam kondisi aus parah, diduga akibat pelapukan alami yang berlangsung dalam waktu lama. Detail anatomis dan ikonografis arca sudah tidak tampak dengan jelas, namun bentuk dasar serta sikap duduknya masih dapat dikenali sebagai representasi arca Buddha.

Keausan ini membuat identifikasi lebih lanjut terkait mudra, atribut, maupun langgam artistik yang digunakan menjadi cukup sulit dilakukan.

Meskipun secara fisik telah mengalami kerusakan, nilai sakral arca tetap lestari dalam sistem kepercayaan masyarakat. Arca tersebut tetap ditempatkan di area utama pemujaan di Pura Melanting, menunjukkan bahwa fungsi spiritual dan penghormatan terhadap peninggalan leluhur tetap dijaga, terlepas dari kondisi materialnya.

d. Candi Tebing dan Ceruk Pertapaan Kelebutan

Candi Tebing terletak di sisi timur sungai, dengan luas 2,20 are dan tinggi tebing mencapai 15 meter. Lokasinya berada pada titik koordinat 50 L 0311499, 9058264 UTM, dengan ketinggian sekitar 177 mdpl. Sementara itu, Ceruk Pertapaan berada di sisi barat sungai, pada koordinat 50 L 0311467, 9058247 UTM, dengan ketinggian 182 mdpl, dan memiliki luas sekitar 1.078 m² (22 x 19 meter). Di bagian hulu sungai, tepat di sebelah utara Candi Tebing, terdapat mata air suci yang dikenal masyarakat sebagai Air Kelebutan. Lokasi ini dijaga kesuciannya karena dipercaya sebagai tempat pebejian Ratu Pura Pusering Jagat.

Candi Tebing Kelebutan merupakan salah satu contoh candi yang dipahat langsung pada tebing batu (dua dimensi), mirip dengan bentuk candi di situs lain seperti Gunung Kawi Tampaksiring, Candi Kerobokan, dan Candi Tegallinggah. Berbeda dengan stupa dan candi tiga dimensi seperti Stupa Pegulingan, candi jenis ini memanfaatkan kontur alami tebing sebagai medium utama, menunjukkan bentuk adaptasi arsitektur religius yang harmonis dengan alam.

Dalam konsep perancangannya, candi tebing ini mengikuti prinsip "Tri Angga"—pembagian struktur menjadi kaki, badan,

dan kepala (atap). Konsep ini mencerminkan filosofi "Triloka" dalam kepercayaan Hindu-Buddha, yaitu Bhur Loka (alam bawah), Bwah Loka (alam tengah), dan Swah Loka (alam atas). Dalam konteks spiritual, candi merupakan simbol gunung suci, tempat tinggal para dewa dan roh leluhur.

Candi-candi tebing di sepanjang DAS Pakerisan dan Petanu, termasuk Candi Tebing Kelebutan, diperkirakan dibangun pada masa kejayaan Dinasti Warmadewa, khususnya pada masa pemerintahan Raja Dharmawangsa Marakata (1025–1049 M) dan dilanjutkan pada masa Raja Anak Wungsu (1049–1080 M). Dengan demikian, candi ini dapat ditarik usianya ke pertengahan abad ke-11 Masehi, menjadikannya sebagai bagian dari lanskap arkeologi penting di Bali Kuno.

e. Ratu Kempur

Di wilayah Desa Pejeng Kawan, terdapat sebuah objek sakral berupa batu alam berbentuk bundar dan pipih dengan lubang di bagian tengah. Batu ini diletakkan di atas sebuah pelinggih (altar pemujaan) dan diselimuti kain penutup berwarna putih-kuning, sebagaimana lazimnya objek suci dalam tradisi Hindu Bali.

Oleh masyarakat setempat, batu tersebut dikenal dengan nama "Ratu Kempur." Meski tampak sederhana secara bentuk, batu ini memiliki nilai simbolik dan spiritual yang sangat tinggi. Keberadaannya tidak terlepas dari kisah tradisi lisan mengenai peristiwa mitologis jatuhnya roda pedati milik tokoh legendaris Mayadenawa, yang konon mengeluarkan api saat menyentuh tanah. Peristiwa tersebut dipercaya terjadi di kawasan ini, dan batu inilah yang diyakini sebagai materialisasi dari roda tersebut.

Dalam konteks budaya lokal, Batu Kempur bukan sekadar objek fisik, melainkan dianggap sebagai penjaga desa atau simbol perlindungan niskala bagi masyarakat Pejeng Kawan. Penempatannya pada pelinggih menandai bahwa batu ini menjadi bagian dari sistem pemujaan, dan dihormati sebagai manifestasi kekuatan suci yang menjaga keharmonisan antara manusia, alam, dan roh leluhur.

Ratu Kempur dalam Konteks Simbolik dan Keagamaan

Lokasi Ratu Kempur berada di sisi timur jembatan yang menghubungkan Desa Pejeng Kawan dengan Desa Pejeng. Bagi siapa pun yang memasuki Desa Pejeng Kawan dari arah Pejeng, jembatan ini menjadi jalur utama yang harus dilalui. Berdasarkan tradisi lisan masyarakat setempat, area tersebut dikaitkan dengan peristiwa jatuhnya sebuah pedati yang diyakini mengeluarkan api. Kepercayaan ini kemudian menempatkan lokasi tersebut sebagai titik penting dalam lanskap budaya Pejeng Kawan.

Pada lokasi yang oleh tradisi lisan masyarakat diyakini sebagai titik jatuhnya roda (pedati), terdapat sebuah batu berbentuk bundar dengan lubang di bagian tengahnya. Batu tersebut dipandang sebagai materialisasi dari roda pedati yang dalam cerita mitologis dipercaya pernah terlepas dan mengeluarkan api. Pemaknaan simbolis ini kemudian mendorong masyarakat untuk mendirikan sebuah pelinggih dan menempatkan batu bundar berlubang di atas pelinggih tersebut, dan menjadikannya objek pemujaan yang bernilai sakral.



Batu Bendar Berlubang yang dipercayai sebagai pedati (roda)



Lokasi Pura Ratu Kempur

Batu ini merupakan simbol yang sarat dengan nilai sejarah dan spiritual. Warga percaya, keberadaannya menjadi penanda sekaligus penghubung antara kisah masa lampau dengan kehidupan masyarakat saat ini.

Sampai pada masa Kini, area tersebut difungsikan menjadi tempat suci dan pusat persembahyangan yang dikenal dengan nama Ratu Kempur (Ratu Gede). Fungsinya tidak terbatas pada aktivitas ritual keagamaan semata, melainkan juga dimaknai sebagai simbol perlindungan bagi seluruh masyarakat Desa Pejeng Kawan. Dalam praktik keagamaan setempat, Ratu Kempur diposisikan sebagai pelindung desa, tempat masyarakat memohon keselamatan dan kesejahteraan.

Ritual persembahyangan di lokasi ini dilakukan baik ketika masyarakat sedang berada di dalam wilayah desa maupun menjelang keberangkatan ke luar desa. Sebelum bepergian, masyarakat biasanya melakukan sembahyang di Ratu Kempur dengan harapan memperoleh keselamatan selama perjalanan hingga dapat kembali dengan selamat.

Masyarakat setempat meyakini bahwa setiap orang yang melewati kawasan Ratu Kempur terutama ketika memasuki Desa Pejeng Kawan akan berada di bawah pengawasan kekuatan sakral. Kepercayaan ini menekankan bahwa hanya mereka yang datang dengan niat baik yang dapat melintasi wilayah tersebut tanpa gangguan. Sebaliknya, siapa pun yang melintas dengan tujuan tidak baik diyakini akan menerima hukuman secara niskala.

Pemaknaan ini menempatkan lokasi Ratu Kempur sebagai sebuah ruang penolak bala. Ia berfungsi untuk menangkal segala bentuk pikiran jahat, niat buruk, maupun kekuatan gaib yang dianggap dapat mengganggu keseimbangan dan keselamatan masyarakat desa. Dengan demikian, tempat ini diposisikan sebagai semacam “gerbang sakral” yang membatasi dunia luar dengan wilayah internal desa.

Dalam perspektif arkeologi, fenomena ini memperlihatkan bagaimana lanskap budaya di Pejeng Kawan dibentuk bukan hanya oleh tinggalan material, tetapi juga oleh konstruksi simbolis yang hidup dalam ingatan kolektif masyarakat. Kepercayaan tersebut dapat ditafsirkan sebagai bagian dari sistem kosmologi yang menempatkan ruang-ruang tertentu sebagai benteng spiritual. Hal ini sejalan dengan temuan di berbagai situs arkeologi lain di Bali, di mana batas-batas sakral sering kali diberi makna khusus sebagai penolak bala atau penjaga keseimbangan kosmos.

Dengan demikian, Ratu Kempur tidak hanya berperan sebagai lokasi ritual yang bersifat lokal, tetapi juga merepresentasikan lapisan makna yang lebih luas mengenai hubungan manusia, ruang, dan sistem kepercayaan. Pandangan ini memperlihatkan bagaimana ruang sakral di Pejeng Kawan tidak hanya dipahami sebagai lanskap fisik, melainkan juga sebagai lanskap religius yang sarat makna simbolis.

Simpulan

Ratu Kempur merupakan manifestasi nyata dari hubungan antara sejarah, mitologi, dan spiritualitas masyarakat Bali. Sebagai pelindung desa dan titik sakral yang dipercaya menyimpan kekuatan niskala, Ratu Kempur menjadi bagian integral dalam sistem kepercayaan masyarakat Pejeng Kawan. Ia tidak hanya menjembatani masa lalu dan masa kini, tetapi juga mengukuhkan identitas budaya desa sebagai bagian dari warisan Bali yang lebih luas.

Penelitian dan pelestarian terhadap situs ini penting tidak hanya untuk menjaga warisan budaya lokal, tetapi juga untuk memperkaya pemahaman kita terhadap dinamika masyarakat Bali yang hidup dalam simbiosis antara dunia material dan spiritual.

Daftar Pustaka

- Ardana, I Gusti Gde. (1983). *Penuntun Objek-Objek Purbakala di Sekitar Pejeng-Bedulu*.
- Badan Pusat Statistik Kabupaten Gianyar. (2014). Kecamatan Tampaksiring Dalam Angka. Diakses dari: <http://gianyar.bps.go.id>
- Suryadharma, I Nyoman Adi. (2016). Inventarisasi Cagar Budaya/ yang diduga sebagai cagar budaya di Desa Pejeng Kaja dan Desa Pejeng Kawan, Kecamatan Tampaksiring, Kabupaten Gianyar, Provinsi Bali. Balai Pelestarian Cagar Budaya Bali



Pura Agung Batan Bingin



Candi Tebing Kelebutan



Arca Budha Pura Ulun Suwi



**Arca Budha Pura Agung
Batan Bingin**

TAMAN MAYURA Menyatunya Perbedaan Menghadirkan Keindahan

Oleh
Ida Bagus Sugianto
Balai Pelestarian Kebudayaan
Wilayah XV

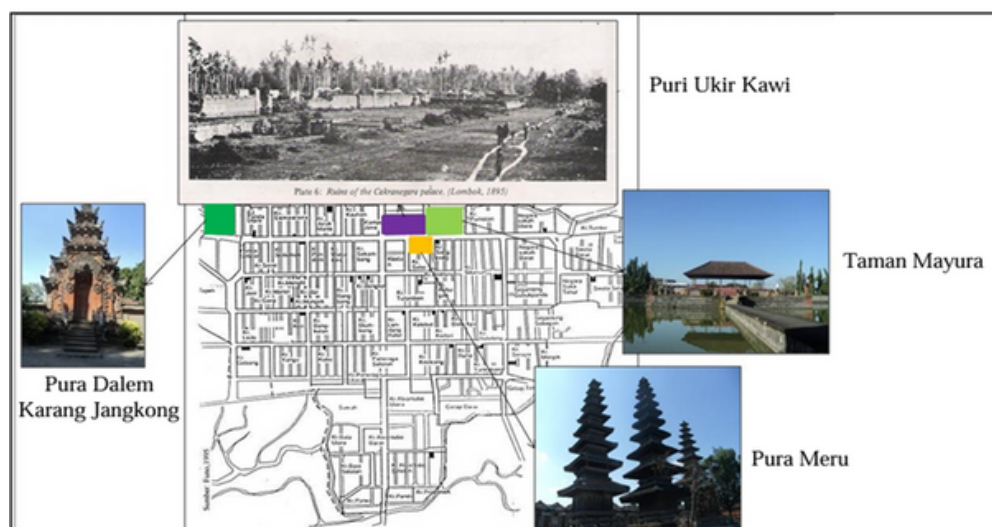
Taman Mayura merupakan salah satu bangunan sejarah yang terletak di pulau Lombok, tepatnya di Kecamatan Cakranegara, Mataram, Nusa Tenggara Barat. Berdirinya Taman Mayura merupakan bagian dari perjalanan sejarah terbentuknya kawasan Cakranegara pada masa pemerintahan Kerajaan Karangasem Singasari dan Kerajaan Mataram (1700-1894). Tahun 1700-an merupakan awal terbentuknya Kawasan Cakranegara. Bangunan pertama yang didirikan adalah Pura Meru tahun 1720, yang berfungsi sebagai tempat peribadahan bagi masyarakat Hindu-Bali di Pulau Lombok. Dikarenakan sebagian besar raja dari kerajaan-kerajaan kecil masih memiliki hubungan kekeluargaan.

Selain itu juga didirikan makam dan Pura Dalem di bagian barat terluar dari

Kawasan Cakranegara, yaitu di Kawasan Karang Jangkong.

Selanjutnya tahun 1940 didirikan istana raja bernama Puri Ukir Kawi dan pasar istana di bagian selatan istana raja (sekarang dikenal sebagai Pasar Cakranegara). Taman Klepug atau Taman Mayura didirikan pada tahun 1744, berfungsi sebagai tempat peristirahatan raja. Taman Mayura berada di sebelah timur Puri Ukir Kawi dan di bagian utara Pura Meru. Di bagian barat Puri Ukir Kawi terdapat lapangan. Peletakan Puri Ukir Kawi, pasar istana, lapangan, dan Yasa Kambang membentuk pola Parampatan Agung yang biasanya menjadi ciri khas pola permukiman di Pulau Bali. Permukiman dibangun dengan pola grid (kotak-kotak) yang memiliki ukuran yang sama atau disebut Karang.

Selain itu juga didirikan beberapa pura dengan kepemilikan Karang. Permukiman mayoritas dihuni oleh masyarakat Hindu-Bali yang berasal dari Daerah Karang Asem di Pulau Bali dan sebagian kecil masyarakat asli Sasak-Lombok (Adhiya Harisanti, 2013: 5 - 6).



Pola Kawasan Cakranegara tahun 1995

Sumber: Fitriya, 2013: 6

Taman Mayura ini dibangun oleh Anak Agung Anglurah Made Karangasem berfungsi sebagai tempat pemujaan dan tempat rekreasi atau taman. Hal ini dapat dilihat dari konsep bangunan yang terdiri dari dua bagian yakni area taman dan area pemujaan. konsep bangunan yang terdiri dari dua bagian yakni area taman dan area pemujaan. Pada area pemujaan, terdapat Pura yang merupakan bangunan yang dianggap suci oleh agama Hindu dan berfungsi sebagai tempat aktivitas keagamaan. Pura yang berada pada kompleks area pemujaan ini diantaranya adalah: Pura Jagat Natha Mayura dan Pura Kelepug. Sedangkan pada area taman terdapat bangunan peristirahatan atau bersantai diantaranya adalah Bale Loji, Bale Pererenan, Bale Kambang (Adhiya Harisanti, 2013: 5 - 6).



Sumber: Rusyada, 2020: 242 - 244

Pura Jagatnatha Mayura, di dalam Pura Jagatnatha berdiri palinggih-palinggih seperti Palinggih Padmasana, Palinggih Bathara Gunung Rinjani, Palinggih Ngerurah, dan Bale Gedong. Padmasana digunakan untuk memuja perwujudan Sang Hyang Siwa Yang Maha Kuasa. Masyarakat Hindu percaya bahwa Sang Hyang Siwa merupakan manifestasi atau perwujudan dari Sang Hyang Widhi, Tuhan Yang Maha Esa. Palinggih Batara Gunung Rinjani digunakan untuk memuja kebesaran Ida Sang Hyang Widhi yang menghuni Gunung Rinjani. Palinggih ini perlambangan Ratu sesuunan disana yang diyakini umat, dan dengan itu pula akan lebih mendekatkan jarak para umat untuk memuja beliau. Palinggih Ngerurah digunakan untuk memuja perwujudan Sang Hyang Indra atau dewa keindahan. Masyarakat Hindu percaya bahwa Sang Hyang Indra merupakan raja dari semua dewa, ia bertugas memerintah segala dewa atas titah Hyang Guru. Dewa Indra juga dipercaya sebagai dewa yang bertanggung jawab menyampaikan doa manusia kepada dewa serta menentukan hadiah - hadiah yang akan dianugerahkan kepada manusia. Bale Gedong adalah bale atau rumah yang dijadikan sebagai tempat penyimpanan. Nama ini sesuai dengan makna Gedong, yakni penyimpanan. Bale ini terletak di ujung kanan dari barisan Palinggih di area pura Jagat Natha. Sesuai dengan namanya yakni Bale Gedong atau Penyimpanan, bangunan ini memang berfungsi sebagai tempat penyimpanan benda - benda peninggalan Pura Jagat Natha yang dianggap sakral (Rusyada, 2022: 242 - 245).



Sumber: Rusyada, 2020: 240 - 241

Pura Kelepug. Pada area Pura Kelepug terdapat 3 bangunan utama. Bangunan utama ini berupa pelinggih yang berfungsi sebagai tempat pemujaan yang terdiri dari 2 buah Padmasana dan Meru di bagian tengah. Sedangkan bangunan pendukung yaitu Bale Pawedan. Pelinggih Padmasana ini merupakan tempat pemujaan Sang Hyang Widi Wasa, Tuhan Semesta Alam dalam kepercayaan agama Hindu. Meru merupakan simbol dari Gunung Mahameru, perlambangan dari Tuhan Yang Maha Esa dan berfungsi sebagai tempat pemujaan dewa – dewa serta pemujaan leluhur. Bale Pawedan terletak di perbatasan antara area kolam dan area pura. Bangunan ini menyerupai berugak dengan empat tiang dan memiliki pondasi setinggi 1 meter. Lantai bangunan sudah menggunakan keramik berwarna merah tua. Namun konstruksi bangunan masih menggunakan kayu serta bahan ijuk untuk bagian atap, Bale Pawedan ini berfungsi sebagai tempat duduk pendeta mepuja yakni pemimpin upacara dalam agama Hindu (Rusyada, 2022: 240 - 241)



Sumber: Rusyada, 2020: 239

Area Taman terdiri dari Bale Pererenen, Bale Loji, dan Bale Kambang. Bale Pererenen merupakan bangunan berbentuk bale atau rumah tanpa tembok (dinding). Bangunan ini hanya memiliki atap dan delapan buah tiang penyangga. Semua tiang didominasi warna biru dan merah dengan paduan ornamen flora berwarna keemasan di tiap sisi. Menurut pemandu wisata, pada zaman Kerajaan Karangasem bangunan ini berfungsi sebagai tempat bersantai atau sekedar sebagai tempat berkumpulnya keluarga kerajaan. Bangunan Bale Loji serupa dengan Bale Pererenan namun dengan versi yang sudah memiliki tembok atau dinding yang dahulu digunakan sebagai tempat tidur keluarga kerajaan. Pada bagian depan terdapat serambi terbuka dengan enam buah tiang penyangga. Berbeda dengan tiang pada bangunan Bale Pererenan, tiang ini memiliki bentuk yang lebih simple atau sederhana tanpa adanya ornamen. Hanya terdapat perpaduan warna merah tua dan biru di setiap tiang. Salah satu bangunan yang menjadi ikon atau daya tarik area Taman Mayura adalah Bale Kambang, yakni bale atau rumah yang dibangun tepat di tengah kolam. Bentuk bangunan Bale Kambang ini menyerupai Bale Pererenan,

namun bangunan ini tidak memiliki tembok. Bangunan ini hanya memiliki atap, lantai dan tiang sebagai penopang utama. Berbeda dengan Bale Pererenan yang hanya memiliki 8 tiang, Bale Kambang memiliki 16 tiang sebagai penyangga antara atap dengan lantai. Bale Kambang, menurut pengurus taman, dahulu berfungsi sebagai tempat persidangan bagi warga yang melakukan kesalahan. Bangunan yang terletak di tengah – tengah kolam ini dianggap sebagai suatu tempat yang mencerminkan keadilan (Rusyada, 2022: 238 – 239)



Patung TGH. Abdul Gafur di Taman Mayura yang dibuat atas perintah raja Hindu pada abad ke-19

Sumber: Jamaluddin, 2016: 147

Dari sekian bangunan yang ada di Taman Mayura, yang menarik adalah bangunan Bale Kambang yang berada di tengah-tengah kolam air. Di sekitar Bale Kambang ini dihiasi oleh patung-patung bercirikan orang muslim, yaitu Arab, Muslim, Cina dan Jawa. patung orang muslim tersebut berdiri di bagian Barat, Timur dan Utara dari Bale Kambang berdampingan dengan bangunan linggih yang sangat kental nuansa Hindu Bali-nya. Mengenai salah satu patung yang terdapat di Bale Kambang, patung itu adalah Patung TGH. Abdul Gafur.

Beliau adalah salah seorang tuan guru yang berpengaruh pada masanya. Seperti halnya dengan beberapa da'i sebelumnya yang mengajarkan Islam di Lombok adalah keturunan Jawa. Ia adalah keturunan dari Jawa, orang tuanya berasal dari kota wali Demak Jawa Tengah, lahir pada pertengahan abad ke-18 tepatnya pada tahun 1754 M, dan meninggalnya pada awal abad ke-20, yaitu tahun 1904, jadi umurnya 150 tahun. Abdul Gafur dimakamkan di Sumbek, persis di samping kanan mesjid Sumbek. Makam ini berada di dalam sebuah ruangan yang berbeda dengan mesjid. Jadi untuk masuk ke dalam makam kalau dari mesjid harus melewati beberapa buah rumah penduduk. TGH. Abdul Gafur oleh pengikut dan keturunannya biasa dipanggil dengan sebutan Syekh Abdul Gafur sementara di kalangan keluarga raja Bali-Cakra ia dikenal sebagai Dukuh Gafur (Jamaluddin, 2021: 147)

Bangunan Bale kambang adalah bangunan tempat bersidang dan menerima tamu kerajaan Bali Karangasem dulunya. Kental dengan dengan ciri-ciri Hindu, termasuk juga ornamen-ornamen di sekitarnya. Diberi nama Bale Kambang, karena posisinya ditengah-tengah kolam air, seakan mengambang diatas air. Dahulu juga ada bangunan penjara di sampingnya. Namun sayang besi-besi penjara tersebut sudah tergerus oleh air dan waktu. Menurut informasi yang didapat, keberadaan patung orang muslim di antara bangunan Hindu tersebut adalah untuk membuktikan kerukunan di Lombok sekaligus untuk mengenang bahwa Raja Bali dulu pernah dibantu oleh Kerajaan Makassar yang muslim. Selain itu juga untuk mengenang bahwa Islam dibawa masuk ke Lombok oleh orang Makassar, Arab, dan China.

Penutup

Taman Mayura merupakan perpaduan antara fungsi rekreasi dan fungsi keagamaan. Hal ini karena Taman Mayura terdiri atas dua area bagian yakni area taman (Candi Taman, Bale Pererenan, Bale Loji, Bale Kambang) dan area pemujaan (Pura Jagat Natha dan Pura Kelepug). Tinjauan Estetika Bentuk Bangunan Taman Mayura menunjukkan bahwa arsitektur bersejarah ini telah memenuhi nilai estetika bangunan karena hampir semua bangunan – bangunan pada kompleks area Taman Mayura telah menerapkan prinsip – prinsip estetika berupa (1) kesatuan, (2) keseimbangan, (3) irama, (4) fokus dan (5) proporsi dalam kontstruksi bangunannya.

Taman Mayura di Lombok bukan sekadar taman bersejarah peninggalan kerajaan, melainkan simbol persatuan antara Hindu dan Muslim yang terjalin melalui musyawarah, kerja sama, dan penghormatan terhadap perbedaan. Keharmonisan yang lahir dari tempat ini menjadi warisan berharga bagi bangsa Indonesia, sekaligus teladan bahwa keberagaman bukanlah alasan untuk terpecah, melainkan sumber kekuatan untuk membangun masa depan yang lebih damai.

Daftar Pustaka

- Adhiya Arisanti, F. 2013. "Perkembangan Dan Pengembangan Kawasan Cakranegara, Lombok", dalam *SOSHUM:Jurnal Sosial Dan Humaniora*, Vol. 3, No.2, Juli.
- Jamaluddin. 2021. *Sejarah Dan Arsitektur Mesjid Kuno Di Lombok*. Mataram: Penerbit Sanabil.
- Rusyada, Gozin Najah. 2022. *Tinjauan Estetika Bentuk Bangunan Taman Mayura Lombok Nusa Tenggara Barat*. Yogyakarta: Jurusan Pendidikan Seni Rupa, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta



Gerbang Menuju Bale Kambang di Taman Mayura

Sumber:

<https://www.pande.co.id/turisme/1813049493/taman-mayura-destinasi-wisata-sejarah-dan-religi-yang-memukau-di-pulau-lombok>



Gerbang Utama Taman Mayura

Sumber: <https://www.lombokinsider.com/lombok/pr-1551153461/taman-mayura-melihat-bali-di-lombok>

EKOSISTEM WARISAN BUDAYA BARAPAN KERBAU DI TANA SAMAWA

Oleh:
Arief Rahman
Balai Pelestarian Kebudayaan
Wilayah XV



Anatomi Ekosistem Barapan Kebo

Ekosistem Barapan Kebo sudah berjalan sejak para petani peternak memulainya. Seiring perkembangan zaman, ekosistem ini terus dinamis menyesuaikan dengan perubahan sosial ekonomi masyarakat Tana Samawa

1. Pelaku, Pengguna, Pendukung

Ekosistem Barapan Kebo melibatkan berbagai aktor yang berperan vital. Aktor sentralnya adalah pemilik kerbau dan joki. Pemilik kerbau berperan penting sebagai pengelola kerbau dan tim kerjanya. Joki yang mengendalikan kerbau saat berpacu di arena. Setiap kemenangan menjadi kebanggaan bagi pemilik kerbau, joki, dan sandro. Barapan Kebo menjadi pertarungan harga diri dan martabat, terutama bagi pemilik kerbau. Pemilik kerbau tidak lagi mempertimbangkan untung rugi. Hal ini karena biaya perawatan kerbau dan biaya pacuan jauh lebih tinggi daripada nilai hadiah.

Aktor lain yakni sandro, tokoh supranatural dalam permainan Barapan Kebo. Ada sandro yang mendoakan kerbau, ada pula sandro saka agar permainan menjadi kompetitif. Sandro selalu terlibat dalam Barapan Kebo, baik sejak perjalanan kerbau dari rumah, maupun di arena pacuan.

Aktor utama lain yakni masyarakat penyangga tradisi ini. Penggemar Barapan Kebo berasal dari berbagai desa di dua kabupaten. Komunitas ini membangun jaringan informasi lewat media sosial dan grup Whatsapp. Acara barapan menjadi ajang silaturahmi antar penggemar, pelaku, dan masyarakat sekitar arena. Warga yang berada di sekitar arena terbiasa menyediakan rumahnya untuk tempat beristirahat para peserta dan pengunjung. Warga sekitar arena pula yang paling banyak berjualan di sekitar arena balapan.

Pendahuluan

Permainan tradisional Barapan Kebo digemari masyarakat Tana Samawa di Nusa Tenggara Barat. Pacuan kerbau ini sudah mengakar dalam masyarakat agraris sejak era Kesultanan Sumbawa. Hingga kini, Barapan Kebo hadir setiap Minggu di berbagai desa di kedua kabupaten tersebut. Pada 2023, Barapan Kebo ditetapkan Warisan Budaya Takbenda Indonesia melalui Kabupaten Sumbawa.

Tradisi Barapan Kebo berawal dari acara sukuran pertanian masyarakat Tana Samawa, sebutan lain bagi wilayah Kabupaten Sumbawa dan Kabupaten Sumbawa Barat. Kerbau biasanya digunakan petani untuk menggemburkan sawah, kemudian dipacu untuk sukuran panen. Seiring waktu, aktivitas pertanian ini kemudian berkembang menjadi permainan hiburan yang mempererat silaturahmi warga (Santosa dan Dwikayana, 2022).

Artikel ini disusun berdasarkan studi pustaka, observasi lapangan sepanjang 2021-2024, dan wawancara dengan sejumlah pelaku budaya. Analisis ekosistem warisan budaya ini diperlukan untuk keberlanjutan Barapan Kebo di Tana Samawa.

Aktor penting lainnya yakni organisasi penyelenggara Barapan Kebo. Di Kabupaten Sumbawa dikenal Persatuan Barapan Kebo Sumbawa, sedangkan di Kabupaten Sumbawa Barat dikenal dengan Komunitas Barapan Kebo Ano Rawi. Kedua organisasi tersebut tersebar hingga ke desa. Organisasi inilah yang mengelola jadwal, lokasi dan aturan dalam Barapan Kebo.

Pihak swasta tidak berperan banyak dalam Barapan Kebo. Pemerintah desa paling banyak berperan langsung untuk keberlangsungan permainan tradisional ini. Di beberapa tempat, pemerintah desa bersama organisasi barapan berinisiatif menyelenggarakan kegiatan. Kemudian anggota DPRD dan politisi menjadi salah satu pendukung utama penyelenggaraan, terutama jelang Pemilihan Legislatif. Pemerintah daerah paling semangat mendorong Barapan Kebo menjadi atraksi wisata, namun sering tidak konsisten dalam kebijakan. Pergantian kepala daerah atau pimpinan dinas menyebabkan inkonsistensi kebijakan.

2. Infrastruktur dan Lingkungan

Infrastruktur fisik utama dalam Barapan Kebo yakni sawah berlumpur. Sebelum permainan berlangsung, penyelenggara menggenangi sawah dengan air setinggi lutut. Dahulu, musim Barapan Kebo berlangsung jelang musim tanam padi. Namun sekarang arena barapan dapat tersedia setiap minggu karena adanya pompa air.

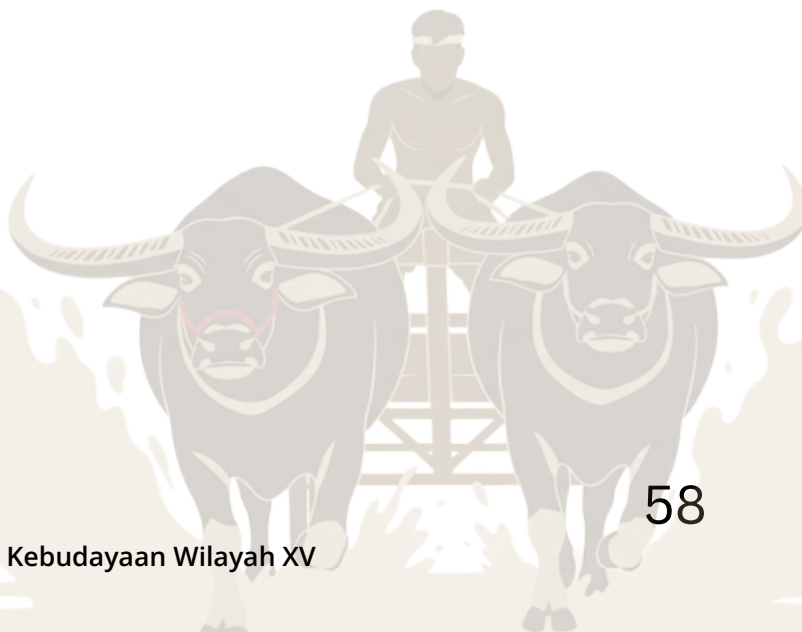
Perlengkapan tradisional barapan, seperti saka (tongkat kayu penanda garis akhir), noga (kayu penghubung kerbau), kareng (tempat joki berpijak), dan mangkar (pecut), hingga kini masih mudah ditemui. Kayu khusus yang dibutuhkan untuk perlengkapan tersebut masih tersedia di alam Sumbawa.

Hal paling krusial yakni populasi kerbau Sumbawa yang berkualitas. Kerbau rawa (*Babulus bubalis*) ini makin jarang dternakkan oleh petani peternak. Sapi lebih menguntungkan dan praktis daripada memelihara kerbau (Apriadi, dkk, 2024). Ketersediaan kerbau akan menjadi persoalan ke depannya. Hal ini terlihat dari pengakuan pemilik kerbau yang mulai mencari kerbau berkualitas dari Dompu dan Bima.

3. Nilai dan Unsur Budaya

Tradisi Barapan Kebo dapat dipandang sebagai teater sosial yang kompleks. Setiap elemen di dalamnya memiliki makna simbolik. Barapan di Sumbawa memiliki fungsi sebagai penyubur tanah dalam pengolahan sawah, pemeliharaan dan pemuliaan ternak kerbau, silahturahmi, status sosial, ekonomi, diplomasi budaya dan hiburan. Sedangkan nilai yang termuat yakni nilai hubunga dengan Tuhan, menjaga lingkungan hidup, budaya gotong royong, dan pendidikan (Santosa dan Dwikayana, 2022). Barapan Kebo pun menjadi medium pewarisan nilai-nilai budaya antar generasi.

Seiring berjalanya waktu, muncul ketegangan antara nilai-nilai luhur tersebut dengan orientasi komersial. Motivasi hadiah dan menjual kerbau dengan harga tinggi berpotensi mengikis esensi kebersamaan.



Tantangan dan Ancaman Barapan Kebo

Tradisi Barapan Kebo saat ini menghadapi krisis multidimensional yang kompleks dan saling terkait. Tantangan ekologis dan perubahan masyarakat menjadi tantangan keberlanjutan Barapan Kebo di masa datang.

1. Ancaman Ekologis dan Agraris

Ancaman terbesar datang dari pilar lingkungan dan infrastruktur. Populasi kerbau di pulau Sumbawa semakin menurun setiap tahun. Para peternak lebih senang memelihara sapi daripada kerbau. Sapi dipilih karena perawatannya yang lebih mudah dan lebih ekonomis. Sedangkan, kerbau selalu membutuhkan air lebih banyak. Selain itu, ada keterbatasan sumber daya para peternak untuk membuat program pemuliaan kerbau.

Selain kerbau, infrastruktur utama Barapan Kebo, yaitu sawah, juga terancam. Fenomena alih fungsi lahan sawah menjadi lahan non-pertanian, terjadi di berbagai wilayah. Fenomena ini mengurangi ketersediaan arena yang cocok untuk Barapan Kebo. Ini diperparah dengan ancaman kekeringan akibat perubahan iklim, sawah sulit digenangi air. Arena berlumpur pun semakin sulit terwujud.

2. Transformasi Sosial dan Erosi Nilai

Secara sosial, Barapan Kebo mengalami transformasi nilai yang signifikan. Tradisi ini mulai bergeser dari tradisi agraris menjadi kegiatan komersial dan hiburan. Kompetisi lebih ke hadiah. Transformasi ini berisiko menurunnya nilai spiritual dan kolektivas. Mengejar keuntungan finansial dan prestise individu semata dapat berpotensi mengikis nilai-nilai gotong royong dan kebersamaan (Anwar dkk, 2025).

Permasalahan lainnya yakni, penurunan minat generasi muda. Banyak generasi muda lebih tertarik pada budaya populer dan permainan modern. Hal ini mendorong pergeseran pola pikir, efisiensi dan keuntungan ekonomi lebih utama daripada kebersamaan dan spiritual.

Globalisasi juga menjadi pedang bermata dua. Teknologi informasi jadi sarana efektif mempromosikan Barapan Kebo ke masyarakat luas dan wisatawan. Di lain hal, globalisasi memicu homogenisasi budaya yang berpotensi mengikis keunikan tradisi lokal.

Strategi Pengelolaan Terintegrasi untuk Kesejahteraan

Keberlanjutan Barapan Kebo di Tana Samawa memerlukan pendekatan sistemik terintegrasi. Pendekatan yang diperlukan yakni paduan antara perlindungan ekologis, penguatan sosial, dan pemanfaatan ekonomi yang bertanggung jawab.

1. Kohesi Sosial dan Pemberdayaan Komunitas

Strategi keberlanjutan Barapan Kebo harus mempertahankan fungsi perekat sosial, dan pemberdayaan masyarakat. Komunitas lokal pun mesti diberikan peran dalam pengelolaan Barapan Kebo. Masyarakat yang terlibat harus dipastikan mendapat manfaat ekonomi dari keberadaan Barapan Kebo ini.

2. Pariwisata Budaya Berbasis Komunitas

Pariwisata berbasis komunitas (Community-Based Tourism, CBT) merupakan strategi yang ideal untuk Barapan Kebo (Ma'aruf, 2020; Abdurrozaq dan Deni, 2023).

Barapan Kebo memiliki komunitas penyangga yang kuat dan loyal. Model CBT memungkinkan masyarakat turut aktif dalam aktivitas pariwisata. Pengimplementasian CBT memerlukan strategi branding yang tepat. Barapan Kebo memiliki keunggulan sebagai atraksi wisata budaya yang unik dan otentik. Keberhasilan implementasi CBT juga pada kapabilitas SDM lokal. Peningkatan kapasitas pelaku budaya dan edukasi publik perlu menjadi perhatian bersama, demi keberlanjutan Barapan Kebo. Pemerintah perlu mengambil peran dalam penyediaan infrastruktur pendukung, promosi acara, dan regulasi pendukung.

3. Kolaborasi Pelestarian Ekologis

Secara sosial, Barapan Kebo mengalami transformasi nilai yang signifikan. Tradisi ini mulai bergeser dari tradisi agraris menjadi kegiatan komersial dan hiburan. Kompetisi lebih ke hadiah. Transformasi ini berisiko menurunnya nilai spiritual dan kolektivas. Mengejar keuntungan finansial dan prestise individu semata dapat berpotensi mengikis nilai-nilai gotong royong dan kebersamaan (Anwar dkk, 2025).

Simpulan dan Rekomendasi

Barapan Kebo di Tana Samawa kaya dengan nilai historis, filosofis, dan sosial. Kini keberadaannya berhadapan dengan ancaman penurunan populasi kerbau, alih fungsi lahan hingga pergeseran nilai sosial akibat modernisasi. Di lain sisi, Barapan Kebo berpotensi sebagai lokomotif pariwisata untuk kesejahteraan masyarakat.

Keberlanjutan Barapan Kebo tergantung pada kebijakan perlindungan ekologis, penguatan sosial, dan pemanfaatan ekonomi yang bertanggung jawab. Pengelolaan Barapan Kebo pun diharapkan dapat mendukung kehamornisan dengan alam, dan pewarisan nilai-nilai budaya.

Untuk itu, sejumlah rekomendasi diajukan demi keberlanjutan Barapan Kebo di Tana Samawa, yakni

1. Pemerintah perlu mendukung penerapan kebijakan Pariwisata berbasis Komunitas untuk Barapan Kebo. Pemerintah daerah juga perlu terlibat penuh untuk konservasi kerbau di Sumbawa dan Sumbawa Barat.
2. Kaum muda perlu mengambil peran aktif dalam pelestarian budaya. Kaum muda dapat memperkuat promosi digital, peningkatan manajemen penyelenggaraan, dan edukasi audiens global.
3. Penyelenggaraan Saka Buffalo Race (2017-2019) dapat menjadi model penyelenggaraan Barapan Kebo di Tana Samawa.
4. Perusahaan swasta perlu terlibat dalam pemajuan Barapan Kebo di Sumbawa dan Sumbawa Barat, baik melalui sponsorship maupun CSR pemberdayaan.





DAFTAR PUSTAKA

- Abdurrozaq dan Deni, Gustu Rahma. 2023. Branding Barapan Kebo Berbasis CBT (Community-Based Tourism) di Kabupaten Sumbawa dalam *Jurnal Ilmiah Ilmu Pendidikan Volume 6, Nomor 1, Januari 2023*.
- Anwar, Tahir, Aswar dan Kurnia SF, Aka. 2025. Transformasi Nilai Sosial dalam Tradisi 'Barapan Kebo' di Pulau Sumbawa : Studi Sosiologis terhadap Pelestarian Budaya Lokal dalam *Journal Pegguruang: Conference Series Volume 7, Nomor 1, Mei 2025*.
- Apriadi, Hidayat, Ofi dan Kurnia SF, Aka. 2024. Tradisi Barapan Kebo sebagai Identitas Lokal Sumbawa dalam *Jurnal Ilmiah Ilmu Sosial Vol. 10 No. 2 (2024)*.
- Ma'ruf, Amir. 2020. Analisis Medan Kekuatan Terhadap Barapan Kebo Sebagai Atraksi Community Based Tourism (CBT) di Kabupaten Sumbawa Barat dalam *Jurnal Kepariwisata Indonesia 14 (1) (2020)*.
- Santosa, Bambang Dwi dan Dwikayana, Kadek. 2022. *Barapan Kebo di Sumbawa*. Kepel Press: Yogyakarta.



Barapan Kebo di Kabupaten Sumbawa Barat



Barapan Kebo di Lopok, Kabupaten Sumbawa



Pelepasan Kerbau dari Start



Suasana di sekitar Arena Barapan Kebo di Sumbawa Barat

NILAI PENTING TINGGALAN ARKEOLOGI GAPURA KUNA PURI ANDUL JEMBRANA

Oleh:

I Gusti Agung Angga Prasetya Budiarta
Balai Pelestarian Kebudayaan
Wilayah XV

Pendahuluan

Tinggalan arkeologi merupakan warisan budaya yang menyimpan informasi penting mengenai perjalanan sejarah, pola kehidupan sosial, hingga perkembangan teknologi dan seni dari suatu masyarakat. Dalam perspektif arkeologi Indonesia, tinggalan budaya material tidak semata-mata dipandang sebagai benda mati, melainkan juga sebagai wujud ide, sistem nilai, dan simbol budaya masyarakat pendukungnya (Sutaba, 1985). Oleh karena itu, upaya pelestarian tidak hanya difokuskan pada aspek fisik, tetapi juga pada pemaknaan kembali nilai-nilai yang terkandung di dalamnya.

Bali, sebagai salah satu pusat kebudayaan Nusantara, memiliki ragam tinggalan arkeologi yang mencerminkan dinamika sosial, politik, dan budaya sepanjang sejarahnya. Puri—sebagai pusat pemerintahan tradisional—menjadi salah satu institusi penting dalam struktur masyarakat Bali. Puri tidak hanya berfungsi sebagai kediaman bangsawan, tetapi juga sebagai pusat kendali politik, adat, dan spiritual (Ardika, 2013). Elemen arsitektural puri seperti bale, pelinggih, dan gapura merepresentasikan sistem kosmologi Hindu-Bali, yang menekankan prinsip Tri Hita Karana, yaitu keharmonisan antara manusia, alam, dan Hyang Widhi (Windia & Dewi, 2011).

Dalam konteks tersebut, gapura memiliki kedudukan yang istimewa. Ia tidak sekadar menjadi pintu gerbang secara fisik, tetapi juga merupakan simbol batas antara ruang profan dan sakral, serta penegas status sosial penguasa. Menurut Suweta (2020), arsitektur tradisional Bali selalu mengandung makna simbolis yang terhubung dengan struktur sosial masyarakat. Oleh sebab itu, gapura dalam puri dapat dipahami sebagai wujud legitimasi politik sekaligus refleksi religiositas.

Gapura Kuna di Puri Andul, Desa Batuangung, Kecamatan Jembrana, menjadi salah satu contoh tinggalan arkeologi yang masih bertahan hingga kini. Berdasarkan catatan sejarah, puri ini berasal dari masa Kerajaan Brambang dan dipimpin oleh I Gusti Ngurah Basangtamiang, seorang tokoh yang diutus dari Gelgel. Penamaan “Andul” berkaitan dengan keberadaan pohon rijasa (andul) di sekitar lokasi puri, yang menunjukkan keterikatan antara lanskap alam, penamaan tempat, dan konstruksi budaya masyarakat setempat (Ardika, 2007).

Seiring berjalannya waktu, gapura ini mengalami kerusakan akibat faktor usia, kondisi lingkungan, dan aktivitas manusia. Balai Pelestarian Cagar Budaya (BPCB) Bali kemudian melakukan pemugaran dengan prinsip menjaga keaslian struktur, bentuk, dan nilai autentiknya. Pemugaran ini sejalan dengan amanat Undang-Undang Nomor 11 Tahun 2010 tentang Cagar Budaya, yang menekankan pentingnya pelestarian melalui perlindungan, pengembangan, dan pemanfaatan secara berkelanjutan. Evaluasi pasca-pemugaran menunjukkan kondisi fisik gapura masih baik, meskipun terdapat tantangan konservasi seperti pelapukan biologis, kapilarisasi air tanah, serta tekanan lingkungan akibat pemukiman padat di sekitarnya (BPCB Bali, 2022).

Dengan demikian, kajian mengenai Gapura Kuno Puri Andul bukan hanya berkontribusi pada pengayaan literatur arkeologi dan sejarah Bali, tetapi juga relevan dalam pengembangan strategi pelestarian cagar budaya berbasis komunitas di Indonesia. Hal ini sesuai dengan gagasan Putra (2019) bahwa pelestarian warisan budaya di Bali akan lebih efektif apabila melibatkan masyarakat lokal sebagai subjek utama, bukan sekadar objek kebijakan.



Gapura Kuno Puri Andul

Berdirinya Puri Andul

Sejarah berdirinya Puri Andul Jembrana berawal dari peristiwa runtuhnya Kerajaan Berembang sekitar tahun 1690. Menurut kisah tutur, kala itu terjadi bencana besar berupa banjir bandang disertai longsor yang melanda wilayah Berembang. Musibah tersebut meruntuhkan kerajaan beserta sebagian besar rakyatnya. Manca Agung Kerajaan Berembang, I Gusti Made Yasa, selamat dari peristiwa itu. Ia kemudian kembali ke Mengwi untuk melaporkan malapetaka yang menimpa wilayahnya kepada Raja Mengwi. Dalam perjalanan pulang menuju barat Bali, I Gusti Made Yasa dan para pengikutnya membangun sebuah puri baru di sebelah barat Tukadaya. Puri itu diberi nama Puri Andul dan menjadi pusat baru bagi kehidupan masyarakat setempat. Puri Andul memiliki peninggalan arkeologi yaitu Gapura Kuno. Tinggalan Arkeologi Gapura Kuno terletak di Banjar Batuagung, Desa Batuagung, Kecamatan Jembrana, Kabupaten Jembrana, tepatnya berada di Puri Andul yang berseberangan dengan Kantor Desa Batuagung.

Tinggalan Arkeologi Gapura Kuno di Puri Andul

Gapura Kuno Puri Andul terletak di sebelah Pura Candi Rawi dan berseberangan dengan Puri Agung Jembrana. Gapura ini merupakan pintu masuk masyarakat puri yang hendak melakukan kunjungan dan persembahyang ke Merajan Puri Andul. Gapura Kuno Puri Andul merupakan salah satu artefak arsitektur tradisional Bali yang merepresentasikan kesinambungan sejarah, nilai estetika, dan fungsi sosial-religius puri di Jembrana. Gapura berbahan bata merah ini memperlihatkan tipologi kori agung, yaitu pintu gerbang utama yang berfungsi sebagai batas sakral antara area luar dan dalam puri.

Sebagaimana dikemukakan oleh Ardika (2013), “pintu gerbang dalam arsitektur Bali bukan sekadar akses fisik, melainkan juga simbol transisi kosmologis dari ruang profan menuju ruang sakral.”

Kondisi fisik gapura saat ini masih relatif utuh, meskipun terdapat indikasi pelapukan material bata, lumut, dan pertumbuhan tanaman rambat. Evaluasi BPCB Bali (2023) menyatakan bahwa pemugaran harus mengedepankan prinsip konservasi minimalis dengan tetap menjaga keaslian material dan bentuk bangunan. Hal ini sejalan dengan pandangan Suantika (2015) bahwa “setiap tindakan konservasi pada tinggalan budaya di Bali harus dilakukan dengan pendekatan tradisional dan ramah lingkungan agar nilai autentik tidak hilang.

Ornamen pada gapura relatif minimalis dibandingkan gapura puri di wilayah lain, mencerminkan gaya arsitektur Bali Barat yang lebih sederhana namun tetap sarat simbolisme. Menurut catatan BPCB Bali (2022), gapura ini sempat mengalami kerusakan serius akibat kapilarisasi air tanah, ditambah tumbuhnya lumut dan mikroorganisme pada permukaan batu padas. Setelah dilakukan pemugaran, gapura kini telah diperkuat dengan pelapisan kedap air pada bagian dasar, pembersihan lumut, serta penggantian beberapa batu yang sudah rapuh dengan material sejenis. Meskipun demikian, bentuk aslinya tetap dipertahankan agar nilai autentisitas arkeologis tidak hilang.

Dengan demikian, Gapura Kuno Puri Andul tidak hanya berperan sebagai elemen arsitektur, tetapi juga sebagai dokumen budaya yang hidup. Ia merekam perjalanan sejarah lokal, nilai-nilai kearifan tradisional, serta menyumbang pada pemahaman akademis tentang arsitektur dan kosmologi Bali.

Nilai Penting Tinggalan Arkeologi Gapura Kuno Puri Andul

Nilai penting yang terkandung pada Tinggalan Arkeologi Gapura Kuno Puri Andul dapat dijabarkan sebagai berikut :

a. Nilai Sejarah

Keberadaan Gapura Kuna Puri Andul sebagai puri pertama setelah runtuhnya kerajaan berangbang memiliki nilai sejarah yang sangat signifikan karena terkait langsung dengan perjalanan politik dan sosial Kerajaan Brambang di Jembrana. Gapura berfungsi sebagai bukti material eksistensi kekuasaan lokal yang memiliki hubungan dengan pusat kerajaan di Gelgel. Seperti diungkapkan Ardika (2013), puri-puri di Bali tidak dapat dilepaskan dari dinamika politik kerajaan besar yang menjadi pusat legitimasi kekuasaan di masa lalu. Dengan demikian, keberadaan gapura dan balai selir bukan hanya artefak arsitektural, tetapi juga rekam jejak sejarah yang merefleksikan relasi politik dan transformasi sosial di Bali bagian barat.

b. Nilai Pengetahuan

Tinggalan arkeologi ini memberikan kontribusi besar bagi pengembangan ilmu pengetahuan lintas disiplin, antara lain:

•Nilai Arkeologis

Dalam peraturan UU Cagar Budaya No. 11 Tahun 2010 pasal 5 dijelaskan bahwa benda, bangunan atau stuktur dapat diusulkan sebagai benda cagar budaya, apabila sudah berusia lima puluh tahun atau lebih dan mewakili masa gaya paling singkat berusia lima puluh tahun. Oleh karena itu Gapura Kuna dapat dikatakan memiliki nilai arkeologi jika dilihat dari usia gapura kuno yang diperkirakan ada sejak tahun 1700.

Gapura Kuno Puri Andul memiliki nilai arkeologis yang signifikan karena selain merekam teknologi konstruksi tradisional Bali berbahan bata merah dengan teknik penyusunan khas masa lampau, juga memperlihatkan kesinambungan pengaruh arsitektur pasca-Majapahit yang diolah secara lokal, sekaligus menjadi bukti autentik status sosial-politik puri sebagai pusat kekuasaan adat yang terbentuk setelah runtuhnya Kerajaan Berangbang di Jembrana, sehingga keberadaannya penting untuk memahami dinamika sejarah lokal, arkeologi, serta upaya konservasi budaya Bali.

• Nilai Arkeologis

Dari sudut pandang arsitektur, Gapura Kuno Puri Andul memperlihatkan ciri khas kori agung Bali yang dibangun dari bata merah dengan konstruksi tradisional tanpa semen modern, dilengkapi pintu kayu berdaun ganda serta tangga kecil sebagai akses menuju halaman dalam puri. Bentuk atap sederhana dengan simbar pada puncaknya menunjukkan kesinambungan gaya arsitektur pasca-Majapahit yang disesuaikan dengan kosmologi lokal Bali, di mana gapura tidak hanya berfungsi sebagai elemen fungsional, tetapi juga simbol peralihan dari ruang profan ke ruang sakral. Keaslian komposisi ruang dan proporsi bangunan yang masih terjaga hingga kini memberikan nilai arsitektur yang tinggi, baik sebagai representasi estetika tradisional Bali maupun sebagai acuan konservasi arsitektur vernakular. Evaluasi BPCB Bali menekankan bahwa kekuatan arsitektural gapura ini terletak pada kesederhanaannya yang sarat makna, pada detail ornamen bata, dan pada harmonisasi dengan lingkungan sekitarnya yang tetap mencerminkan prinsip Tri Mandala dalam tata ruang Bali.

c. Nilai Pariwisata Budaya

Gapura Kuno Puri Andul memiliki nilai pariwisata budaya yang penting karena keberadaannya tidak hanya berfungsi sebagai tinggalan arkeologis dan arsitektural, tetapi juga sebagai daya tarik wisata sejarah yang memperkaya narasi identitas lokal Jembrana. Sebagai bagian dari kompleks Puri Andul yang terbentuk setelah runtuhnya Kerajaan Berangbang, gapura ini dapat diintegrasikan ke dalam jalur wisata budaya Bali Barat yang selama ini masih kurang terekspos dibanding kawasan Bali Tengah dan Timur. Sejalan dengan Peraturan Daerah Provinsi Bali Nomor 5 Tahun 2020 tentang Standar Penyelenggaraan Kepariwisata Budaya Bali, setiap destinasi budaya wajib mengedepankan nilai-nilai kearifan lokal, autentisitas, dan edukasi masyarakat, sehingga pelestarian gapura ini dapat menjadi contoh konkret bagaimana tinggalan arkeologis dimanfaatkan untuk mendukung pariwisata berkelanjutan. Dengan memposisikan Gapura Kuno Puri Andul sebagai bagian dari atraksi wisata budaya yang berbasis komunitas, masyarakat lokal dapat memperoleh manfaat ekonomi sekaligus menjaga kesinambungan warisan budaya yang dimiliki.

d. Nilai Pendidikan

Gapura Kuno Puri Andul memiliki nilai pendidikan yang sangat relevan, karena keberadaannya dapat dijadikan sumber belajar lintas disiplin, baik untuk bidang sejarah, arkeologi, arsitektur, maupun kebudayaan Bali. Melalui tinggalan ini, generasi muda dapat memahami bagaimana masyarakat Bali masa lampau membangun sistem arsitektur berbasis kearifan lokal, sekaligus menyerap nilai-nilai filosofis yang terkandung di dalamnya, seperti konsep kesakralan ruang dan simbolisme dalam tata puri.

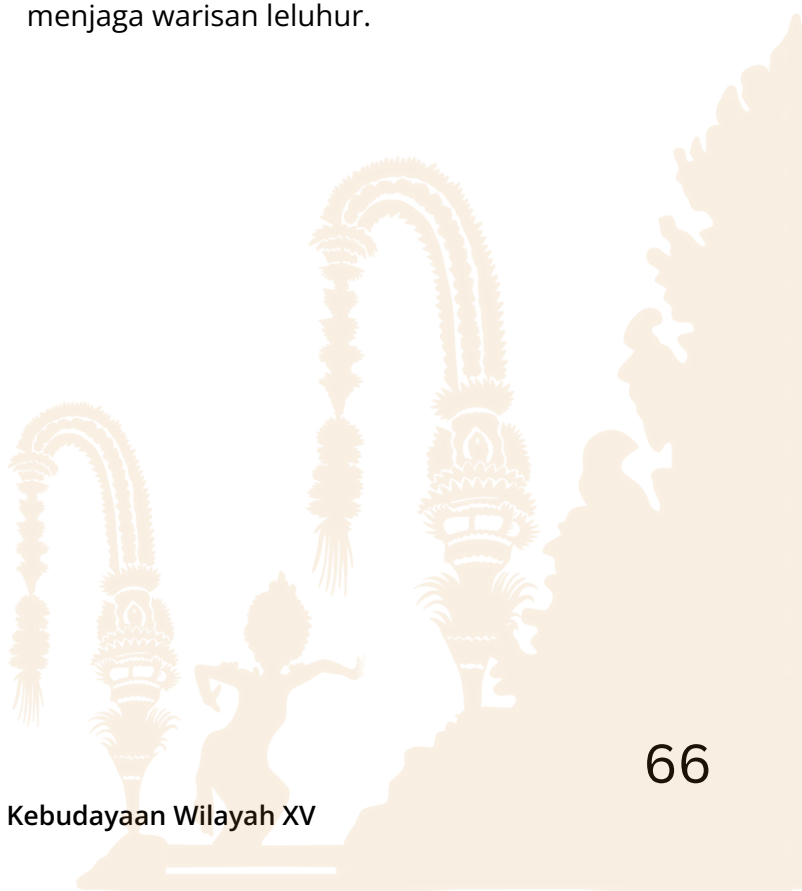
Evaluasi BPCB Bali menekankan bahwa gapura ini berpotensi menjadi media edukasi publik dalam rangka menumbuhkan kesadaran pelestarian cagar budaya di tingkat masyarakat. Hal ini sejalan dengan Undang-Undang Nomor 11 Tahun 2010 tentang Cagar Budaya yang menyebutkan bahwa setiap tinggalan budaya dapat dimanfaatkan untuk kepentingan pendidikan dan pengembangan ilmu pengetahuan. Dengan demikian, Gapura Kuno Puri Andul bukan hanya artefak diam, tetapi juga sarana pembelajaran aktif yang menghubungkan masa lalu dengan tantangan pendidikan masa kini, sekaligus memperkuat identitas kultural masyarakat Bali.

e. Nilai Agama

Gapura Kuno Puri Andul juga memiliki nilai agama yang penting karena fungsi arsitekturalnya tidak sekadar sebagai pintu masuk, tetapi sebagai simbol peralihan dari ruang luar yang profan menuju ruang dalam puri yang sakral. Dalam tradisi Hindu Bali, gerbang atau kori agung merupakan elemen arsitektur yang sarat makna spiritual, karena menandai batas antara niskala (tak kasat mata) dan sekala (kasat mata), serta menjadi pengingat akan keseimbangan hidup berdasarkan ajaran Tri Hita Karana. Evaluasi BPCB Bali menekankan bahwa keaslian gapura ini masih menyimpan nilai kesakralan yang dihormati masyarakat setempat, terutama saat upacara adat atau keagamaan berlangsung di lingkungan puri. Dengan demikian, keberadaan gapura ini tidak hanya penting secara historis dan arsitektural, tetapi juga menjadi media penghubung spiritual yang memperkuat identitas religius masyarakat Bali, sekaligus menjaga kontinuitas tradisi Hindu Bali yang hidup hingga saat ini

f. Nilai Sosial Budaya

Gapura Kuno Puri Andul memiliki nilai sosial budaya yang tinggi karena keberadaannya tidak hanya sebagai artefak fisik, tetapi juga sebagai simbol identitas kolektif masyarakat Jembrana. Sebagai bagian dari kompleks puri yang lahir setelah runtuhnya Kerajaan Berangbang, gapura ini merekam dinamika sosial masyarakat setempat, khususnya dalam sistem pemerintahan adat, hubungan kekeluargaan bangsawan puri, serta interaksi sosial antara elit tradisional dengan rakyat. Evaluasi BPCB Bali menekankan bahwa gapura ini masih menjadi titik rujukan identitas kultural masyarakat sekitar, terutama dalam kegiatan adat, ritual, maupun perayaan budaya. Dengan demikian, gapura ini bukan hanya warisan masa lalu, tetapi juga ruang sosial yang hidup, di mana nilai kebersamaan, solidaritas, dan kontinuitas tradisi dapat terus dipertahankan. Lebih jauh, keberadaannya memperkaya khazanah budaya Bali yang dikenal dengan harmoni sosial-religius, sekaligus memperkuat ikatan antar generasi dalam menjaga warisan leluhur.



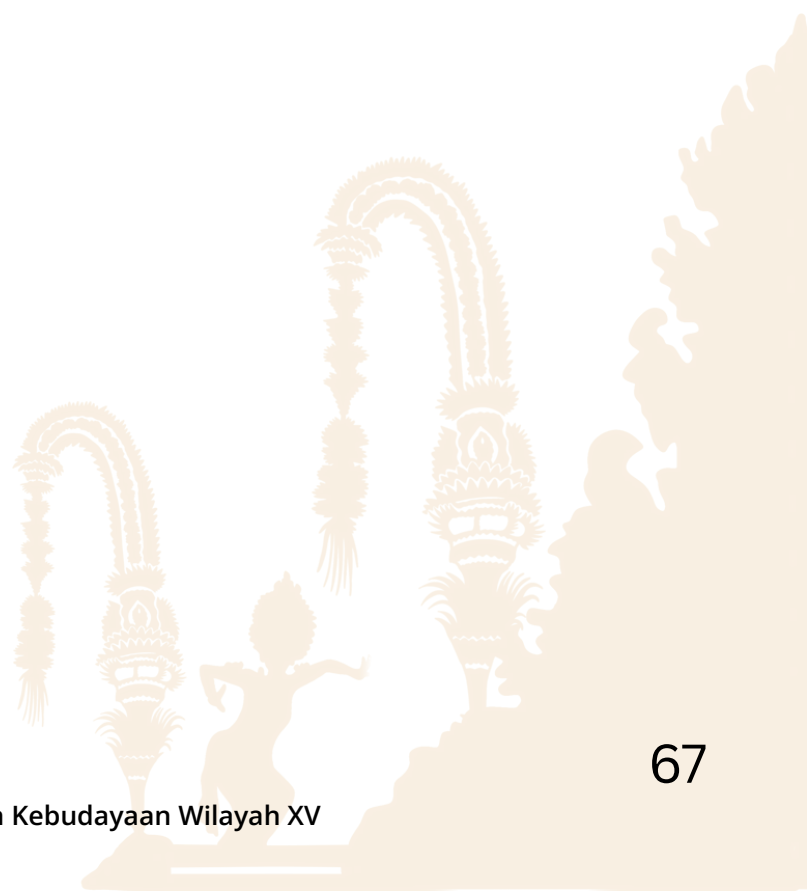
Penutup

Gapura Kuno Puri Andul merupakan salah satu tinggalan arkeologi penting di Bali Barat yang merekam jejak sejarah, nilai arsitektural, dan identitas sosial budaya masyarakat Jembrana. Sebagai bagian dari Puri Andul, gapura ini tidak hanya berfungsi sebagai pintu gerbang fisik, tetapi juga simbol transisi sakral-profani yang sarat makna filosofis. Pemugaran dan pelestarian yang telah dilakukan oleh BPCB Bali menunjukkan komitmen untuk menjaga keaslian dan keberlanjutan warisan budaya ini.

Melalui kajian nilai sejarah, arkeologi, arsitektur, pariwisata budaya, pendidikan, agama, dan sosial budaya, Gapura Kuno Puri Andul dapat dimanfaatkan sebagai sumber pengetahuan, media edukasi, serta daya tarik wisata yang mendukung pengembangan pariwisata berbasis kearifan lokal. Pelibatan masyarakat dalam upaya pelestarian menjadi kunci agar tinggalan ini tetap lestari, tidak hanya sebagai peninggalan masa lalu, tetapi juga sebagai warisan hidup yang memperkaya identitas budaya Bali dan menginspirasi generasi mendatang.

Daftar Pustaka

- Ardika, I. W. 2007. *Puri di Bali: Sejarah, Arsitektur, dan Budaya*. Denpasar: Udayana University Press.
- Ardika, I. W. 2013. *Arkeologi Bali: Kajian Sejarah dan Budaya*. Denpasar: Udayana University Press.
- Balai Pelestarian Cagar Budaya (BPCB) Bali. 2022. *Laporan Pemugaran Gapura Kuno Puri Andul, Desa Batuagung, Jembrana*. Denpasar: BPCB Bali.



NILAI BUDAYA TARI ONCER PAYUNG DI LOMBOK TENGAH

Oleh:
Kadek Dwikayana



Salah satu elemen kebudayaan yang penting adalah kesenian, yang memungkinkan manusia untuk memperoleh cara untuk mengekspresikan perasaan dan gagasan yang meningkatkan kehidupan mereka. Dengan kata lain, kesenian memenuhi kebutuhan manusia untuk mengungkapkan rasa keindahan. Seni atau kesenian merupakan salah satu unsur kebudayaan yang universal (Koentjaraningrat, 1990: 204). Edi Sedyadi (1980: 24) menyatakan bahwa kesenian merupakan hasil daya, cipta, rasa, dan karsa manusia melalui sikap terbuka dari golongan manapun dalam masyarakat. Sedangkan menurut Oka Yoety (1990: 28) juga menyatakan bahwa kesenian merupakan hasil gagasan serta kreatifitas masyarakat yang sangat tepat bagi proses sosial untuk melahirkan ide-ide yang bersifat kreatif dengan menampilkan ciri-ciri yang khas dengan kepribadiannya sendiri. Tari adalah salah satu kesenian yang mendapat perhatian dari masyarakat. Hal ini disebabkan, karena tari sebagai bahasa gerak atau alat ekspresi dan komunikasi yang universal, yang bisa dilakukan dan dinikmati oleh siapa saja, kapan saja dan di mana saja. Seni tari sebagai unsur dalam kebudayaan menjadi kegiatan yang ada suku Sasak Puyung Kabupaten Lombok Tengah. Dalam bidang kesenian, suku Sasak di Desa Puyung Kabupaten Lombok Tengah memiliki beragam kesenian mulai dari tarian, musik, dan teater. Salah satu tarian yang terdapat pada masyarakat Puyung adalah Tari Oncer.

Tari Oncer merupakan tari tradisional yang masih dijaga dan dilestarikan oleh warga setempat. Gerakan pada Tari Oncer tidak hanya indah dan menarik, tetapi juga sarat dengan kandungan nilai. Nilai ini memberi tujuan atau arah (goals or purposes) kemana kehidupan harus menuju, harus dikembangkan, memberi inspirasi (aspirations) atau inspirasi kepada seseorang untuk hal yang berguna, yang baik, yang positif bagi kehidupan. (Adisusilo, 2012: 58)

Setiap gerakan dalam tarian ini yang diiringi lakak dan alunan musik dari gamelan gendang beleq memiliki arti dan merupakan cerminan kehidupan sehari-hari masyarakat Sasak yang lekat dengan jiwa berkesenian masyarakat desa Puyung. Tari Oncer Puyung merupakan cermin kehidupan mereka, yang syarat dengan nilai-nilai budaya luhur masyarakatnya yang diwariskan dari generasi ke generasi. Tapi di balik warisan budaya ini, ada sebuah tantangan yang mengintai. Anak-anak muda Lombok sekarang lebih tergoda oleh gelombang budaya pop modern yang sedang hits. Ada kecenderungan untuk menghidar dan menjauhi warisan leluhur, salah satunya karena mereka kurang peduli dan tidak memahami dengan nilai-nilai filosofi yang terselip di dalamnya. Ditambah lagi, perkembangan kesenian yang mengarah pada modifikasi, gerak yang disederhanakan, serta minimnya dokumentasi dan arsip yang rapi, bikin banyak elemen penting dan keaslian dari Tari Oncer Puyung pelan-pelan memudar dan terancam terlupakan.

Pentingnya merujuk pada amanat Undang-Undang Pemajuan Kebudayaan No. 5 Tahun 2017, yang menekankan pentingnya perlindungan, pengembangan, pemanfaatan, dan pembinaan kebudayaan nasional. Menggali nilai-nilai budaya yang ada dalam Tari Oncer Puyung menjadi sangat relevan, karena bisa membantu kita mengidentifikasi dan mendokumentasikan elemen-elemen penting yang harus dilestarikan. Memahami nilai-nilai budaya itu juga akan memberikan pondasi yang kuat untuk upaya perlindungan warisan budaya tersebut.

Asal-usul Tari Oncer Puyung

Tari Oncer dari Desa Puyung, Kecamatan Jonggat, Kabupaten Lombok Tengah ini diciptakan oleh Lalu Muhammad Tahir, sekitar tahun 1960 dan memiliki kaitan erat dengan Kesenian Gendang Beleq sebagai musik pengiringnya. Diungkapkan oleh bapak Suryadama, bahwa almarhum ayahandanya Muhammad Tahir, merupakan seorang seniman yang berbakat, seorang seniman serba bisa, yang dikagumi dan dipandang di masyarakat, sehingga cukup banyak masyarakat di sekitar desa dan bahkan diluar wilayah desa yang belajar tari dan gamelan pada beliau di kala itu.

Muhammad Tahir menciptakan Tari Oncer Puyung terinspirasi oleh gerakan ikan Sepat yang berenang, yang dalam bahasa Sasak disebut Pepait Ngoncer. Dengan dedikasi dan dasar kereatifitas seni yang dimiliki, Muhammad Tahir mulai merangkai gerakan-gerakan tari yang unik dan dinamis. Ia menggabungkan berbagai elemen gerakan tradisional dengan imajinasi kreatif, sehingga menciptakan komposisi tari yang cukup diminati pada zamannya.

Tari ciptaan seniman desa Puyung ini, menggabungkan keindahan gerakan-gerakan ikan yang lincah kemudian diadaptasi menjadi gerakan dasar dalam tarian gemulai dengan musik tradisional Gendang Beleq. Gerakan ikan ini kemudian diadaptasi menjadi gerakan dasar dalam tarian, sehingga dinamakan Tari Oncer. Gendang Beleq sebagai pengiring dari tarian ini tentu saja, menjadi bagian dari unsur inspirasi penciptaan dari tarian Oncer ini, Gendang beleq merupakan sebuah alat musik tabuh berbentuk bulat panjang, terbuat dari pohon meranti yang dilubangi tengahnya, dengan kedua sisinya berlapis kulit kambing, sapi atau kerbau. Kata gendang berarti alat musik gendang itu sendiri dan kata beleq berarti besar dalam bahasa Sasak. Hal tersebut dikarenakan ukuran pada gendang beleq cukup besar untuk ukuran sebuah gendang pada umumnya dengan panjang 1,5 m dan diameter 45 cm.

Gendang Beleq dahulu berfungsi sebagai tari pengiring pahlawan yang akan maju ke medan perang atau menjemput pahlawan-pahlawan yang akan pulang dari medan perang. Di zaman Kerajaan Selaparang, tarian gendang beleq ini biasanya dipentaskan untuk melepaskan prajurit ke medan peperangan. Tujuannya adalah untuk membuat para tentara yang akan berjuang di medan pertempuran tetap semangat dan semangat untuk membela negara mereka saat itu. Dengan cara yang sama, ketika para prajurit pulang dari medan peperangan, mereka akan disambut dengan kesenian Gendang Beleq di pintu masuk desa sebagai cara untuk mengungkapkan rasa terima kasih atas perjuangan mereka. Sampai saat ini, tradisi Gendang Beleq masih dilakukan dengan sering untuk menyambut tamu (Apriawan, 2022: 3-4).

Gendang Beleq berfungsi sebagai pengatur ritme dan tempo dalam Tari Oncer, menciptakan suasana yang meriah dan penuh semangat. Tari Oncer yang diiringi oleh Gendang Beleq, merupakan alat musik yang identik berawal dari masa-masa perang pada zaman Kerajaan di Lombok, memiliki suara gendang yang keras dan berirama dinamis mampu meningkatkan semangat juang dan memberikan keberanian kepada para prajurit. Sehingga tari Oncer juga merupakan Tarian juga terinspirasi dan memiliki cerita tarian penyambutan perang. Bahkan dalam gerakan tari, para penari ketika menyuarakan rincik yang dipegang merupakan simbol dari bunyi benturan dari tangan-tangan dan senjata yang beradu ketika pertempuran terjadi.

Deskripsi Tari Oncer Puyung

Tari oncer pada mulanya adalah tarian yang diciptakan dan ditarikan oleh laki-laki dengan kostum pakain adat sasak laki-laki . namun pada perkembangan sampai saat ini Tri oncer justru lebih sering ditarikan oleh Perempuan. Menurut masyarakat Desa Puyung, Tari oncer ini merupakan tari pergaulan, penyambutan dan tari hiburan.

Pada masyarakat Sasak, tari ini juga sering disebut dengan tari Gendang Beleq karena pada setiap pembukaan atau awal tarian ini dimulai, ada dua orang penari yang membawa dan memainkan gendang yang besar tampil menari sambil memainkan gendang besarnya dengan lincah. Gerak tari ini cenderung menunjukkan kepahlawanan dan kejantanan. Sehingga tema dari tari ini adalah tari penyambutan perang atau tari kepahlawanan. Tari Oncer yang diiringi dengan Gendang Beleq, salah satu ciri khasnya adalah pemain musik itu sendiri yang menari.

Pada awal atau pembukaan tari ini, dua orang pemain kendang beleq akan berlaga dan menari-nari di atas panggung atau arena pementasan. Gendang beleq berdiameter setengah meter dan panjangnya lebih dari satu meter ini dikalungkan di leher. Alat pemukul yang dipegang oleh tangan kanan digunakan untuk menabuh gendang beleq, sedangkan tangan kiri memainkan bagian kiri tanpa tabuh.

Penari Oncer biasanya berjumlah 8-10 penari dengan rincik kecil ditangan. Rincik ini merupakan instrumen berbentuk ceng-ceng kecil yang dipegang dengan tangan kiri dan kanan. Penari tersebut ditambah seorang penari yang sekaligus berperan sebagai penabuh petuk, yang merupakan gong kecil yang tergantung pada kerangka kayu yang dikalungkan,

Penari dengan peran sebagai penari petuk dalam tarian Oncer menambahkan sentuhan humor dan keceriaan yang khas dalam pertunjukan ini. Penari petuk ini mengenakan mengenakan busana yang cenderung berbeda warna dan lucu dibandingkan dengan penari oncer yang lain, penari dengan alat musik petuk menampilkan kreativitas mereka dalam gerakan dan ekspresi gerakan dan wajah yang biasanya mengundang senyum dan tawa penonton. Peran penari petuk ini bukan hanya sekadar sebagai pendamping atau pembawa suasana, tetapi juga sebagai pendorong semangat bagi penari penari Oncer yang lain. Dengan gerakan yang menggelitik dan tingkah laku yang menghibur, penari petuk berhasil memancing respons positif dari penonton, menciptakan harmoni lucu dan humoris yang menyatu dalam keseluruhan penampilan tarian Oncer. Berikut ini beberapa unsur tari yang terdapat dalam tari Oncer.

a. Ragam Gerak

Dalam suatu tarian, yang paling menonjol dan memiliki daya tarik yang khas adalah ragam gerakannya. Beberapa Gerakan dasar umum pada Tarian Tradisional Sasak yang juga terdapat pada tari oncer ini diantaranya adalah sebagai berikut:

- **Gerak dasar pada kepala (Ngingget) :**

Ngingget adalah gerakan dasar pada kepala yang menunjukkan mengangguk atau menoleh dengan ritme tertentu. Penari dapat menggerakkan kepalanya ke kiri dan kanan.

- **Gerak dasar pada mata (Nyerere)**

Nyerere adalah gerakan dasar pada mata, di mana mata penari bergerak mengikuti arah tertentu, menambah fokus dan intensitas pada tarian

- **Gerak dasar pada Pinggul (Ngecok)**

Ngecok adalah gerakan dasar pada pinggul di mana pinggul penari digerakkan ke kiri dan kanan dengan ritme tertentu, menambah keanggunan dan dinamika tarian.

Namun selain gerakan umum tersebut di atas terdapat beberapa gerakan tari Oncer Puyung, diantaranya adalah gerakan berikut ini:

- Gerak *bukaq jebaq* yang artinya gerakan seperti membuka pintu. Gerakan ini dilakukan saat penari memasuki panggung. Penari melangkah perlahan ke depan dengan kedua tangan memegang Rincik yang terkatup di depan dada. Kepala penari bergerak ke kanan dan kiri, sementara kaki kanan melangkah ke depan diikuti oleh kaki kiri.

- Gerak *kadal nengos* merupakan gerakan diibarat seperti kadal yang menengok, dimulai dengan gerakan tangan kiri di atas kepala sambil memegang Rincik, sementara tangan kanan memegang Rincik sejajar dengan pinggang dan pandangan ke kanan
- Gerak *rebek tapung* artinya seorang yang melakukan gerakan menangkap burung. Penari dengan rincik pada kedua tangannya melakukan ayunan ke samping badan hingga sejajar dengan pinggang, pandangan mengarah ke kanan, dan kedua kaki ditekuk
- Tereng *repoq* artinya gerakan bambu yang setengah tumbang karena tertiup angin. Gerakan mengangkat kaki adalah yang paling menonjol dalam gerakan ini.
- Gerak *cempaka randang* ibaratnya seperti bunga cempaka yang banyak berguguran.
- Gerak *keroton kombol* dikatakan seperti menggambarkan kembang sepatu yang sedang kuncup.
- Gerak *sandat kebak* diilustrasikan penari bergerak seperti kembang sandat yang mekar. Dalam gerakan ini, penari kembali ke gerakan Gerak Bukaq Jebaq, di mana mereka berjalan perlahan dengan kedua tangan terkatup di depan dada

Sedangkan formasi penari pada pementasan tari oncer yang ditampilkan disebut dengan formasi Bucu Soroh. Pada formasi ini para semua penari membentuk segitiga. Selain itu terdapat juga formasi segiempat memanjang. Dimana penari berjajar membagi diri menjadi dua baris dan di tengah-tengah barisan



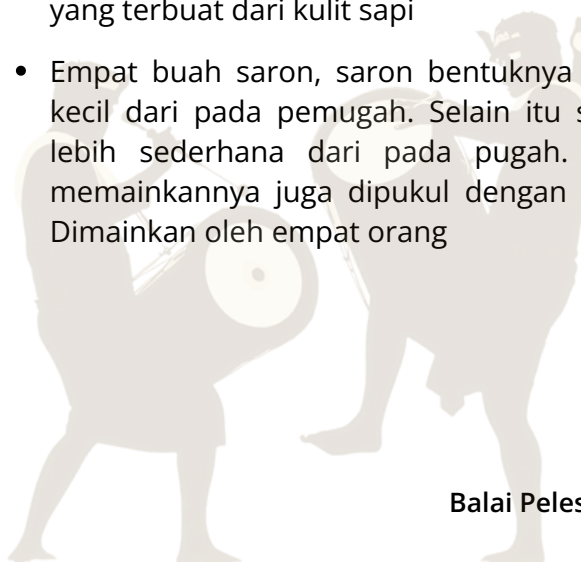
diberi jarak agar penari petuk dapat leluasa menari ditengah-tengah barisan sambil memukul petuk, dan menari nari mengekspresikan kebolehan dan kelicahan gerakan individunya ditengah, sambil memancing dengan lakak dari penari oncer yang lain.

b. Alat musik tradisional pengiring Tari Oncer Puyung

Sebuah tarian yang merupakan suatu desain gerak dalam penyajiannya biasanya tidak terlepas dari musik pengiring, karena dalam hal ini tari dan musik berhubungan erat (Hadi, 1996:31). Musik merupakan bagian penting dari sebuah acara menari yang tidak dapat ditinggalkan. Di desa puyung ini, seni tari oncer menggunakan alat musik sebagai salah satu komponen penting dari setiap tarian. Musik dalam tarian, selain berfungsi sebagai pemberi irama, juga membantu menguatkan suasana dan dinamika gerak. Pemusik atau penabuh pada tari Oncer biasanya berjumlah 24 orang pemain gambelan. Adapun alat musik yang digunakan oleh penabuh untuk mengiringi tarian ini diantaranya adalah:

- Dua buah Gendang Beleq, gendang Beleq berbentuk silinder dengan garis tengah kurang lebih 30 cm. terbuat dari kayu, dan ditutup dengan kulit kambing pada kedua penampangnya. Sisi badan gendang yang terbuat dari kayu diikat dengan tali penguat yang terbuat dari kulit sapi
- Empat buah saron, saron bentuknya lebih kecil dari pada pemugah. Selain itu saron lebih sederhana dari pada pugah. Cara memainkannya juga dipukul dengan kayu. Dimainkan oleh empat orang

- Terompong: dimainkan oleh empat orang, Teropong menambahkan variasi melodi dengan nada yang lebih tinggi
- Kantil: dimainkan oleh empat orang, Kantil memberikan nada-nada yang lebih ringan dan semangat pada iringan musik
- Jegogan: dua penabuh memainkan Jegogan yang menghasilkan nada rendah
- Calung: alat ini dimainkan menggunakan dua alat pemukul. Alat ini merupakan alat musik berbilah. Bilahan gender lebih tipis dari pada bilahan saron Dimainkan oleh dua orang
- Gong Besar dan Gong Kecil, gong berbentuk bundar yang lebih besar dari oncer, terbuat dari plat kuningan. Di bagian tengah sisiterdapat bundaran yang lebih menonjol dari sisi lainnya (temung), untuk menghasilkan suara gamelan temung inilah yang dipukul menggunakan panggul. Dimainkan oleh satu orang, gong ini memberikan penekanan ritmis pada akhir setiap frasa music
- Gong Oncer, Gong ini berbentuk bundaran mirip gong yang diameternya lebih kecil dari gong kira-kira 45 cm. Salah satu sisinya terdapat bundaran kecil yang berupa benjolan (temung). Alat pemukul disebut Oncer ini terbuat dari kuningan atau tembaga dan dimainkan oleh satu orang dengan cara dipukul dengan panggul yang dimainkan oleh satu orang



- Rincik berbentuk seperti cenggeng tetapi kecil-kecil dengan diameter kurang lebih 15 cm, terbuat dari plat kuningan atau tembaga, yang berisi pegangan mirip cenceng, dimainkan oleh satu orang pemain dan diletakkan pada sebuah papan (tatakan).
- Petuk dimainkan oleh satu orang. Petuk ini dimainkan dengan memukul menggunakan alat kayu yang ujungnya dibungkus dengan kain agar suaranya tidak terlalu nyaring. Petuk penyela berfungsi juga untuk memberi aba-aba selain mengatur ritme.
- Kendang Kecil, cara menggunakan kendang kecil ini yakni dengan cara dikupul dengan tangan secara langsung tanpa menggunakan alat bantu. Dimainkan oleh satu orang, kendang kecil menambah variasi ritmis yang dinamis, memperkaya irama keseluruhan.
- Suling, Dimainkan oleh satu orang, Suling terbuat dari bambu dan diberi lubang agar menghasilkan bunyi yang merdu. Suling dimainkan oleh seorang pemain dengan cara ditiup.
- Pemugah, Pugah dalam gamelan Sasak adalah komandan yang memberikan komando kepada keseluruhan bunyi. Pemugah menghasilkan nada dengan oktaf terendah dalam keluarga balungan dimainkan oleh satu orang

c. Busana Penari Oncer

Busana yang dikenakan oleh penari Oncer adalah pakaian tradisional yang memiliki keunikan tersendiri. Para penari mengenakan busana adat laki-laki, meskipun banyak dari penari tersebut adalah perempuan. Hal ini dikarenakan tarian Oncer awalnya memang ditarikan oleh laki-laki. Meskipun sekarang lebih sering ditarikan oleh perempuan, kostumnya tetap berupa pakaian laki-laki. Ada pun busana yang dikenakan penari oncer pada saat pementasan tariannya adalah sebagai berikut

1. Udeng atau capuk pada kepala
2. Baju kemeja lengan panjang dengan warna bebas, namun biasanya berwarna putih
3. Bapang pada leher
4. Teken pada lengan dan pergelangan tangan (biasanya)
5. Selendang atau bebebek.
6. Kain sarung /leyang.

Penari Oncer mengenakan pakaian adat laki-laki yang biasanya digunakan oleh pria dalam upacara adat, termasuk kain tradisional Lombok, ikat kepala, kemeja dan selendang. Untuk menghormati sejarah tarian, kostum ini tetap mempertahankan elemen-elemen maskulin meskipun ditarikan oleh perempuan





Gambar busana penari Oncer Puyung, alat musik rincik dan gendang beleq
Dokumentasi Kadek Dwikayana

d. Syair atau lakak Tari Oncer Puyung

Dalam tari Oncer Puyung, selain gerakan-gerakan indah dan alunan musik yang harmonis, terdapat nyanyian khas yang dinyanyikan oleh para penari itu sendiri. Para penari tidak hanya harus menghafal gerakan, pola lantai, posisi menari, dan ritme musik pengiring, tetapi juga harus mampu menghafal lakak oncer dan melodi yang sesuai dengan tarian.

Para penari diwajibkan mampu menguasai semua elemen tersebut dengan memadukan keindahan ragam gerak, menghafal ritme musik, dan mampu menyanyikan lakak tersebut. Syair-syair atau lakak yang dinyanyikan oleh para penari Oncer Puyung berbentuk pantun berbahasa Sasak yang kaya akan pesan moral. Berikut ini adalah lakak tari Oncer Puyung dalam Bahasa Sasak beserta artinya:

Bahasa Sasak

Munjalateng Loek Pempang
Munjelateng Loek Pempang
Bau Jempiring Suran Biyan
Ado Silak Bae Semeton

Selamet datang Tiang Ucapkan
Selamet datang Tiang Ucapkan
Lek Hadirin Senamean
Ado Silak Bae Semeton

Kayuk nunang Kayuk bile
Kayuk nunang Kayuk bile
Kayuk bile lambah bare
Ado Silak Bae Semeton

Pertahenan Pancesile
Pertahenan Pancesile
Pancesile Dasar Negara
Ado Silak Bae Semeton

Buak Are sedin Taman
Buak Are sedin Taman
Beli bubur takak lumur
Ado Silak Bae Semeton

Mun Negara tetap Aman
Mun Negara tetap Aman
Lantung Rakyat Pade makmur
Ado Silak Bae Semeton

Beli Ruti takak piring
Beli Ruti takak piring
Beli awis lek Labuan
Ado Silak Bae Semeton

Entah niki tiang Ngiring
Entah niki tiang Ngiring
Tiang pamit Sinamean
Ado Silak Bae Semeton

Terjemhan Bahasa Indonesia

Pohon jelatteng banyak Cabang
Pohon jelatteng banyak Cabang
Petik jempiring pada sore Hari
Ayo kita bersaudara

Selamat datang saya ucapkan
Selamat datang saya ucapkan
Kepada hadirin semua
Ayo kita bersaudara

Kayu nunga Kayu Bila
Kayu nunga Kayu Bila
Kayu Bila untuk pagar kandang
Ayo kita bersaudara

Pertahannan Pancasila
Pertahannan Pancasila
Pancasila dasar Negara
Ayo kita bersaudara

Buah pohon ara pinngir Taman
Buah pohon ara pinngir Taman
Beli bubur dengan Wadah gelas
Ayo kita bersaudara

Kalau negara tetap aman
Kalau negara tetap aman
Semua rakyat jadi Makmur
Ayo kita bersaudara

Beli pisang wadah Piring
Beli pisang wadah Piring
Beli Sabit di pelabuhan
Ayo kita bersaudara

Sampai disini saya menemani
Sampai disini saya menemani
Saya mohon diri untuk semua
Ayo kita bersaudara

e. Ruang Pementasan Tari Oncer

Tempat pementasan tari oncer biasanya dapat diadaptasi sesuai dengan kondisi lokasi yang tersedia. Para penari Oncer dikenal fleksibel dalam menyesuaikan gerakan dan formasi mereka berdasarkan ukuran dan bentuk panggung yang ada. Namun untuk panggung ideal pementasan Tari Oncer membutuhkan panggung yang cukup untuk 9 orang penari dan 2 orang penabuh gendang beleq. Idealnya, panggung memiliki ukuran minimal 4 x 6 meter untuk memberikan ruang gerak yang memadai bagi sembilan orang penari dan dua orang penabuh gendang beleq.

Namun, penari pasti akan memperkecil langkah dan memperketat formasi untuk memastikan setiap gerakan tetap terlihat jelas jika panggung yang tersedia lebih kecil dari ukuran yang diinginkan. Sebaliknya, jika panggung lebih besar, mereka dapat memperluas gerakan dan formasi untuk mengisi ruang dengan lebih baik, yang menghasilkan visual yang lebih dinamis dan menarik. Dengan menyesuaikan formasi dan gerakan mereka, penari dapat menyesuaikan diri dengan kondisi panggung. Tari Oncer dapat dipentaskan di berbagai tempat karena fleksibilitasnya, mulai dari panggung terbuka di luar ruangan hingga aula tertutup, memastikan bahwa keindahan tarian tetap tersampaikan dengan baik kepada penonton di mana pun mereka berada.

f. Durasi Waktu Pementasan

Untuk memberikan penonton pengalaman penuh akan keindahan gerakan, keindahan alunan isingan musik serta gendang beleq, durasi pementasan atau pertunjukan Tari Oncer Puyung ini biasanya berlangsung selama 16 menit dalam versi utuhnya.

Selama 16 menit tersebut, 2 orang penari gendang beleq menampilkan kelincahan dalam bermain gendang sambil menari-nari, 8 orang menampilkan rangkaian gerakan tari dengan rincik ditangan sambil menyanyikan lakak, dan penari petuk akan menampilkan kelucuan dan kelicahan tariananya dengan bebas tetapi tetap dengan pakem pepait ngoncer. Namun, durasi Tari Oncer Puyung dalam durasi pertunjukan dapat menyesuaikan dengan waktu yang tersedia dalam sebuah acara. Tari ini memiliki fleksibilitas dalam memenuhi permintaan durasi dari pemesan atau, tarian ini dapat dimodifikasi menjadi durasi yang lebih singkat, menjadi 6 menit atau 8 menit. Jika durasi pertunjukan dipersingkat, elemen-elemen gerakan utama Tari Oncer tetap tentunya masih tetap ada dan dipertahankan, meskipun beberapa bagian ragam gerak tanpa pengulangan. Penyesuaian ini memungkinkan Tari Oncer tetap dinikmati di berbagai situasi dan acara, tanpa mengurangi esensi tarian tradisional ini.

Nilai Budaya pada Tari Oncer Puyung

Tari Oncer Puyung sebagai salah satu seni pertunjukan di Lombok merupakan salah satu perwujudan nilai budaya yang dimiliki oleh masyarakat. Mardiatmadja (1986:105) menyatakan bahwa, nilai menunjuk pada sikap orang terhadap sesuatu hal yang baik. Nilai tidak dapat kita lihat dalam bentuk fisik, sebab nilai adalah harga sesuatu hal yang harus dicari dalam proses manusia menanggapi sikap manusia yang lain. Melengkapi pernyataan tersebut, menurut Koentjaraningrat Nilai budaya merupakan sesuatu yang abstrak dan berada dalam alam pikiran warga masyarakat dimana kebudayaan tersebut hidup. Nilai-nilai budaya sering disebut sebagai adat tata kelakuan yang berfungsi mengatur,

mengendalikan dan memberi arah kepada kelakuan dan perbuatan manusia dalam masyarakat (Koentjaraningrat, 1992: 5-6). Dengan demikian, tari Oncer Puyung sebagai salah satu jenis kesenian juga memiliki nilai budaya yang dianggap berharga oleh masyarakat pendukungnya. Nilai budaya yang terdapat dalam tari Oncer Puyung dijabarkan sebagai berikut;

a. Nilai Estetika

Estetika, berkaitan dengan penghayatan akan keindahan, baik keindahan untuk menilai, menghargai, menghayati maupun menciptakan hasil seni (Tunggul, 2003 : 3). Keindahan seni ternyata harus mengandung isi, makna atau pesan-pesan yang “baik”, berguna atau bermanfaat bagi kehidupan manusia lainnya (Hadi, 2006: 263). Sehingga keindahan pada karya seni bukan hanya sekedar wujud visual melainkan pesan dan makna yang memiliki pengaruh terhadap lingkungan dengan tujuan yang lebih baik. Nilai estetika pada tarian ini sangat nyata terlihat pada berbagai elemen yang menyusun tarian ini. Keindahan gerak, ragam gerak yang ditampilkan, kostum yang dikenakan penari, serta musik tradisional gendang beleq sebagai pengiringnya, semuanya berkontribusi dalam menciptakan sebuah karya seni bernilai estetis tinggi. Nilai estetika tari tampak berbagai aspek seni pertunjukannya.

Estetika pada gerakannya yang dinamis dan lincah, merupakan inspirasi dari gerakan ikan Sepat Pepait Ngoncer. Gerakan yang menggambarkan keindahan berbagai gerakan tradisional dengan komposisi tari yang harmonis. Setiap gerakan memiliki makna simbolis tersendiri, seperti dari gerakan Bukaq Jebak yang berarti membuka pintu, hingga Cempaka Panlang yang menggambarkan bunga cempaka yang berguguran.

Selain itu pada iringan gambelan musik tradisional barungan Gendang Beleq memberi keindahan estetika Tari Oncer Puyung. Irama dinamis dari Gendang Beleq memberikan ritme dan tempo sehingga menciptakan kesatuan antara gerakan tarian dan suara yang memukau. Estetika dari tarian ini juga tampak pada busana tau kostum. Kostum yang dipakai oleh penari oncer. estetika tarian ini. Kostum tradisional dengan warna-warna cerah dan dekorasi menambah daya tarik dan mencirikan budaya Sasak khas. Rincik sejenis cengceng atau simbal tradisional yang di pegang oleh penari menambah elemen visual serta memberikan suara beradu yang menyerupai tangan-tangan sedang beradu dalam peperangan, yang menciptakan estetika yang memikat penonton sebagai tambahan pada pertunjukan. Terlebih lagi pada ekspresi wajah dan gerakan tubuh penari yang kuat dapat menambah keindahan tarian, menjadikannya lebih dari sekedar hiburan tetapi juga sarana untuk mengekspresikan perasaan yang lebih dalam.

b. Nilai Pendidikan

Lakak atau syair pantun yang dilantunkan selama pertunjukan menunjukkan bahwa Tari Oncer Puyung memiliki nilai pendidikan berguna di masyarakat. Syair ini mengandung pesan moral yang mendalam tentang Pancasila sebagai dasar negara, mendorong semua orang untuk selalu bersatu padu untuk membangun bangsa dan mencegah perpecahan. Gerakan tarian yang dinamis dan alunan musik tradisional yang khas menyampaikan pesan-pesan ini dengan cara yang indah dan menghibur.

Melalui tarian ini, penonton tidak hanya menikmati penampilan seni, tetapi juga diingatkan tentang pentingnya prinsip-prinsip gotong royong, persatuan, dan kebangsaan. Tari Oncer Puyung memberikan pesan moral yang mendalam tentang Pancasila dan membantu orang belajar tentang pentingnya kebersamaan untuk kemajuan dan kemakmuran bangsa.

Jika di ditelusuri, pada proses penciptaan Tari Oncer Puyung pada tahun 1960 merupakan masa dimana Indonesia sedang melalui masa-masa awal kemerdekaan. Masa-masa awal kisaran lima belas tahun setelah kemerdekaan bangsa Indonesia dari penjajahan, merupakan masa perjuangan untuk membangun stabilitas negara dan keamanan serta kemakmuran masyarakat adalah prioritas utama. Di tengah semangat perjuangan ini, Muhammad Tahir, sebagai seorang seniman dan memiliki pandangan kenegaraan rasa cinta tanah air, merasa terdorong untuk menciptakan tarian yang tidak hanya menghibur tetapi juga mendidik dan menginspirasi masyarakat. Tari Oncer Puyung menyampaikan pesan moral tentang Pancasila sebagai dasar negara. Syair dan lakak yang dilantunkan selama pertunjukan sering kali mengingatkan penonton akan pentingnya mempertahankan Pancasila sebagai ideologi negara dan menjaga kesatuan bangsa. Misalnya, syair "Pertahanan Pancasila, Pancesile Dasar Negara" mengingatkan penonton akan pentingnya mempertahankan Pancasila sebagai ideologi negara.

Terinspirasi oleh gerakan ikan Sepat yang lincah dan dinamis kemudian serta keinginan untuk menyajikan hiburan yang menanamkan pesan kebangsaan terwujudlah Tari Oncer Puyung yang kini menjadi salah satu kebanggaan dan warisan budaya masyarakat Lombok Tengah. Syair ini menyampaikan pesan bahwa menjaga keamanan dan kedamaian negara sangat penting karena hanya orang-orang yang tinggal di negara yang aman yang dapat hidup makmur dan sejahtera. Pada awal kemerdekaan Indonesia, sangat penting untuk menyebarkan pesan-pesan ini. Saat itu, semangat nasionalisme dan persatuan sangat penting untuk membangun bangsa yang kuat.

Selain itu syair tersebut menekankan pentingnya Pancasila sebagai dasar negara dan pedoman hidup. Tarian ini mengajak penonton untuk memahami dalam kehidupan sehari-hari, seperti keadilan sosial, ketuhanan, kemanusiaan, persatuan, dan kerakyatan. Ini menjadi pengingat bahwa tarian bukan hanya alat hiburan tetapi juga mediapendidikan yang menanamkan prinsip-prinsip moral dalam masyarakat.

Melalui lakak tari oncer ini juga diungkapkan prinsip moral. Pesan tentang persaudaraan, disampaikan dalam cara yang mudah dipahami dan diingat oleh masyarakat. Misalnya, syair Ado Silak Bae Semeton, yang berarti Ayo kita bersaudara, menekankan pentingnya persaudaraan dan saling membantu dan kebersamaan di antara anggota masyarakat.



Melalui tarian ini, penonton diajak untuk mengingat bahwa mereka adalah bagian dari komunitas besar, dan bahwa saling menghormati dan mendukung satu sama lain adalah kunci untuk membangun masyarakat yang harmonis dan kuat.

c. Nilai Sejarah

Sesuatu yang terdapat dalam kebudayaan etnik lokal, pada dasarnya dapat dipandang sebagai landasan bagi pembentukan jati diri bangsa secara nasional. Warisan budaya itulah yang membuat suatu bangsa mempunyai akar. Warisan budaya, baik yang bersifat tangible maupun intangible sangat penting untuk dikenalkan pada generasi muda sekarang, dalam kaitannya dengan pemahaman akan jati diri budaya bangsa. Suatu bangsa yang kuat dan bermartabat adalah yang mempunyai keunggulan-keunggulan untuk bertanding dan bersanding dengan bangsa-bangsa lain di masa kini, plus tahu benar siapa dirinya (identitasnya) dalam arti asal usul sejarah dan sejarah kebudayaannya. (Sedyawati, 2007:384) Tari Oncer Puyung tentu saja memiliki nilai sejarah bagi masyarakat kabupaten Lombok Tengah, karena tarian ini merupakan salah satu media yang dapat menggambarkan perjalanan sejarah dan sejarah kebudayaan masyarakat Sasak melalui warisan budayanya yang adiluhung ini. Di masa awal mula penciptaannya Tari Oncer Puyung oleh Muhammad Tahir di tahun 1960 di Desa Puyung, Kecamatan Jonggat, Kabupaten Lombok Tengah, merupakan era dimana bangsa Indonesia berada dalam periode transisi yang ditandai dengan berbagai pergolakan politik dan sosial, serta upaya pemerintah untuk menanamkan nilai-nilai Pancasila sebagai dasar negara.

Jadi, penciptaan Tari Oncer Puyung pada masa itu mencerminkan semangat zaman itu, di mana seni digunakan sebagai alat untuk menyampaikan pesan moral dan nasionalisme. Lakak atau syair yang dilantunkan dalam Tari Oncer Puyung sering mengandung pesan moral dan nasionalisme. Misalnya, syair "Pertahanan Pancasila, Pancesile Dasar Negara" mengingatkan penonton akan pentingnya mempertahankan Pancasila sebagai ideologi negara dan menjaga kesatuan bangsa. Ini juga mencerminkan upaya masyarakat pada masa itu untuk menyebarkan nilai-nilai Pancasila dan semangat kebangsaan di tengah berbagai tantangan politik dan sosial.

Nilai historis ini juga tergambar pada Musik pengiring dari Tari Oncer Puyung yaitu Gendang Beleq. Gendang Beleq, yang berasal dari kata "gendang besar", adalah alat musik tradisional Lombok yang sudah ada sejak zaman kerajaan. Alat musik ini sering digunakan dalam berbagai upacara adat. Tari Oncer Puyung menggunakan Gendang Beleq sebagai pengiring dan menghubungkan penonton dengan sejarah dan tradisi musik masyarakat yang lama. Tari dari masa kejayaan Oncer Puyung sering dipentaskan dalam berbagai upacara adat dan perayaan tradisional. Ini termasuk upacara pernikahan dan penyambutan tamu penting. Penggunaan tarian ini menunjukkan bahwa seni tari telah menjadi bagian dari kehidupan sosial masyarakat Sasak. Ini juga menunjukkan bagaimana Tari Oncer Puyung berfungsi sebagai penjaga tradisi dan identitas budaya dari generasi ke generasi.

Oleh karena itu, Tari Oncer Puyung tidak hanya sekadar tarian tradisional tetapi sebuah tarian yang dapat menggambarkan sejarah dan budaya masyarakat Sasak. Nilai-nilai sejarah yang terkandung di dalamnya membantu melestarikan warisan budaya dan memperkuat identitas local yang dimiliki oleh masyarakatnya

d. Nilai Spiritual

Pada kesenian tari oncer ini juga tersirat sebuah nilai spiritualitas di dalamnya. Bentuk nilai spritualitas ini ada pada proses persiapannya. Spiritualitas, dalam pengertian luas merupakan hal yang berhubungan dengan spirit. Nico Syukur menyatakan bahwa spiritualitas adalah kesadaran diri dan kesadaran individu tentang asal, tujuan dan nasib. Orang-orang dapat menganut agama yang sama tapi belum tentu memiliki jalan dan tingkat spiritual yang sama. (Syukur dalam Hardjana. 2025: 63) Sesuatu yang spiritual memiliki kebenaran yang abadi. Spiritualitas berhubungan dengan tujuan hidup manusia dan sering dibandingkan dengan sesuatu yang bersifat duniawi. Dalam spiritualitas mungkin terdapat kepercayaan terhadap kekuatan supernatural seperti dalam agama, tapi lebih menekankan terhadap pengalaman pribadi. (Aman dalam Enha.2015: 15) Selanjutnya Smith menambahkan nilai nilai spiritual menawarkan kepuasan lebih besar daripada nilai material. (Smith dalam Griffin. 2005: 89)

Pada persiapan Tari Oncer Puyung ini dapat menggambarkan nilai spiritualnya. Dalam pertunjukan Tari Oncer utuh, terdapat sebuah ritul khusus yang harus dilakukan sebelum pementasan dimulai, menunjukkan hubungan erat antara manusia dan kekuatan spiritual. Penghormatan kepada tetua penabuh adalah bagian penting dari persiapan ini.

Pengupah penari dan penabuh atau pihak yang mengundang pementasan Tari Oncer harus menghaturkan andang-andang, sebuah persembahan khusus yang dimaksudkan untuk menghormati dan meminta restu. Andang ini tidak hanya merupakan tanda penghormatan, tetapi juga membantu berhubungan dengan kekuatan spiritual yang dipercaya melindungi dan memberkati pementasan. Terdapat juga kepercayaan bahwa dari menghaturkan Andang-andang ini memiliki kemampuan untuk mengusir roh jahat yang dapat mengganggu acara atau kegiatan manusia. Andang-andang adalah simbol yang menunjukkan hubungan yang ada antara manusia, alam, sesama manusia, dan sang pencipta.

Setiap elemen dalam andang-andang, seperti uang logam, beras, benang katak, sirih, pinang, telur, dan sirih, berfungsi bersama untuk membentuk satu kesatuan yang utuh. Ini berarti bahwa kehidupan manusia tergantung pada alam dan hubungannya dengan Tuhan dan sesama makhluk. Andang-andang adalah bagian dari agama Sasak, dan masyarakatnya percaya bahwa Allah SWT selalu terlibat dalam semua tindakan dan kejadian mereka. Selain itu, sebelum pementasan dimulai, tetua penabuh harus meletakkan sesaji Peras pada gong yang akan digunakan sebagai pengiring Tari Oncer. Ritual ini dilakukan untuk meminta restu dan perlindungan untuk memastikan pementasan berjalan lancar dan diberkati. Tari Oncer tidak hanya merupakan ekspresi seni; ritual ini menunjukkan bahwa masyarakat Lombok Tengah mengekspresikan rasa terima kasih, permohonan, dan penghormatan kepada kekuatan spiritual yang mereka yakini

e. Nilai Kebersamaan

Tari Oncer memiliki nilai kebersamaan yang tercermin dari proses penciptaannya di Desa Puyung. Salah satu contoh konkret dari nilai kebersamaan ini adalah komunitas seni di Desa Puyung, yang didirikan oleh Lalu Muhamad Tahir. Komunitas ini menjadi pusat berkumpulnya para seniman, penari, dan penabuh, serta tempat mereka berkreasi dalam seni. Pada masa kejayaannya, Tari Oncer sering dipentaskan dan menjadi ajang silaturahmi bagi masyarakat Desa Puyung.

Komunitas seni ini yang sekarang berubah menjadi sebuah sanggar yang bernama Sanggar Seni Dulang Mas, tidak hanya menjadi tempat untuk berlatih dan menampilkan seni, tetapi juga tempat berkumpul yang memfasilitasi interaksi sosial dan kebersamaan. Sumarsam menyatakan bahwa dalam kebudayaan manapun, pada setiap masyarakat memiliki kegiatan yang sering diikuti dengan bentuk bunyi-bunyian, yang bisa membangkitkan semangat kebersamaan, serta menyadarkan pada posisi kelompok mereka, (Sumarsam, 2003:2). Kegiatan berkesenian, seperti bermain gendang beleq dan menarikan tari Oncer, menjadi sarana penting bagi warga untuk mengenal satu sama lain, bekerja sama, dan menjalin hubungan yang kuat. Selama latihan dan pementasan, ada suasana kolaborasi yang kuat. Suara tawa, canda, dan semangat yang tercipta saat para seniman bersatu dan bekerja sama menjadi hiburan yang menyenangkan. Mereka tidak hanya berkonsentrasi pada karya seni yang akan dipentaskan, tetapi mereka juga menikmati proses latihan bersama yang menyenangkan. Para seniman tidak hanya terhubung satu sama lain, tetapi juga keluarga, pemuda-pemudi, dan semua orang di komunitas.

Di Desa Puyung, komunitas seni menjadi tempat di mana setiap orang dapat bergabung dan merasakan semangat kebersamaan. Hal ini memperkuat ikatan sosial yang kuat dan meningkatkan rasa saling memiliki mereka satu sama lain. Selama latihan dan pementasan, para penari dan penabuh menjalin hubungan dan interaksi sosial, yang menciptakan rasa solidaritas dan kebersamaan yang kuat. Ini adalah bukti nilai sosial Tari Oncer. Para penari dan penabuh gendang beleq sering berkumpul untuk berlatih bersama, berbagi teknik, dan saling memberikan masukan untuk memperbaiki penampilan mereka selama sesi latihan. Mereka memiliki kesempatan untuk berinteraksi secara intensif, berkomunikasi dengan baik, dan memperkuat hubungan pribadi mereka melalui latihan. Nilai-nilai kebersamaan yang harus ditanamkan dan dipupuk sangatlah sederhana, yaitu berinteraksi, dan berbagi. Dengan interaksi yang intens, berdampak terhadap komunikasi antar warga yang saling menghargai. (Afryanto.2013: 37). Kebersamaan dalam suatu masyarakat menghasilkan ketenangan dalam segala kegiatan masyarakat itu, sedangkan saling bermusuhan menyebabkan seluruh kegiatan itu terhenti (Badiuzzaman, 2010). Sehingga nilai kebersamaan pada tari oncer ini merupakan memupuk kekeluargaan. Penari dan penabuh harus bekerja sama dengan baik dengan semangat perbedaan dari berbagai unsur dan kalangan dengan hidup secara berdampingan. Para penari harus bergerak sesuai dengan irama musik, dan penabuh harus memperhatikan gerakan para penari untuk menjaga keselarasan. Mereka belajar untuk memahami satu sama lain, menghargai peran masing-masing, dan bekerja sama.

Rasa tanggung jawab kolektif dan ikatan emosional yang mereka miliki semakin kuat saat bekerja sama. Selama latihan dan pementasan bersama, penari dan penabuh mengalami banyak momen bahagia dan sedih bersama. Pengalaman-pengalaman ini membentuk ikatan emosional yang kuat dan meningkatkan rasa kebersamaan.

Daftar Pustaka

- Adisusilo, Sutarji. 2012. *Pembelajaran Nilai-Karakter: Konstruktivisme dan VCT Sebagai Inovasi Pendekatan Pembelajaran Afektif* (Jakarta: Raja Grafindo Persada,)
- Apriawan, Andika dan Muhammad Zoher Hilmi. 2022. Makna Pertunjukan Kesenian Gendang Beleg Pada Masyarakat Sasak Kontemporer (Desa Bujak Kecamatan Batukliang Lombok Tengah), dalam *Jurnal Ilmu Sosial dan Pendidikan (JISIP)* Vol. 6, No. 1, Januari.
- Badiuzzaman. 2010. *Kebersamaan Sebagai Ciri Masyarakat Berbudaya*. Makalah pada seminar Merekat Bangsa yang Telah Terkoyak di Jakarta
- Enha, Ilung S. 2009. *My God My Love, Merindukan Sang Illahi dengan kasih dan Cinta*, Jakarta Selatan.
- Griffin, David Ray. 2005. *Tuhan dan Agama dalam Dunia Postmodern*, Yogyakarta: Kanisius,
- Hadi, Y. S. 2006. *Seni dalam Ritual Agama*. Penerbit Buku Pustaka.
- Hardjana, Agus M. 2005. *Religiusitas, Agama dan Spiritualitas, Teologi*. Yogyakarta : Penerbit Kanisius
- Koentjaraningrat. (1992). *Pokok-pokok antropologi Sosial*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Koentjaraningrat. 1990. *Pengantar Ilmu Antropologi* . Jakarta: Rineka Cipta.
- Mardiatmedja. 1986. *Hubungan Nilai dengan Kebajikan*. Jakarta: Sinar Harapan
- Sedyadi, Edi. 1980. *Tari: Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sedyawati, Edi, 2007. *Budaya Indonesia Kajian Arkeologi, Seni, dan Sejarah*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Suhendi Afryanto. 2013. *Jurnal Seni & Budaya Panggung* Vol. 23, No. 1, Maret 2013: 1- 108 Internalisasi Nilai Kebersamaan melalui Pembelajaran Seni Gamelan (Pendidikan Karakter bagi Mahasiswa) Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung
- Sumarsam. 2003 *Gamelan: Interaksi Budaya dan Perkembangan Musikal di Jawa*. Yogyakarta: Penerbit Pustaka Pelajar
- Tunggul Nggodu, 2003. *Etika dan Moralitas dalam Budaya Sumba*. Jakarta : Pro Millenio Center.
- Yoety, Oka. 1990. *Komersialisasi Seni Budaya dalam Pariwisata*. Jakarta: Rineka Cipta.

Biodata Penulis



Kuswanto

Klaten, 17 Mei 1974
S1 Arkeologi Univ. Gajah Mada
S2 Arkeologi Univ. Indonesia
Tegal Duwur, Pokak, Ceper,
Klaten, Jawa Tengah



Gusti Ngurah Made Saputra

Gianyar, 08 Agustus 1992
S1 Arkeologi Univ. Udayana
Banjar Tatiapi Kelod, Desa
Pejeng Kawan, Tampaksiring,
Gianyar, Bali



Ida Bagus Sugianto

Batuagung, 17 November 1978
S1 Sejarah Univ. Udayana
Gang Ilalang IIA, Sempidi,
Mengwi, Badung, Bali



Arief Rahman

Sumbawa, 18 Februari 1980
S2 Kajian Budaya Universitas
Sebelas Maret (UNS) Surakarta
BTN Sweta, Jl. Kenanga V No.
94 Sandubaya, Mataram
Nusa Tenggara Barat



I Gusti Ayu Agung Sumarheni

Karangasem, 14 April 1984
S1 Seni Institut Seni Indonesia
Denpasar
Jalan Ahmad Yani No. 399
Denpasar



I Gusti Agung Angga Prasetya Budiarta

Negara, 29 November 1994
S1 Pertanian
Jalan Ahmad Yani Utara, Gang
Sriti Nomor 11 C, Peguyangan,
Denpasar Utara



Anak Agung Gde Rai Gria

Gianyar, 22 Juli 1970
S1 Antropologi Univ. Udayana
Banjar Petak Kaja, Kec.
Gianyar, Kabupaten Gianyar,
Bali



Kadek Dwikayana

Penarungan, 7 Agustus 1982
S1 Sastra Inggris
Univ. Udayana
Jalan Merak Gang Kaswari
No. 1 Denpasar

BULETIN
DRESTA BUDAYA
BALAI PELESTARIAN KEBUDAYAAN WILAYAH XV - BALI

