

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG DI KOTA DENPASAR PERSPEKTIF TEO- ESTETIKA HINDU

by Komang Indra Wirawan

Submission date: 23-Oct-2020 10:36AM (UTC+0700)

Submission ID: 1423868704

File name: disertasi_pak_indra_1.docx (10.14M)

Word count: 117134

Character count: 760979

DISERTASI

²⁷
**PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG
DI KOTA DENPASAR PERSPEKTIF
TEO-ESTETIKA HINDU**



KOMANG INDRA WIRAWAN
NIM.13.13.5.1.0055

³⁴
**PROGRAM DOKTOR
PROGRAM STUDI ILMU AGAMA
PROGRAM PASCASARJANA
INSTITUT HINDU DHARMA NEGERI
DENPASAR
2017**

27

**PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG
DI KOTA DENPASAR PERSPEKTIF
*TEO-ESTETIKA HINDU***

2

Disertasi untuk Memperoleh Gelar Doktor
Pada Program Doktor, Program Studi Ilmu Agama,
Program Pascasarjana Institut Hindu Dharma Negeri Denpasar

**KOMANG INDRA WIRAWAN
NIM.13.13.5.1.0055**

34

**PROGRAM DOKTOR
PROGRAM STUDI ILMU AGAMA
PROGRAM PASCASARJANA
INSTITUT HINDU DHARMA NEGERI
DENPASAR
2017**

UCAPAN TERIMAKASIH

Om Swastyastu

Perkenankan penulis memanjatkan puja dan puji serta rasa syukur yang mendalam ke hadapan Tuhan Yang Maha Esa/Ida Sang Hyang Widhi Wasa beserta Hyang Bhattari Bhagawati, Hyang Bhattara Dalem Batusari, Batu Pageh, atas waranugraha-Nya, disertasi dengan judul “Pementasan Dramatari Calonanarang di Kota Denpasar Perspektif Teo-Estetika Hindu” dapat diselesaikan tepat pada waktunya.

Disertasi ini belumlah sempurna, karena masih banyak kekurangan dalam hal telaah dan kajian, untuk sebuah karya ilmiah. Penulis menyadari, semua itu merupakan proses dalam menuntut ilmu. Demikian pula, disertasi ini tidak akan dapat diselesaikan tepat pada waktunya, tanpa adanya bantuan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, melalui kesempatan ini penulis mengucapkan terima kasih yang setulus-tulusnya kepada semua pihak. Terima kasih yang sebesar-besarnya kepada Prof. Dr. Drs. I Nengah Duija, M.Si, promotor yang dengan penuh perhatian dan kesabaran telah memberikan dorongan, semangat, bimbingan, dan saran selama penulis menempuh studi pada program doktor, khususnya pada saat penyusunan disertasi ini. Terima kasih yang sebesar-besarnya pula penulis sampaikan kepada Prof. Dr. Drs. I Nyoman Suarka, M. Hum, kopromotor I yang penuh semangat dan kesabaran memberikan arahan, bimbingan, dan masukan yang sangat berarti kepada penulis. Demikian juga penulis sampaikan terima kasih yang setinggi-tingginya kepada Dr. Dra. Ida Ayu Tary Puspa, S.Ag., M.Par, kopromotor II yang dengan penuh perhatian memberikan saran sehingga alur berpikir penulis dapat terarah dengan baik.

Ucapan terima kasih juga kepada Rektor Institut Hindu Dharma Negeri Denpasar Prof. Dr, Drs. I Nengah Duija, M.Si atas kesempatan dan segala fasilitas yang telah diberikan kepada penulis untuk mengikuti serta menyelesaikan studi program doktor di Institut Hindu Dharma Negeri Denpasar. Ucapan terima kasih juga kepada Dr. Drs. I Ketut Sumadi. M.Par, Direktur Program Pascasarjana

²⁰ Institut Hindu Dharma Negeri Denpasar yang telah memberikan kesempatan penulis menjadi karyasiswa Program Doktor pada Program Pasca Sarjana Institut Hindu Dharma Negeri Denpasar. Terima kasih juga yang mendalam kepada Ketua Program Doktor Ilmu Agama ²¹⁶ Program Pascasarjana Institut Hindu Dharma Negeri Denpasar Drs. I Ketut Donder, M.Ag.,Ph.D yang telah memberikan segala fasilitas ⁴⁵ untuk penulis menyelesaikan studi di Program Doktor. Demikian juga ⁴⁵ penulis tidak lupa menyampaikan terima kasih yang setinggi-tingginya kepada para penguji disertasi, yakni: ³⁰ Prof. Dr. Drs. I Nengah Duija, M.Si, Prof. Dr. I Nyoman Suarka, M.Hum, ⁷⁴ Dr. Dra. Ida Ayu Tary Puspa, S.Ag.,M.Par, Dr. Drs. I Ketut Sumadi, M. Par, Prof. Dr. I Made Suastika, SU, ³³ Drs. I Ketut Donder, M.Ag.,Ph. D, Dr. Drs. I Nyoman Linggih, M.Si, Dr. I Made Suarta, M.Hum, dan ²¹⁵ Dr. Dra. Ni Ketut Srie Kusuma Wardhani, M.Pd, yang telah memberikan saran, masukan, sanggahan, dan koreksi sehingga disertasi ini menjadi lebih sempurna. Demikian juga, kaprodi, seluruh staf, para dosen yang mengajar, yakni: ¹⁷ Dr. I Wayan Redig, Prof. Dr. I Nyoma Weda Kusuma. MS, Dr. Drs. I Ketut Tanu, M.Si, ⁷ Prof. Dr. Nengah Bawa Atmaja, MA, Prof. Dr. I Dewa Komang Tantra, M. Sc, dan dosen lainnya yang tidak dapat penulis sebutkan satu persatu.

Kemudian ucapan terimakasih yang tidak terhingga pula peneliti tujukan kepada teman-teman sejawat, yakni: I Wayan Suasta, I Ketut Wardayasa, Made Adi Brahman, I Wayan Sunasdyana, Hadianto Ego Gantiano, I Gede Surya Darmawan, I Gusti Ngurah Pertu Agung, I Nyoman Subagia, Ni Putu Yunita Sari, Poniman, i Nyoman Piartha, I Made Puasa, Dewa Ketut Wisnawa, Ida Bagus Agung Mandala, W. Sayang Yupardhi, I Ketut Diarmita, I Komang Arta Negara, I Wayan Juana, I Made Aripta Wibawa dan Ni Wayan Jemiwi Jero yang selalu menjadi teman diskusi ketika proses pembelajaran berlangsung. Demikian juga ¹⁹ pada kesempatan ini penulis ingin menyampaikan terimakasih yang sebesar-besarnya ³³ kepada rektor IKIP PGRI Bali Dr. I Made Suarta, M.Hum yang senantiasa memberikan dorongan moril agar disertasi ini dapat terselesaikan.

Tidak lupa juga penulis menghanturkan sembah dan sujud *bhakti paramasuksema* kepada *Ida Sesuhunan* yang bersthana di Pura *Batu Sari* dan

Batu Pageh, karena atas karunia Beliau disertasi ini dapat diselesaikan dengan baik. Akhirnya terima kasih juga yang sedalam-dalamnya peneliti ucapkan kepada keluarga besar Gase Bali, terutama Jero Mangku Wayan Candra beserta Jero Mangku Istri yang begitu intens berdiskusi dengan peneliti sekaligus memberikan tuntunan dalam melakoni seni pementasan *Calonarang*. Pun demikian, istri yang setia memberikan motivasi agar disertasi ini segera diselesaikan. Terima kasih juga kepada dua ananda tersayang yang selalu memberikan hiburan ketika harus kehilangan ide dalam menganalisis penelitian ini. Terakhir ⁸⁷ tidak lupa pula peneliti mengucapkan terima kasih kepada *damuh Bhattara ring Batu Sari*, terutama "*Densus Pencalonarangan*" yang tidak kenal lelah menyukseskan setiap pementasan *Calonarang* hingga dapat menjadi ³⁴ media tontonan dan tuntunan. Semoga atas *Asung Kerta Wara Nugraha Ida Sang Hyang Widhi Wasa*, melimpahkan segala ³⁴ berkah dan karunia kepada semua pihak yang telah membantu dalam pengerjaan disertasi ini.

Denpasar, Agustus 2017

Moto :

*“Banten alah dening mantra puja acakep
Mantra puja acakep alah dening mantra apade
Mantra apade alah dening suci laksana
Suci laksana alah dening jnana
Jnana alah dening aksara Ang-Ah
Aksara Ang-Ah nunggal mettu Ongkara Sunya”*

*“Banten dikalahkan oleh satu buku puja mantra
Satu buku puja mantra dikalahkan oleh satu bait mantra
Satu bait mantra dikalahkan oleh perbuatan suci
Perbuatan suci dikalahkan oleh pengetahuan
Pengetahuan dikalahkan oleh aksara Ang-Ah
Aksara Ang-Ah bersatu menjadi Ongkara Sunya”*

(Sumber: *Lontar Panugrahan Dalem*: Koleksi Gedong Kertya Singaraja)

ABSTRAK

Pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian sakral dalam hal ini merupakan media bagi masyarakat dalam mendekatkan diri dengan Tuhan. Oleh karena itu, sangat penting melakukan kajian terhadap pementasan dramatari *Calonarang* di Bali melalui teropong ilmiah. Berdasarkan uraian latar belakang tersebut di atas maka dalam penelitian ini terdapat beberapa masalah sebagai berikut, (1) Bagaimanakah struktur pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar; (2) Aspek-aspek *teo-estetika* Hindu apa saja yang terkandung dalam pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar; (3) Apakah implikasi pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar perspektif *teo-estetika* Hindu. Adapun landasan teori yang digunakan dalam penelitian ini adalah Teori Semiotika, Teori Dekonstruksi Derrida, Teori Estetika, dan Teori Kaca Rasa *Taksu*. Selanjutnya dalam penelitian ini juga digunakan metode penelitian, seperti observasi, studi kepustakaan, dan studi dokumentasi.

Adapun hasil penelitian menunjukkan bahwa Struktur pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar meliputi beberapa unsur, yaitu: (1) Lakon, (2) Aktor, (3) *Gamelan Calonarang*, (4) Kostum, (5) Dekorasi, (6) *Lighting* atau tata cahaya, (7) Arena pementasan, (8) *Soud System*. Kemudian pementasan dramatari *Calonarang* meliputi: (1) Sebelum pementasan ada ritual khusus yang dilakukan, (2) Awal pementasan diawali dengan tarian Barong, (3) Memainkan adegan terdiri menurut lakon, (4) Akhir pementasan dengan ritual *penyamblehan*. Aspek-aspek *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar meliputi: (1) *Ramya* yakni *rame*, bahwa pementasan *Calonarang* terdiri dari beberapa unsur seni yang dipadukan menjadi satu kesenian pementasan. (2) *Suwung* atau *sunya* yakni kosong dalam pementasan ada fase jeda dalam diam yang dapat memunculkan keindahan. (3) *Magis* adalah pementasan selalu memunculkan daya kegaiban sebagai ciri khas pementasan *Calonarang*. (4) Sakral, bahwa pementasan *Calonarang* selalu melibatkan ritus suci dan sebagai pelengkap upacara keagamaan. (5) *Śakti* selalu dimunculkan dalam adegan pemujaan Dewi Durga sebagai *Śakti Śiwa* yang memunculkan keindahan. (6) *Aeng* adalah hal-hal yang menyeramkan yang mampu memunculkan rasa keindahan. (7) Harmonis merupakan perpaduan yang selaras dari berbagai komponen dalam pementasan. (8) Efek psikoteoestetika sebagai energi *Rwabhinada* di mana *aeng* mampu memberikan sentuhan psikologis kepada setiap individu.

Implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* meliputi: (1) Implikasi terhadap realisasi kekuatan *Pañca Kṛtya Śakti*, yakni lima kekuatan Dewi Durga: *Sṛsti Śakti* yakni kekuatan menciptakan, *Stiti Śakti* yakni kekuatan memelihara, *Samhara* yakni kekuatan melebur, *Anugraha* yakni kekuatan sebagai penganugrah, dan *Tirobhawa* kekuatan mengaburkan. (2) Realisasi kekuatan *Pañca Durga* di mana Dewi Durga dengan kemahaannya memiliki lima kekuatan: *Dari Durga*, *Sri Durga*, *Sukri Durga*, *Raji Durga* dan *Dewi Durga*. (3) Penguatan terhadap konsep *Kiwa-Tengen* sebagai simbolisasi *Rwabhinada*, bahwa pementasan *Calonarang* adalah representasikan ilmu *Kiwa-*

Tengen. (4) Implikasi terhadap konsep *Mandala* adalah arean sebagai *mandala*. *Yantra* adalah simbol, seperti *banten*, *rerajahan* dan atribut pentas. *Mantra* pada penari *Rangda*, dan *Mudra* adalah postur jari penari yang mengandung kekuatan magis. (5) Implikasi terhadap jalan kelepasan yakni penyatuan antara *Ang* dan *Ah* sehingga mencapai kelepasan.

Kata Kunci: Calonarang, Teo-Estetika

ABSTRACT

Calonarang dramatic performances as sacred art in this case is a medium for the community in closer to God. Therefore, it is very important to conduct a study on the dramatic performances of *Calonarang* in Bali through scientific binoculars. Based on the description of the background mentioned above, in this study there are some problems as follows, (1) How the structure of staging *Calonarang* dramatic in the city of Denpasar; (2) Any Hindu theo-aesthetic aspects contained in the dramatic performance of *Calonarang* in Denpasar; (3) What are the dramatic staging implications of *Calonarang* in the city of Denpasar Hindu theo-aesthetic perspectives. The theoretical basis used in this research is Semiotics Theory, Derrida Decosntruction Theory, Aesthetic Theory, and Kaca Rasa Taksu Theory. Furthermore, in this study also used research methods, such as observation, literature study, and documentation studies.

The results of the research show that the Structure of the *Calonarang* dramatic performance in Denpasar City includes several elements, namely: (1) Lakon, (2) Actors, (3) *Gamelan Calonarang*, (4) Costume, (5) Decoration, (6) Lighting Light, (7) Staging arena, (8) Soud System. Then the staging of the dramatic *Calonarang* includes: (1) Before staging there is a special ritual performed, (2) Early staging begins with Barong dance, (3) Plays the scene composed by the play, (4) End of the staging with the *penyamblehan* ritual. Hindu theo-aesthetic aspects in the performance of *Calonarang* dramatic in Denpasar City include: (1) *Ramy* namely *rame*, that the staging of *Calonarang* consists of several elements of art combined into one staging courage. (2) *Suwung* or *sunya* is empty in staging there is a pause phase in silence that can bring out the beauty. (3) *Magis* is a staging always bring out the power of magic as a characteristic of *Calonarang* staging. (4) Sacred, that the performances of *Calonarang* always involve the sacred rite and as a complement to religious ceremonies. (5) *Śakti* is always raised in the worship scene of Goddess Durga as the *Śiwa-Śakti* that gives rise to beauty. (6) *Aeng* is a creepy thing that can bring a sense of beauty. (7) Harmonies are a harmonious blend of various components in staging. (8) The effect of psychoteoesteti as *Rwabhinada* energy in which *aeng* able to give a psychological touch to each individual.

The Hindu theo-aesthetic implications in the dramatic performance of *Calonarang* include: (1) Implications for the realization of the power of *Pañca Kṛtya Śakti*, the five forces of Goddess Durga: *Sṛsti Śakti* is the power of creating, *Stiti Śakti* is the nurturing force, *Samhara* is the fusing power, *Anugraha* is the power as the grace, and *Tirobhawa* forces obscure. (2) The realization of *Pañca Durga's* power where Durga goddess with its power has five strengths: Durga, Durga, Sukri Durga, Raji Durga and Dewi Durga. (3) The reinforcement of the *Kiwa-Tengen* concept as a symbol of *Rwabhinada*, that *Calonarang* staging is a representation of *Kiwa-Tengen* science. (4) The implications of the *Mandala* concept are arean as *mandala. Yantra* is a

symbol, like banten, rerajahan and atrubut performances. Mudra is a dancer's finger posture that contains magical powers. (5) The implication of the way of freedom is the union between *Ang* and *Ah* so as to achieve deliverance.

Keywords: *Calonarang*, Teo-Aesthetics

RINGKASAN DISERTASI

Pementasan dramatari *Calonarang* yang merujuk pada pakem dan dipentaskan secara utuh sesuai dengan karakteristik penokohan sangat jarang dilakukan. Hal tersebut bertolak dari beberapa pengaruh dan pergeseran pandangan terhadap beberapa aspek pementasan baik dari aspek teologi dan keindahannya (*teo-estetika* Hindu). Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, ada banyak aspek teologi di dalamnya. Aspek tersebut berkoheren dengan nilai estetika Hindu yang diwujudkan melalui estetika bentuk dan nilai. Namun dalam pandangan seniman *Calonarang* dewasa ini, pementasan dramatari *Calonarang* hanya sebagai hiburan (baca profanisme) sehingga kesakralannya semakin berkurang dan mengalami disfungsi. Terlebih, para penggelut dunia dramatari *Calonarang* tidak memahami aspek teologi yang ada dalam setiap tokoh dan narasi lakon yang utuh, demikian juga nilai keindahan yang ada dalam pementasan tersebut. Hal tersebut berdampak pada terdistorsinya nilai religiusitas, *taksu*, dan estetika dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

Fenomena tersebut menunjukkan pula terjadinya pengingkaran terhadap hal yang prinsip dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian sakral dalam hal ini merupakan media bagi masyarakat dalam mendekatkan diri dengan Tuhan. Oleh karena itu, penting melakukan kajian terhadap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta yang sering mementaskan pementasan dramatari *Calonarang* dalam setiap *wali* melalui teropong ilmiah. Kajian ilmiah dengan objek pementasan dramatari *Calonarang* menjadi layak sebagai upaya *mensakralisasi* pementasan kesenian sakral yang selama ini dikesampingkan dan terpinggirkan. Berdasarkan hal tersebut, penelitian pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar berdasarkan perspektif *teo-estetika* Hindu dipandang penting untuk diteliti.

Berdasarkan uraian latar belakang tersebut di atas maka dalam penelitian ini terdapat beberapa masalah yang dapat dirumuskan sebagai berikut, (1) Bagaimanakah struktur pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar? (2) Aspek-aspek *teo-estetika* Hindu apa saja yang terkandung dalam pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar? (3) Apakah implikasi pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar perspektif *teo-estetika* Hindu? Adapun tujuan umum dalam penelitian ini adalah untuk mengkaji fenomena religius yang memiliki kebertautan dengan kesenian sakral. Kajian dalam penelitian berupaya untuk melakukan resakralisasi keberadaan dari pementasan kesenian sakral melalui deskripsi teologis sehingga pelaku kesenian dan masyarakat umum dapat memahami makna dari pementasan kesenian sakral sebagai salah satu jalan untuk menyatu dengan Tuhan sebagai sumber keindahan. Selanjutnya, mencandra segala fenomena yang terkait dengan pementasan *Calonarang* sebagai pengayaan kanzah ilmu tentang pementasan kesenian sakral.

Berkaitan dengan permasalahan yang bertautan dengan pementasan *Calonarang* di Bali maka digunakan beberapa teori yang relevan. Sebagaimana dalam ranah penelitian ilmiah, teori sangat penting untuk mengarahkan alur

berpikir peneliti. Berdasarkan pada hal tersebut, dalam penelitian ini menggunakan beberapa teori, sebagai berikut. Teori semiotika, sangat relevan digunakan untuk menganalisis tentang proses pementasan *Calonarang* yang sangat banyak menggunakan tanda sebagai sebuah simbol yang mengandung makna yang dalam. Demikian juga teori ini juga dapat digunakan untuk menganalisis tentang makna teologi dalam pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar. Teori dekonstruksi Derrida, akan digunakan sebagai landasan analisis dalam mendeskripsikan tentang implikasi pementasan dramatari *Calonarang*. Teori estetika memiliki relevansi digunakan untuk menelaah dan mengkaji aspek-aspek *teo-estetika* terkait dengan pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar. Teori kaca rasa *taksu* merupakan perpaduan dari ekspresi pengalaman estetis yang dialami oleh pelaku seni *Calonarang* sehingga berwujud pada konkretisasi spirit energi Tuhan yang abstrak (*taksu*). Teori ini sangat relevan untuk mengeksplorasi teologi estetika Hindu dalam pementasan *Calonarang* di Bali.

Gambaran umum lokasi penelitian ini adalah di kota Denpasar. Denpasar sebagai “mozaik kebudayaan” di dalamnya hidup dan berbau budaya lokal, luar, dan asing yang menjadikan Denpasar suatu wilayah dan pusat interaksi budaya dari berbagai kelompok masyarakat. Tidak saja demikian, di Kota Denpasar terjadi pula pola interaksi budaya yang melibatkan kaum elite dan intelektual berpendidikan tinggi serta para seniman. Pola interaksi tersebut melahirkan tradisi budaya yang kompleks, dan menjadi kewajaran jika Kota Denpasar menjadikan “budaya” sebagai jargon daerah yang diusung sebagai identitas wilayah.

Berdasarkan hal tersebut dapat dikemukakan bahwa perkembangan seni-budaya di Bali umumnya, dan Denpasar khususnya merupakan warisan seni-budaya peninggalan dari berbagai zaman. Jadi, tradisi dan kebudayaan yang ada di Kota Denpasar bukanlah lahir dari tradisi baru tetapi terlahir dari pereodisasi waktu yang lama, dan yang jelas pada masa Bali Kuna seni-budaya tersebut sudah ada dan eksis dalam lingkungan sosial. Selain itu, pengaruh kekuasaan Gelgel sebagai penguasa Bali ketika itu memberikan pengaruh budaya yang signifikan.

Struktur pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta terdiri atas lakon yang dalam pementasan karya seni, baik seni sakral dan seni profan merupakan ide pokok cerita dan atau ide sentral cerita sehingga pementasan dapat dipertunjukkan atau dilangsungkan. Lakon pementasan dramatari *Calonarang* pada umumnya pasti merujuk pada sumber sastra, yakni teks *Calonarang*. Aktor, dalam setiap pementasan seni, baik tradisional dan modern “aktor” memiliki peran sentral. Sebab berhasil dan tidaknya sebuah lakon dipentaskan bergantung pada aktor dan pendukungnya. Menentukan aktor utama dalam pementasan dramatari *Calonarang* bukan dilihat dari intensitasnya dalam pementasan, tetapi sejauh mana keterlibatan aktor (*peregina Calonarang*) dalam membangun cerita dalam lakon yang dipentaskan.

Selanjutnya, pementasan dramatari *Calonarang* pada umumnya dapat diiringi dengan salah satu perangkat iringan yang telah ada yaitu *gamelan Babarongan*, *Semar Pagulingan*, *gamelan (Gong Kebyar)* dan *gamelan Smarandana*. Perangkat *gamelan Babarongan*, *gamelan Semar Pagulingan* dan *Smarandana* sudah sering dipentaskan sebagai pengiring dramatari *Calonarang*

oleh *sekaa gamelan Calonarang* yang memiliki *sekaa Calonarang*. Pementasan dramatari *Calonarang* yang diiringi dengan *gong kebyar* terjadi pegurangan beberapa instrumen seperti *reyong, terompong, kempur, bende*, dan sebuah *gong*. Namun, pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar khususnya, instrumen atau *gamelan* yang digunakan kebanyakan adalah *Gamelan Semar Pegulingan* dan *Smarandana*. Setelah itu kostum, dalam hubungannya dengan pementasan teaterikal merupakan suatu gaya pakaian tertentu yang digunakan untuk menampilkan karakter atau citra tokoh dalam pementasan. Pementasan dramatari *Calonarang* memiliki kostum yang tersendiri, meskipun beberapa tokoh memiliki kesamaan dengan kostum *Pegambuhan, Arja* dan *Pelegongan*, tetapi dramatari *Calonarang* sebagai seni pementasan merupakan perpaduan dari *Pelegongan, Pegambuhan* dan *Arja* sehingga kostum tidak menjadi sebuah hal yang dipertentangkan dalam ruang pentas.

Dekorasi atau seni dekor merupakan unsur terpenting dalam pementasan seni. Ada beberapa tata dekorasi yang selalu sama dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. Tata dekorasi tersebut meliputi beberapa *properti* atau *display*, yakni ada *Tingga* atau *Tragtag, Punyan Gedang, Punyan Bingin, Punyan Biu, Sanggah Cukcuk, Langse* dan *bobok/obor*. Setelah dekorasi dilengkapi dengan *lighting* atau pencahayaan yaitu merupakan komponen tata pentas yang akan memberikan pesan dan makna dalam pementasan seni. Berkenaan dengan hal tersebut, cahaya memiliki peran penting dalam memberikan kepuasan terhadap penonton untuk mereka merasa ada dalam satu adegan dramatik, baik menegangkan, menyedihkan, menggembarakan dan perasaan lainnya. Arena merupakan wilayah penting di mana dramatari *Calonarang* dipentaskan. *Sound System* fungsinya sudah jelas adalah mengangkat suara sehingga dapat didengar oleh semua penonton khalayak ramai.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta pada umumnya diadakan di dekat kuburan di sekitar *Pura Dalem* (pura untuk dewa kematian). Melihat pementasan dramatari *Calonarang* secara keseluruhan, maka dramatari *Calonarang* dapat disajikan dalam tiga bagian, yakni bagian pertama yang disebut awal pementasan, puncak pementasan atau pementasan itu sendiri, dan akhir dari pementasan. Sebagaimana secara jelasnya akan dideskripsikan sebagai berikut. Sebelum pementasan dilakukan, maka semua unsur pendukung pementasan melakukan persembahan berupa *sesajen* kepada *Hyaning Taksu* agar pementasan dapat berlangsung dengan baik hingga membuat penonton menikmati pesona keindahan pementasan (*sandining lango*). Menyimak sekian pementasan *sekaa Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, awal pementasan ditandai dengan pementasan tarian *Barong*. Dengan kata lain, tarian *Barong* merupakan ciri khas dari pementasan dramatari *Calonarang*.

Penyajian Lakon dan puncak pementasan berdasarkan atas observasi ke beberapa pura yang mementaskan *Calonarang* dengan lakon *Kautus Larung* adalah yang paling banyak dipentaskan, terutama di Pura Dalem Kesiman dan Sumerta. Berkenaan dengan hal tersebut maka penyajian lakon yang dideskripsikan dalam sub bab ini adalah mengambil tema lakon *Kautus Larung* sebagai ikonik pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, dan deskripsi dari

lakon tersebut sekiranya dapat mewakili lakon-lakon yang lainnya. Akhir pementasan merupakan bagian terpendek dari pementasan dramatari *Calonarang*. Untuk mengakhiri pertunjukan ini para penabuh menyajikan sebuah tabuh instrumental yang disebut *Gilak Pakaad*. Tabuh ini memberi isyarat kepada penonton bahwa pertunjukan telah selesai.

Aspek-aspek *Teo-Estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta terdiri dari *Rame* atau *Ramya*, secara harfiah diartikan riuh rendah dan hiruk pikuk. Adanya keriuhan dan hiruk pikuk, maka pementasan *Calonarang* menjadi *lengut, pangus, hidup, metaksu, adung*, dan sebagainya. *Suwung* bukanlah dipandang sebagai “kosong” dalam arti harfiah yang tidak ada apa-apa. Akan tetapi, *suwung* dalam hal ini merupakan suatu fase “jeda” yang dapat memunculkan keindahan. *Magis* dalam kaitannya estetika, yakni seni pementasan dramatari *Calonarang* diyakini sebagai media seni untuk memanggil kekuatan gaib, menjemput roh pelindung untuk hadir di tempat upacara, memanggil roh, mempertontonkan kegagahan, uji ketangkasan batin dan pelengkap ritus upacara serta *panyomya* dengan daya keindahan. Selanjutnya ada aspek sakral. Kesakralan tersebut terlihat dari fungsi pementasan dramatari *Calonarang*, yakni sebagai pengiring *yajña* di pura dan sebagai penyucian serta tidak jarang juga sebagai tontonan yang menyajikan segala keindahan. Aspek sakral tidak saja terletak pada fungsi tersebut, tetapi pada tema yang tersimpan dan diusung dalam seni *Calonarang*. *Calonarang* tidak saja ada dalam terma-terma mitologi, tetapi bisa jadi merupakan sejarah masa silam, dan diwujudkan dalam ruang sakral.

Setelah sakral, terdapat pula aspek *Śakti* yang dapat dilihat dari ekspresi pelaku seni di pentas arena dan kondisi di mana pada puncak atau klimaks pementasan ada adegan *trance* atau “*kerauhan*” yang memperlihatkan kesaktian dari *Ida Sesuhunan Ratu Ayu* dan *Ratu Gede*. Dalam pementasan *Calonarang* kekhasan estetis hingga menjadi *Śaktibhava* diperlihatkan oleh pelaku pementasan, bahkan penonton. Sangat sering, pelaku atau praktisi dan penari *Calonarang* seolah-olah mengalami pencerapan dan lupa akan diri, karena seolah-olah dirinya adalah tokoh yang diperankannya. Dari aspek *Śakti* muncullah aspek selanjutnya yaitu *aeng* dalam pementasan *Calonarang* sebagai salah satu unsur estetis yang mampu memunculkan daya erotisme estetis. Aspek yang selanjutnya ialah tentang harmonis yang dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah unsur yang sangat penting. Sebab betapapun bagus ide atau gagasan pementasan, garapan, adegan dan ekspresi tokoh, jika tidak harmonis maka pementasan boleh dikatakan tidak berkualitas dan optimal memunculkan *Śaktibhava*. Oleh karena itu, dalam hal ini sangat dituntut pelaku seni atau praktisi *Calonarang* cerdas dalam meramu keindahan (*angadon lango*), sehingga berbagai unsur seni dalam pementasan dapat menyajikan sebuah harmonisasi. Dengan demikian, pelaku dan praktisi tidak cukup hanya sekadar meramu, tetapi secara terus menerus mencari letak keindahan (*anglanglang lango*) tersebut, baik dengan cara memahami struktur pementasan dan komponen di dalamnya maupun mencermati dengan baik teks sastra sumber, yakni *Calonarang* serta teks-teks yang berhubungan dengan *Calonarang*. Berikutnya adalah pementasan dramatari *Calonarang* memiliki efek psikoteestetik, yakni pementasan dramatari

Calonarang dapat memberikan efek *deep psikologi* yakni menguatkan sisi psikologis terdalam. Psikologis terdalam yang dimaksud adalah adanya keyakinan yang lebih mendalam terhadap kekuatan gaib dari Tuhan dalam citra *Barong-Rangda* dan atribut sakral lainnya dalam pementasan.

Implikasi Teo-Estetika Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* terdiri dari implikasi terhadap realisasi kekuatan *Pañca Kṛtya Śakti* yaitu sesungguhnya mengambil konsep lima aktivitas Dewa Śiwa dalam tradisi *Śaiwaisme*. Namun, karena praktik *Tantra* lebih kepada pemujaan *Śakti* dengan aspek *Durga*, maka *Śakti* ditempatkan sebagai yang *suprime*. Adapun *Panca Kṛtya Śakti* tersebut adalah: (1) *Sresti Śakti* adalah kemampuan untuk mencipta, menciptakan dari yang tiada menjadi ada; (2) *Sthiti Śakti* adalah kemampuan untuk memelihara dan mengembangkan (*sthiti*) apa yang telah diciptakan-Nya; (3) *Samhara Śakti* adalah kemahakuasaan untuk melebur atau menghancurkan secara periodik alam fisik (*samhara*), yang menyebabkan terjadinya proses penuaan atau pelapukan secara alami; (4) *Anugraha Śakti* adalah kemahakuasaan dalam memberi anugerah, memenuhi permintaan para pemuja-Nya yang taat melaksanakan *dharma*; (5) *Tirobhawa Śakti* adalah kemampuan untuk melenyapkan bekas ciptaan yang lalu. Dalam kedudukan ini beliau disebut *Bhatari Mahakali* sebagai pengabur atau *Tirobhawa Śakti*.

Realisasi kekuatan *Pañca Durga*, dapat dilihat dari tarian *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* tersirat sesungguhnya praktik *Tantra* untuk memuja *Pañca Durga*. Biasanya *Rangda* menari pada bagian akhir atau klimaks, dan dalam tariannya itu tukang *Rangda* menyuarakan *Ucap-Ucap* dalam bahasa Jawa Kuno, dan *mantram* yang dapat mengembalikan atau menarik *Pañca Durga* sekaligus memujanya. Karena itu, benar bahwa tukang *Rangda* mesti paham betul dan mahir dalam mengucapkan *Ucap-Ucap* sebagai “*mantra*” sesungguhnya. Umumnya pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tukang *Rangda* selalu menggunakan *Ucap-Ucap Panca Durga*. Setelah *Rangda* menari dengan indah, maka ia akan mengambil posisi sesuai dengan arah mata angin.

Implikasi terhadap konsep *Rwa Bhineda (Kiwa Tengen)*, dan berdasarkan atas catatan beberapa peneliti, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* yang bersumber pada teks *Calonarang* sesungguhnya adalah representasi dari implikasi konsep *Rwabhinada* yang di dalamnya melibatkan dua sosok penting dalam pementasan dramatari *Calonarang*, yakni *Barong-Rangda. Pangiwan-Panengen* atau sering pula disebut *Kiwa-Tengen* secara harfiah diartikan sebagai *kiwa* adalah “kiri” dan *tengen* adalah “kanan”. *Kiwa-Tengen* adalah sebuah diksi yang menunjukkan dua aliran ilmu dalam *Tantra*, yakni *Kiwa* adalah ilmu beraliran kiri dan *Tengen* adalah ilmu beraliran kanan yang kemudian secara “latah” diidentikan dengan “ilmu hitam” dan “ilmu putih”. Berdasarkan atas telusur mendalam, ternyata pementasan dramatari *Calonarang* tidak hanya sekadar pementasan biasa, tetapi ada sebuah *isme* atau ajaran dan ilmu yang dirahasiakan oleh penekun *Tantra* di Bali. Di dalam ilmu (*Kiwa-Tengen*) tersebut ada sebuah “permainan aksara” yang merupakan *bijāksara* atau benih aksara sastra yang mengandung kekuatan mistik *magis*. Sebagaimana hal tersebut ditemukan dalam teks *Kawisesan Calonarang/Pradah* yang sudah dialih aksarakan Pusat Dokumentasi Budaya Bali tahun 2000. Lontar alih aksara dengan no kode: Kropak

II/3/K./Dokbud tersebut secara penuh menyebutkan bahwa adegan dalam sastra *Calonarang*, termasuk juga pementasannya merupakan “*lukun aksara*” (permainan aksara) yang sesungguhnya adalah ilmu *Kiwa-Tengen*.

Implikasi terhadap konsep *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* dalam pementasan adalah simbolisasi bagaimana kekuatan *Śakti* (Dewi Durga) hadir sebagai pencipta, pemelihara dan pelebur. Sebagaimana Dewa Śiwa, *Śakti* juga merupakan aspek dewi yang ditinggikan kedudukannya oleh penganut Tantra. Arena pementasan (*kalangan ngigel*) dapat dinyatakan sebagai *mandala* yang terdiri dari diagram magis yang mampu memberikan perlindungan. Titik pusat arena sebagai pralambang pusat *mandala* yang merupakan tempat penghubung dimensi *sekala* dengan *niskala*. *Yantra* selalu berhubungan dengan simbol-simbol suci. Praktik *Yantra* sering digunakan untuk tujuan upacara *yajña* dengan mengikut sertakan *bija mantra* sesuai *Yantra* tersebut. Jika merujuk pada deskripsi tersebut di atas, maka dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di desa Kesiman dan Sumerta banyak dijumpai *Yantra* sebagai simbol yang mengandung kekuatan spiritual. Mulai dari kalangan pentas, ada beberapa komponen atau simbol diletakan, seperti *Tingga*, *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cukcuk*. Selain *Punyan Gedang* dan *Tingga*, dalam arena terdapat juga *Banten Sesajen* yang tiada lain adalah *Yantra* atau simbol sakral yang digunakan sebagai media menghubungkan diri dengan Tuhan. Selain *Yantra* dalam bentuknya sebagaimana dijelaskan di atas, *Yantra* lainnya yang terkandung dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah jenis *Yantra Bhu Pristha Yantra*, yakni *Yantra* yang dibuat secara timbul atau dipahat pada suatu bahan tertentu dan *Yantra* yang hanya ditulis pada selembar kertas atau kain. Jenis *Bhu Pristha Yantra* tersebut terdapat pada *kekereb* Rangda dan *Śisya* yang merupakan ornamen *Rerajahan* yang dibuat pada kain *kasa* dengan tinta warna hitam. Selain itu, *Mantra* juga kerap digunakan dalam setiap pementasan dalam prosesi menghaturkan *banten kalangan* dan *penyamblehan* serta pada saat penari *Rangda* akan menarikan *Rangda*.

Selain *Mandala*, *Yantra* dan *Mantra*, dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersirat juga makna *Mudra* yang ada dalam gerakan-gerakan tangan penari. *Mudra* atau *petanganan* pada umumnya adalah praktik ritus yang dilakukan oleh *sulinggih* di Bali. Ada sebuah *pararelisme* (kesejajaran) antara *Mudra* dalam praktik *Tantra* dengan gerakan tangan pada penari (Penari dramatari *Calonarang*). Sebab ada beberapa gerakan atau postur tangan penari menunjukkan bentuk-bentuk *Mudra*. Bahkan hampir sama dengan gerakan *Mudra Sulinggih* yang disebut dengan *Sodasa Mudra*. Adapun gerakan postur jari/*Mudra* dan maknanya dapat dilihat sebagai berikut. Postur jari *ngaruji* sama dengan postur jari dalam *Mudra* yang disebut *Abhaya Mudra*. *Abhaya Mudra* memiliki makna yang dalam, yakni perlindungan dan kebanyakan dari postur tangan Dewa-Dewi Hindu dalam posisi *Abhaya Mudra* sebagai yang memberikan perlindungan. Posisi jari *nyigit* sering ditunjukkan oleh penari *Calonarang*, dan dalam *Tantra Sastra*, khususnya *Mudra* posisi jari tersebut sama dengan postur jari *Jāna Mudra*. *Mudra* ini sangat penting dan Dewa-Dewa Hindu sering memperlihatkan posisi jari dengan posisi *Jāna Mudra*. *Mudra* ini adalah simbol dari kebijaksanaan, dan pertemuan ibu jari dengan jari telunjuk merupakan lambang

penyatuan antara *Paramātmā* sebagai kesadaran kosmis yang berada di Ibu Jari. Posisi jari *Ngawawa* sering diperlihatkan oleh penari *Calonarang* dan penari lainnya. Posisi jari *Ngawawa* dalam tarian memiliki kesamaan bentuk dan posisi jari dalam *Mudra* yang disebut dengan *Śiwa Lingga Mudra*. *Śiwa Lingga Mudra* sangat penting dalam *Tantra Sastra*, dan sering digunakan untuk penyembuhan melalui tubuh, bukan obat. Posisi jari *nyitsit* sering diperlihatkan oleh penari *Calonarang* maupun tarian lainnya. Posisi jari seperti ini hampir sama bentuknya dengan *Chin Mudra* dalam *Tantra Sastra*. *Mudra* demikian memiliki makna yang hampir sama pula dengan *Jñana Mudra*. Posisi jari *nyumput* kadangkalanya diperlihatkan oleh penari *Calonarang*. Dalam pengetahuan *Mudra* posisi jari yang demikian disebut dengan *Samanahuti Mudra* yakni semua ujung jari-jari bertemu, dan *Mudra* ini simbol dari kesejahteraan serta kesehatan.

Posisi jari *manganjali* dalam tarian, khususnya penari *Calonarang* sering diperlihatkan pada awal tarian dan akhir pementasan atau pada momen lainnya. Posisi jari yang demikian, memiliki kesamaan dengan *Sangka Mudra*, yakni *Mudra* yang dimaknai oleh para *Tantris* sebagai simbol membuka pura dalam diri, dimana Tuhan berstana di dalamnya. Posisi jari *nuding dua* ini sangat sering diperlihatkan oleh penari, terlebih penari topeng *Dalem Sidakarya*. Dalam pengetahuan *Mudra* posisi jari yang demikian disebut dengan *Perthiwi Mudra*, dan *Mudra* tersebut sering digunakan oleh pengikut *Tantra* untuk membangkitkan kekuatan *cakra* dalam tubuh. Posisi tangan atau jari *ngeregep* sering diperlihatkan dalam pementasan dramatari sakral *Calonarang*. *Ngeregep* dalam *Mudra* hampir sama dengan posisi *Dhyana Mudra*. *Dhyana Mudra* sering digunakan dalam *sadhaka* melakukan meditasi, dan sang Budha sering menggunakan sikap ini dalam memusatkan pikiran. Posisi jari *ngebat* sering digunakan dalam pentas tarian, khususnya dramatari *Calonarang*. Dalam *Mudra* sikap jari yang demikian disebut dengan *Japa Mudra* yakni memiliki makna sebagai pemusatan segala gerak indria pada satu objek.

Implikasi terhadap pemaknaan *Sandining Lango/Santarasa* dalam pementasan dramatari *Calonarang* terletak pada puncak atau klimaks pementasan. Pada puncaknya tersebut dilakukan prosesi *penyamblehan* dengan menghaturkan ritus suci sebagai *pergeruwat* secara simbolis. Meskipun pada hakikatnya, keseluruhan dari adegan *Calonarang* adalah *pergeruwatan* sesungguhnya. Ritual pada akhir tersebut sesungguhnya sebuah simbolisme yang berhubungan dengan makna keindahan yang berpuncak pada *Santarasa*.

Implikasi terhadap kelepaan, *Representatif* ajaran *kelepaan* tersebut sesungguhnya tersirat dalam pementasan *Calonarang*. *Barong* dan *Rangda* adalah perwujudan dari *Hyang Bapa* dengan *Hyang Ibu* atau simbol *bijaksana Ang* dan *Ah* yang mengalami perjumpaan sehingga mencapai *somya* atau *kelepaan*. Selain itu, tokoh *Calonarang* dan *Mpu Baradah* mewakili aspek *Hyang Bapa* dan *Hyang Ibu*. *Calonarang* sebagai *Hyang Ibu* atau *I Angkara (Ang)* dan *Mpu Baradah* sebagai *Hyang Bapa* atau *I Ahkara (Ah)*, dan sesungguhnya mereka mewakili *Pangiwān* dan *Penengen* sehingga pada saat akhir dari adegan *Calonarang* tidak ada menang dan kalah, tetapi sama-sama *menunggal* dalam *kelepaan* yang *somya*.

Berdasarkan atas deskripsi dari bab-bab sebelumnya, maka penelitian ini menghasilkan temuan, bahwa ada pergeseran pementasan dramatari *Calonarang* dahulu dengan pementasan sekarang. Pementasan dramatari *Calonarang* klasik (dahulu) terpolarisasi dengan mengikuti pola klasik, bahwa dipentaskannya *Calonarang* yang sakral dan magis adalah murni untuk hal-hal yang kartasis sifatnya, dan aspek *teo-estetikanya* dipentaskan dalam ruang sakral yang utuh, sehingga pementasan *Calonarang* masih memperlihatkan aspek *ramya, suwung, aeng, sakti, magis, sakral* dan *harmoni*. Dalam artian, pementasan berorientasi pada tujuan yang berhubungan dengan hal-hal yang suci, sakral *magis*. Selain itu, dalam pementasan *Calonarang* klasik selalu menonjolkan aspek *teo-estetik* Hindu yang semata-mata ditujukan kepada para dewa, roh suci leluhur, para *bhuta-bhuti* dan *Ista Dewata* sebagai sang penguasa keindahan. Akan tetapi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar kini dapat dikatakan sudah bergeser. Pementasan *Calonarang* tidak lagi terpola sebagaimana dalam pementasan *Calonarang* klasik. Tendensi pementasan lebih kepada hal-hal yang bersifat desakralisasi, dan hanya lebih menonjolkan hiburan semata. Adapun aspek magis pementasan terdistorsi oleh unsur *babondresan*, dan *watangan* yang diidentikan dengan ajang kontestasi semata. Kemudian aspek estetika atau keindahan lebih didominasi oleh adanya sebuah kebermaknaan yang baru, bahwa nilai keindahan setiap pementasan *Calonarang* murni hanya untuk hiburan dan seremonial semata.

Temuan lainnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah media cerminan (refleksi) kehidupan, bahwa *Śakti* yang sesungguhnya adalah ketika seseorang mampu menyatukan dualitas tersebut pada titik “kesadaran”, yakni *telengin Ongkara Ngadeg* dan *Ongkara Sungsang* atau diantara *Ongkara Ngadeg* dan *Ongkara Sungsang*, maka orang tersebut bukan lagi *Śakti* tetapi *siddhi, siddha* dan *sadhu*. Demikian pula bertemunya *Barong* dengan *Rangda* dalam pergulatan tidak ada yang kalah dan tidak ada yang menang yang ditunjukkan dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

DAFTAR ISI

SAMPUL DALAM DISERTASI	i
PRASYARAT GELAR DOKTOR	ii
PERSETUJUAN PEMBIMBING/PROMOTOR	iii
SURAT PERNYATAAN	iv
UCAPAN TERIMA KASIH.....	vii
MOTO	vii
ABSTRAK	ix
ABSTRACT	xi
RINGKASAN DISERTASI.....	xiii
DAFTAR ISI.....	xxv
DAFTAR GAMBAR	xxx
DAFTAR SKEMA.....	xxxiii
DAFTAR TABEL.....	xxxiv
GLOSARIUM.....	xxxvi
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Rumusan Masalah.....	9
1.3 Tujuan Penelitian	10
1.4 Manfaat Penelitian	11
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KONSEP, TEORI DAN MODEL PENELITIAN.....	13
2.1 Kajian Pustaka	13
2.2 Konsep	22
2.2.1 Pementasan Drama Tari Calonarang	23
2.2.2 <i>Teo-Estetika</i> Hindu	28
2.3 Landasan Teori	30
2.3.1 Teori Semiotika.....	31
2.3.2 Teori Dekonstruksi	33
2.3.3 Teori Estetika	35
2.3.4 Teori Kaca Rasa <i>Taksu</i>	38
2.4 Model Penelitian.....	41
BAB III METODE PENELITIAN.....	44
3.1 Jenis Penelitian dan Pendekatan Penelitian	44
3.1.1 Jenis Penelitian	44
3.1.2 Pendekatan Penelitian	45
3.2 Lokasi Penelitian	46
3.3 Jenis dan Sumber Data.....	46
3.3.1 Jenis Data.....	46
3.3.2 Sumber Data	47
3.4 Instrumen Penelitian	48
3.5 Teknik Penentuan Informan	49
3.6 Teknik Pengumpulan Data	50

	29		
	3.6.1	Observasi	50
	3.6.2	Wawancara	51
	3.6.3	Studi Dokumen	52
	3.6.4	Studi Kepustakaan	53
3.7		Teknik Analisis Data	53
36 3.8		Teknik Penyajian Hasil Analisis Data	55
BAB IV		GAMBARAN UMUM OBJEK PENELITIAN.....	56
4.1		Sejarah Kota Denpasar	56
4.2		Geografi Kota Denpasar	62
4.3		Demografi Kota Denpasar	64
4.4		Mata Pencarian Penduduk.....	68
4.5		Eksistensi Seni dan Kebudayaan di Kota Denpasar	70
	4.5.1	Potensi Seni Budaya Kota Denpasar	78
	4.5.2	Keberadaan <i>Sekaa Dramatari Calonarang</i> di Kota Denpasar	84
BAB V		STRUKTUR PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG DI KOTA DENPASAR.....	110
5.1		Struktur Pementasan <i>Calonarang</i>	110
	5.1.1	Lakon	113
	5.1.2	Aktor	139
	5.1.3	<i>Gamelan</i> Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i>	182
	5.1.4	Kostum	189
	5.1.5	Dekorasi	204
	5.1.6	<i>Lighting</i>	214
	5.1.7	Arena	217
	5.1.8	<i>Soud System</i>	222
5.2		Pementasan <i>Calonarang</i>	223
	5.2.1	Pra/Sebelum Pementasan	226
	5.2.2	Awal Pementasan.....	233
	5.2.3	Penyajian Lakon dan Puncak Pementasan.....	236
	5.2.4	Akhir Pementasan	244
BAB VI		ASPEK-ASPEK <i>TEO-ESTETIKA HINDU</i> DALAM PEMENTASAN <i>CALONARANG</i> DI KOTA DENPASAR.....	245
6.1		<i>Ramê/Ramya</i>	249
6.2		<i>Suwung</i>	267
6.3		Magis	276
6.4		Sakral	290
6.5		<i>Śakti</i>	308
6.6		<i>Aêng</i>	317
6.7		Harmonis.....	332
6.8		Efek Psikoteoestetik Energi <i>Rwa Bhineda</i>	350

**BAB VII IMPLIKASI TEO-ESTETIKA HINDU DALAM PEMENTASAN
DRAMATARI CALONARANG..... 360**

7.1	Implikasi Terhadap Realisasi Kekuatan <i>Pañca Kertya Śakti</i>	368
7.2	Implikasi Terhadap Realisasi Kekuatan <i>Pañca Durga</i>	407
7.3	Implikasi terhadap Konsep <i>Rwa Bhineda (Kiwa Tengen)</i>	422
7.4	Implikasi terhadap konsep <i>Mandala, Yantra, Mantra</i> dan <i>Mudra</i> dalam Pementasan.....	439
7.5	Implikasi Terhadap Pemaknaan <i>Sandining Lango/Santha Rasa</i>	484
7.6	Implikasi Terhadap Jalan Kelepasan	492
7.7	Refleksi	501
7.8	Temuan Penelitian	506

BAB VIII PENUTUP

8.1 ⁷¹	Simpulan	508
8.2	Saran	510

DAFTAR PUSTAKA

LAMPIRAN-LAMPIRAN

DAFTAR GAMBAR

Gambar		Halaman
Gambar 2.1	Model Penelitian Pementasan <i>Calonarang</i> di Kota Denpasar	41
Gambar 4.1	Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> Sanggar Gita Bandana Praja Denpasar di Lapangan Puputan dalam Rangka <i>Piodalan</i> di Pura Jagatnatha Denpasar	97
Gambar 4.2	<i>Undagi</i> di Gases Bali Sedang Membuat <i>Pelawatan</i> Barong dan Rangda	105
Gambar 4.3	Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> Sanggar Gases Bali	107
Gambar 5.1	Beberapa Teks <i>Calonarang</i> dalam <i>Lontar</i> Koleksi I Wayan Kajeng.....	118
Gambar 5.2	Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> dengan Lakon <i>Kautus Larung</i> dipentaskan pada salah satu Pura di Kota Denpasar	130
Gambar 5.3	Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> dengan Lakon Perkawinan <i>Mpu Bahula</i> , dan Nampak Dalam Gambar Pada Saat Prosesi <i>Watangan</i> sebuah Penggambaran dari Banyaknya Warga Dirah yang Mengalami Kematian	132
Gambar 5.4	Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> Dengan Lakon <i>Ngeseng Waringin</i> , dan Nampak pada Gambar pada Saat <i>Ngundang Pengawit</i> sebelum lakon Dipentaskan.	135
Gambar 5.5	Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> dengan Lakon <i>Ambekin Kawisesan</i> pada Salah satu Pura di Wilayah Kota Denpasar	138
Gambar 5.6	Aktor “ <i>Matah Gede</i> ” dalam Sebuah Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i>	147
Gambar 5.7	Patih <i>Taskara Maguna</i> pada Saat Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> di Depan Pura Jagannata Denpasar	152
Gambar 5.8	Patih <i>Madri</i> pada Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> ...	156
Gambar 5.9	Tokoh <i>Condong</i> pada Pementasan Dramtari <i>Calonarang</i> Pada salah satu Pura di Wilayah Kota Gianyar	160

Gambar 5.10	Sebelah Kiri Gambar Adalah <i>Penasar Punta</i> dan Pada Kanan Gambar Adalah <i>Penasar Wijil</i>	162
Gambar 5.11	Pementasan Tari Barong pada Pementasan <i>Calonarang</i> Biasanya Tarian ini Dipentaskan pada Awal Pementasan	163
Gambar 5.12	Tokoh Rangda yang Diidentikan dengan Walu Nateng Dirah.....	171
Gambar 5.13	Tokoh <i>Bondres I Tapak</i> dan <i>I Kaki</i> pada Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> di Kota Denpasar	177
Gambar 5.14	<i>Sisya</i> Sedang Menari Bersama <i>Walu Nateng Dirah</i>	178
Gambar 5.15	Nampak Kostum Penari <i>Rangda</i> yang Dikenakan Ketika Menarikan Tarian Rangda	200
Gambar 5.16	Nampak Seorang Penari <i>Liku</i> Keluar dari Panggung Belakang Melalui <i>Langse</i>	209
Gambar 5.17	Hiasan <i>Tingga</i> Sebagai Sthana <i>Walu Nata</i> Ketika <i>Memurthi</i> menjadi Rangda	212
Gambar 5.18	Penggunaan Cahaya Tradisional Berupa Obor pada Saat Pementasan <i>Calonarang</i>	216
Gambar 5.19	<i>Rembug Pragina</i> dalam Menentukan <i>Pepeson</i> dan <i>Peduman Karang</i> Pada Pementasan <i>Calonarang</i> di Kota Denpasar	233
36		
Gambar 6.1	Adegan <i>Watangan</i> yang Diupacarai dengan Ritus Kematian Dalam Pementasan <i>Calonarang</i>	281
Gambar 6.2	Penempatan Titik pada Hiasan Wajah yang Menunjukkan Harmoni sehingga Indah	335
Gambar 6.3	Salah Satu Jenis Kain <i>Prada</i> yang Sering digunakan Kostum Penari <i>Calonarang</i>	338
Gambar 6.4	Adegan <i>Ngurek</i> pada pementasan <i>Calonarang</i> di pura Dalem Sesetan	356
Gambar 7.1	Tarian Tukang <i>Rangda</i> sedang Melakukan Prosesi <i>Ucap-Ucap</i>	422

Gambar 7.2	<i>Punyan Gedang</i> yang Ditempatkan Secara Khusus dalam Mandala Tepatnya di Depan <i>Tingga</i>	454
Gambar 7.3	Lihat Tanda Panah pada Gambar di Atas Sanggah <i>Cucuk</i> Terpasang di Depan <i>Tingga</i> Menghadap <i>Tingga</i> Sebagai Tempat Persembahan Untuk Memuja <i>Hyang Bhaṭāri</i>	456
Gambar 7.4	<i>Banten Kalangan</i> dan <i>Banten Kawas Pengundang</i> Digunakan pada Saat Pementasan	451
Gambar 7.5	<i>Rerajahan</i> salah satu <i>Kekereb</i> dalam Pementasan <i>Calonarang</i>	464
59 Gambar 7.6	Nampak Penari <i>Rangda Ngeruji</i> atau Memperlihatkan Postur mudra yang Disebut dengan <i>Abhaya Mudra</i>	472
Gambar 7.7	Penari <i>Matah Gede</i> Memperlihatkan Postur Jari Nyigit yang Menyerupai Sikap <i>Jnana Mudra</i>	474
Gambar 7.8	Postur <i>Ngawawa</i> yang Dipertunjukkan Oleh Sosok <i>Condong</i> Ketika Hendak Menemui <i>Matah Gede</i> pada Lakon Kautus Larung di Pura Dalem Kesiman	476
Gambar 7.9	Postur Jari Nyumput yang Diperlihatkan Pandung atau Patih Taskara Maguna Sebelum Menghunus Kerisnya Untuk Melawan <i>Walu Nateng Dirah</i> atau <i>Matah Gede</i> .	478
Gambar 7.10	Sikap <i>Anjali</i> atau <i>Manganjali</i> yang Mirip dengan <i>Sangka Mudra</i> Dilakukan Oleh Siswa <i>Calonarang</i> ketika Hendak Menghadap beliau pada Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> di Pura Dalem Desa Adat Sumerta.....	479
Gambar 7.11	<i>Matah Gede</i> Memerlihatkan Postur <i>Nuding</i> atau <i>Pertiwi Mudra</i> yang Sering Diperlihatkan pada pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> di Desa Keseiman.....	480
Gambar 7.12	<i>Rangda</i> dalam Pementasan <i>Calonarang</i> Sedang Menunjukkan Postur <i>Ngeregep</i> pada Saat Pementasan <i>Calonarang</i> di Pura Dalem Kesiman	481
Gambar 7.13	<i>Rangda</i> yang Menunjukkan Postur <i>Ngebat</i> atau <i>Japa Mudra</i> pada Pementasan Gita Bandana Praja di Desa Sumerta Kauh Denpasar	483

Gambar 7.14 Seseorang yang <i>Trance</i> atau Kerauhan Ketika Pementasan Dramatari Calonarang dilangsungkan	485
Gambar 7.15 Adegan <i>Nguning</i> yang Dilakukan Papatih dalam Pementasan Dramatari Calonarang <i>Gita Bandana</i> Praja Denpasar Sebagai Simbolisasi Jalan Kelepasan	493

DAFTAR SKEMA

Skema		Halaman
Skema 5.1	Pentas Arena Dramatari <i>Calonarang</i> di Kota Denpasar	220
Skema 6.1	Beberapa Jenis Seni Pentas Tradisional yang Ada dalam Pementasan <i>Calonarang</i> Representasi Dari Aspek Ramya.....	258
Skema 6.2	Polarisasi Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> Klasik	277
Skema 6.3	Polarisasi Pementasan Dramatari <i>Calonarang</i> Anyar	289
Skema 6.4	<i>Padmamandala Saktibhava</i> dalam pementasan <i>Calonarang</i>	315
Skema 7.1	Pola Siklus Dualitas <i>Rasa</i> yang Hampir Mirip Dengan <i>Pengiderin Bhuwana</i>	394
Skema 7.2	Polarisasi <i>Panca Durga</i> dan <i>Panca Dewata</i>	413
Skema 7.3	Skema Hierarkis <i>Panca Korsika, Durga</i> dan <i>Dewata</i>	419
Skema 7.4	Diagram Arena yang Merupakan <i>Mandala</i>	446
Skema 7.5	Pola <i>Nawarasa</i> Seajar dengan Pola <i>Pengiderin Bhuwana</i>	489

DAFTAR TABEL

Tabel		Halaman
112		
Tabel 4.1	Letak Geografis Kota Denpasar	62
Tabel 4.2	Jumlah, Kepadatan dan Laju Pertumbuhan Penduduk Kota Denpasar	66
Tabel 4.3	Jumlah Penduduk Menurut Kelompok Umur dan Angka Ketergantungan Penduduk Kota Denpasar Tahun 2011-2015	67
Tabel 4.4	Jumlah Rumah Tangga, Rata-rata Penduduk dan Kepadatan Tahun 2013	68
Tabel 4.5	Jenis Mata Pencaharian Masyarakat Kota Denpasar Tahun 2015	69
Tabel 4.6	Organisasi Seni Pertunjukan Bali Kota Denpasar	81
Tabel 7.1	Pelampauan <i>Rasa</i> Dualitas Hingga Mencapai <i>Navarasa</i> dan Menjadi <i>Santarasa</i> (damai)	393
Tabel 7.2	<i>Dasaksara</i> Yang Ada di <i>Bhuwana Agung</i> dan <i>Bhuwana Alit</i>	432
Tabel 7.3	Perjumpaan antara <i>Paramasiwatatwa</i> , <i>Sadasiwatattwa</i> , <i>Rudratattwa</i> Dan <i>Bamadewa</i> sehingga menjadi <i>Ongkara/Omkara</i>	437

GLOSARIUM

- advaita* : aliran filsafat India yang memiliki pandangan non dual, yakni tidak ada dualitas. Tuhan adalah sebagai yang absolute yang tidak berbeda dengan jiwa.
- añuling* : jenis kesenian yang menggunakan instrumen seruling.
- avidya tantra* : aliran jalan *Tantra Kiri* atau tangan kiri yang diparkitkan dengan cara-cara erotis.
- babad* : kumpulan cerita berkaitan dengan silsilah masa lalu.
- balêganjur* : seperangkat instrumen musik tradisonal Bali yang hanya terdiri dari *bende*, *cengceng*, *riyong*, *kendang*, *gong* dan *kempur*.
- balian* : dukun tradisonal Bali yang berfungsi untuk menyembuhkan dan mengobati penyakit, terutama penyakit *niskala*.
- balih-balihan* : jenis kesenian yang murni adalah hiburan dan sifatnya tontonan biasa serta dapat dipentaskan dimana saja.
- banjar* : perkumpulan komunitas tradisonal yang ada di Bali. Di dalamnya masyarakat dapat berinteraksi dalam kegiatan *yajña* dan kegiatan lainnya.
- banten* : sarana yang digunakan sebagai pemujaan dalam ritual *yajña*. *Banten* adalah simbol perwujudan dari wujud fisik Tuhan yang abstrak.
- bañwal* : kelompok seni yang sering mementaskan kesenian yang bersifat humoris dan banyol.
- barong* : sosok binatang sakral yang ditarikan pada pementasan *Calonarang*, dan perwujudan dari *Dewa Siwa* atau Banaspati Raja.

<i>bebali</i>	: kesenian atau jenis kesenian yang bersifat hiburan tetapi dapat pula digunakan dalam kegiatan sakral.
<i>bhagawati</i>	: nama lain dari Dewi Durga sebagai penguasa kuburan dan menciptakan wabah penyakit.
<i>bhakti sutra</i>	: sebuah kitab yang memuat ajaran <i>bhakti</i> berupa kalimat-kalimat pendek.
<i>bhakti</i>	: ungkapan rasa cinta dan kasih kepada Tuhan atau <i>Ista Dewata</i> yang dipuja atau persembahkan dengan ritual dan sarana kepada Tuhan dengan tulus dan dipenuhi rasa pengabdian yang tinggi.
<i>bhandagina</i>	: sebutan kelompok seni pada masa Bali Kuno, dan diduga kelompok ini mewadahi berbagai macam kesenian.
<i>bhava</i>	: getaran spiritual yang mengandung luapan emosi dan perasaan yang berhubungan dengan keindahan.
<i>calung</i>	: Jenis musik yang terbuat dari bamboo yang digunakan sebagai pengiring <i>yajña</i> .
<i>dewi durga</i>	: perwujudan Dewi Uma <i>Śakti</i> dari Dewa Śiwa yang sudah berubah wujud menjadi sosok yang menyeramkan.
<i>dewi durga</i>	: <i>sakti</i> dari Bhatara Siwa, dan yang mengalami kutukan sehingga turun ke dunia serta berstahan di kuburan.
<i>dharma adharma</i>	: kebenaran dan ketidak benaran, dapat merujuk pula pada kewajiban dan kebodohan, kekuatan dan kelemahan.
<i>galungang</i>	: jenis alat musik Bali Kuno terbuat dari ruas bambu yang digunakan pada saat upacara baris <i>papah</i> .
<i>gambang</i>	: jenis alat musik yang terbuat dari ruas bambu dengan alat musik logam digunakan sebagai pengiring tarian sakral.

<i>gamelan</i>	: seperangkat alat musik tradisional Bali yang digunakan sebagai pengiring tarian <i>Calonarang</i> .
<i>gending</i>	: jenis lagu yang digunakan dalam mengiringi pementasan seni.
<i>gering agung</i>	: penyakit yang mewabah dan menimbulkan kematian besar-besaran.
<i>gering</i>	: wabah penyakit yang mewabah dan sulit disembuhkan.
<i>gong kebyar</i>	: seperangkat instrumen yang digunakan untuk mengiringi tari-tarian baik sakral dan profan.
<i>homayadnya</i>	: ritual mempersembahkan biji-bijian kepada Dewa Agni selaku pemimpin dari <i>yajña</i> .
<i>homayajña</i>	: ritual pemujaan kepada Dewa Agni sebagai dewa utama yang diberikan persembahan berupa susu, <i>ghe</i> , dan biji-bijian.
<i>jñana</i>	: pengetahuan atau ilmu pengetahuan baik tentang spiritual dan material.
<i>kadyatmikan</i>	: ilmu yang berhubungan dengan kelepasan atau <i>kamoksan</i> .
<i>kalangan</i>	: arena pementasan dramatari <i>Calonarang</i> yang biasanya dibuat di areal pura Dalem.
<i>kamadhuk</i>	: sapi surgawi yang dimiliki Rsi Wasista sebagai pemenuh segala keinginan.
<i>kawia</i>	: pengarang tradisional Bali yang menulis beberapa sastra seperti <i>tutur</i> , <i>tattwa</i> dan yang berhubungan dengan sastra.
<i>kawisêsan</i>	: ilmu yang berhubungan dengan kesaktian, keteguhan dan kawisesan.
<i>kawisesan</i>	: sejenis ilmu yang identik dengan siddhi dan berhubungan dengan kekuatan-kekuatan yang gaib, dan kesaktian.

- kemenakkangsi* : alat musik tradisional yang terbuat dari perunggu dan menyerupai *bende* yang disuarakan ketika memuja *Hyang Bhatari* di hulu kuburan.
- kerauhan* : semacam keamsukan roh atau makhluk halus yang memiliki kekuatan di luar dari biasanya. Kemasukan pula roh dewa dan leluhur suci yang berusaha berkomunikasi dengan manusia.
- krura* : wajah Dewi Durga yang menyeramkan dan bengis menakutkan.
- langö* : sebuah rasa yang dihubungkan dengan keindahan dan umum digunakan untuk mengungkapkan keindahan sastra dan objek yang mengandung keindahan.
- matah gedê* : tokoh penari *Calonarang* yang disebut pula dengan *Walu Nateng Dirah*. *Matah Gede* nama lain dari *Ni Calonarang* dalam pementasan dramatari *Calonarang*.
- munindra* : orang suci yang ahli dalam sastra agama dan sastra suci lainnya, dan sudah mengalami pencerahan dan terlepas dari ikatan duniawi.
- nedun* : sama dengan saduran atau menyadur yang dilakukan orang lain terhadap karya sastra dan karya lainnya.
- nedun* : sebuah teknik menjimplak sastra yang dilakukan pengarang dengan cara menyalin sastra satu menjadi sastra lainnya.
- ngadon langö* : meramu keindahan sehingga menjadi benar-benar indah.
- ngutah missing* : penyakit muntah yang disertai dengan muntaber yang menyebabkan kematian.
- niskala* : kebalikan dari *Sekala* yakni alam kasat mata yang tidak dapat diindra dengan *Panca Indra*.

<i>nyomya</i>	: adalah sebuah prosesi menetralsir kekuatan jahat menjadi netral dan tidak merugikan. Ini diidentikan dengan mendamaikan.
<i>ogoh-ogoh</i>	: boneka raksasa yang dibuat dan diarak pada saat upacara <i>ngembak geni</i> .
<i>ongkara</i>	: bijaksana atau akasara suci simbol dari Tuhan Yang Maha Esa, dan perwujudan dari Tuhan yang tidak terpikirkan.
<i>pandung</i>	: sosok dari Patih Taskara Maguna yang melawan <i>Calonarang</i> .
<i>pangiwan</i>	: ilmu yang beraliran kiri dan biasanya dihubungkan dengan ilmu hitam dan sihir serta untuk tujuan yang tidak terpuji.
<i>patapukan</i>	: istilah ini terdapat dalam prasasti Bali Kuno merujuk pada kesenian “topeng”.
<i>pempatan agung</i>	: perempatan besar diyakini sebagai tempat keramat.
<i>pemukul</i>	: alat kesenian musik yang digunakan dengan cara memukul.
<i>penabuh</i>	: sekelompok orang yang memainkan instrumen tradisional Bali.
<i>pencalonarangan</i>	: sempalan cerita <i>Calonarang</i> atau pementasan <i>Calonarang</i> menggunakan cerita lain dan cerita dalam sastra <i>Calonarang</i> .
<i>pencalonarangan</i>	: pementasan <i>Calonarang</i> dengan mengambil lakondi luar teks sastra <i>Calonarang</i> .
<i>penengen</i>	: ilmu yang beraliran kanan dan biasanya dihubungkan dengan kebaikan dan kebrahmanaan.
<i>pengeruat</i>	: sebuah ritual yang difungsikan untuk penyucian dan penetralsiran <i>sekala-niskala</i> .
<i>penyablêh</i>	: prosesi ritual dimana ayam atau babi dipotong lehernya kemudian darahnya dicipratkan ke tanah.

<i>pirus</i>	: kelompok kesenian yang mementaskan jenis kesenian badut.
<i>praja pati</i>	: aspek Tuhan sebagai penguasa segala makhluk hidup dan penguasa segala isi dunia, baik bergerak dan tidak.
<i>punyan gedang</i>	: pohon papaya yang ditempatkan pada arena pementasan dan disukai oleh makhluk yang belajar ilmu sihir.
<i>purohita</i>	: penasehat spiritual bagi raja untuk memberikan pengetahuan spiritual kepada raja dan bawahan serta rakyat.
<i>rajah</i>	: gambar yang dibuat pada kain kasa putih yang bergambar Dewi Durga atau sosok lainnya, dan biasanya bertuliskan <i>Modre</i> .
<i>rangda</i>	: sosok yang menyeramkan perwujudan dari Dewi Durga atau Hyang Bhattari Bhagawati.
<i>raudra</i>	: wajah Dewi Durga yang marah dan bengis menakutkan.
<i>rwabhinda</i>	: dualitas yang saling melengkapi, meskipun hal tersebut dipandang sebagai sesuatu yang bertentangan dengan <i>dharma</i> agama dan negara.
<i>rwabhineda</i>	: dualitas yang berbeda tetapi selalu berhubungan dan saling melengkapi antara satu dengan yang lainnya.
<i>śaiwaisme</i>	: ajaran yang memandang Śiwa sebagai Tuhan tertinggi.
<i>śakti</i>	: sering dihubungkan dengan pemujaan terhadap Dewi Sakti sebagai aspek feminisme Dewa Śiwa yakni Dewi Durga. Berhubungan pula dengan kekuatan dan energi.
<i>samkerti</i>	: sebuah prosesi penghalusan yang dilakukan Bhattara Śiwa ketika alam semesta ini akan dilebur.

<i>sandining lago</i>	: terpesona akan keindahan sehingga membuat orang terpukau dan melupakan segalanya. Baginya segalanya adalah keindahan dan susah dijelaskan dengan kata-kata akan keindahan tersebut.
<i>sandining langö</i>	: puncak rasa keindahan yang membuat orang terpesona dan kagum akan keindahan.
<i>sarati banten</i>	: orang yang ahli membuat segala macam <i>banten</i> berikut dengan segala kelengkapannya serta mengetahui makna <i>banten</i> dan fungsinya dengan baik.
<i>sawa</i>	: rang yang sudah meninggal dan segera akan diupacari itulah disebut dengan <i>sawa</i> .
<i>sekaa demen</i>	: komunitas tradisional yang di dalamnya ada orang-orang yang sepemikiran dan sama-sama bahagia serta senang.
<i>sekaa</i>	: kelompok substruktur yang ada dilingkungan <i>banjar</i> sebagai wadah dalam berinteraksi.
<i>sekaa</i>	: merupakan komunitas tradisional di Bali yang berada di bawah naung <i>desa pakraman</i> . Selain itu <i>sekaa</i> dihubungkan sebagai pentingan kelompok.
<i>sekala</i>	: dimensi dunia material dan segala sesuatu yang dapat diindra melalui <i>Panca Indra</i> manusia.
<i>sêtra gandamayu</i>	: kuburan yang sangat menyeramkan dan darinya keluar bau mayat yang menyengat.
<i>singamadhawa</i>	: dinasti raja-raja Bali Kuno sebelum dinasti Warmadewa berkuasa di Balidwipa Mandala.
<i>sisya</i>	: siswa atau murid yang belajar dalam sistem berguru yang ketat dan disiplin serta taat kepada guru.
<i>taksu</i>	: daya spiritual yang dimunculkan dari dalam diri efek dari selarasnya pikiran, hati, ucapan dan tindakan.

<i>tantra</i>	: praktik spiritual esoterik yang dilakukan untuk memuja <i>Śakti</i> hingga mencapai kebebasan baik dengan cara kanan dan kiri.
<i>tattwa</i>	: hakikat akan suatu hal, dan makna yang mendalam terhadap sesuatu objek yang berhubungan dengan ketuhanan dan makna kehidupan serta eksistensi.
<i>tenget</i>	: selalu dihubungkan dengan hal-hal yang bersifat keramat.
<i>tingga</i>	: bangunan tower tinggi sebagai sthana dari Dewi Durga atau <i>Rangda</i> sebagai Ratu Ayu dalam pementasan <i>Calonarang</i> .
<i>tirtha</i>	: air suci yang digunakan dalam persembahan, dan pemujaan.
<i>tri hita karana</i>	: konsep keseimbangan yang mendasarkan atas tiga hubungan yang menyebabkan harmonis, yakni <i>parhyangan</i> hubungan manusia dengan Tuhan, <i>Pawongan</i> hubungan manusia dengan manusia. <i>Pelemahan</i> hubungan manusia dengan lingkungan.
<i>undagi</i>	: orang yang ahli membuat <i>Barong-Rangda</i> dan bangunan suci Hindu, rumah dan bangunan lainnya.
<i>usadha</i>	: pengobatan atau pengobat sebagai teks kuno yang berisi metode penyembuhan.
<i>vidya tantra</i>	: aliran jalan <i>Tantra Kanan</i> atau tangan kanan yang praktiknya melakukan <i>tapa</i> , <i>yoga</i> dan <i>semadhi</i> .
<i>wadah</i>	: alat yang digunakan untuk mengusung mayat ke kuburan yang dihias dengan ragam hias indah sebagai sarana mengantarkan jiwa pada jalan menuju alam kematian.
<i>wali</i>	: jenis kesenian sakral yang dipentaskan pada saat upacara <i>yajña</i> , dan tidak bersifat hiburan.

- walu* : janda yang merujuk pada *Calonarang* seorang janda sakti dari Dirah.
- wiku kawi* : seorang *wiku* atau pendeta yang menjadi pengarang indah sastra.
- wong samar* : makhluk halus yang berada pada dimensi lain (*niskala*).
- yajña* : kurban suci yang didasari atas ketulusan dan keiklasan.

BAB I PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Masyarakat Hindu di Bali tidak dapat memisahkan diri dari keberadaan ritus, tradisi, adat dan kebudayaan yang menarik untuk dikaji. Berkenaan dengan hal itu, banyak para peneliti Barat menjadikan Bali sebagai objek kajian. Bali dari zaman dahulu memiliki magnet yang kuat dengan latar belakang kehidupan masyarakat yang religius. Atas dasar itu, menjadikan Bali sebagai pusat studi yang layak dieksplorasi sebagai pusat peradaban religi, tradisi dan kebudayaan yang tetap eksis. Eksistensi tradisi dan budaya tersebut berangkat dari adanya komunitas tradisional. Korn (2013:3) terkait dengan hal ini menjelaskan komunitas tradisional tersebut sebagai sebuah republik yang tertutup dan mencukupi diri sendiri. Dalam komunitas tradisional tersebut semua pertunjukkan dilakukan, dan menampilkan sebuah perjamuan dari berbagai bentuk kebudayaan sehingga memunculkan kebudayaan dan religi yang khas. Deskripsi Korn tersebut sedikit berbeda dengan uraian Covarrubias (2013:10), Bali dideskripsikan sebagai akuarium yang indah, dan terbuka dengan segala hal. Keterbukaan tersebut dilandasi oleh keyakinan religi yang kuat sehingga tradisi dan kebudayaan tidak dapat dipisahkan dari kontestasi religiusitas Hindu.

Komunitas tradisional tersebut diperkuat dengan pendekatan keagamaan dan praktik keberagamaan yang kuat. Demikian pula dipayungi hukum adat tradisional sehingga membuat masyarakat berada dalam ketaatan yang matang. Ketaatan tersebut tidak saja dalam bentuk perilaku tetapi taat dalam konteks menjaga tradisi, adat, seni dan budaya. Selain itu, adanya *emikitas* dari masyarakat Hindu di Bali bahwasanya segala yang dilakukan tidak lain merupakan persembahan. Persembahan yang dilakukan tentunya kepada *Ista-Devata* yang banyak dimanifestasikan dalam setiap profesi masyarakat. Persembahan yang dilakukan tentunya selalu tumbuh berangkat dari sebuah ide-ide religius, dan agan menjadi spirit serta penentu jalannya ritus (*yajña*). Sejalan dengan itu, Lekkerker (dalam Goris,1935:1) mengemukakan tesisnya tentang masyarakat Bali beserta dengan komunitas tradisionalnya sebagai kekuatan yang tidak terpatahkan mengenai konsep sosial yang sangat religius, dan sangat kuat pengaruh Hindunya pada orang Bali. Agama Hindu mendominasi kehidupan, menyerap dan menyatukan masyarakat serta menentukan ritus maupun upacara-upacara serta pertunjukkan seni religi dari masing-masing personal, masyarakat dan kelompok lainnya.

Berkenaan dengan hal itu, agama Hindu dapat dikatakan memiliki otoritas yang kuat terhadap segala bentuk aktivitas dan praktik keberagamaan yang dilakukan oleh masyarakat Hindu Bali. Agama Hindu selalu memberikan pengaruh dan spirit (baca roh atau jiwa) terhadap segala aspek kehidupan, tidak terkecuali bentuk-bentuk kearifan lokal yang tumbuh dan berkembang. Pengaruh tersebut memberikan sebuah penguatan terhadap keyakinan masyarakat bahwa segala bentuk aktivitas adalah pengorbanan

(*yajña*). Oleh karena itu, aktivitas apapun yang dilakoni oleh orang Hindu Bali tidak lain adalah beryajña, yakni sebuah pegorbanan dan persembahan kepada *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Persembahan tersebut diejawantahkan dalam bentuk ritus *yajña* yang wajib dilakukan dan ditujukan kepada *Hyang Dewata* sebagai penghuni segalanya karena sudah memberikan karunia berupa kemakmuran dan kehidupan. Tidak hanya demikian, pementasan kesenian pun diyakini sebagai persembahan kepada *sarwa Dewata* yang dianggap sebagai pemberi perlindungan, kemakmuran, keselamatan dan kehidupan. Senada dengan itu Yudabakti, Watra (2007:9) menjelaskan bahwa kesenian berupa pertunjukan dan pementasan tarian, baik sakral dan profan yang dilakukan oleh seniman dan orang Bali khususnya tidak lain merupakan persembahan kepada Tuhan sebagai sumber dari segala keindahan.

Ada beberapa jenis pementasan kesenian di Bali yang selalu berhubungan dengan pemujaan atau ritus *yajña*. Masyarakat Hindu di Bali memiliki keyakinan yang kuat, bahwa melalui pementasan seni tersebut Dewata yang dipuja terpuaskan sehingga memberikan berkah dan karunia. Selain memberikan karunia, diyakini pula Dewata memberikan energi spirit (*taksu*) pemuja dan pelaku pementasan. Dengan demikian dapat dikemukakan bahwasanya pementasan seni merupakan media untuk melakukan pemujaan terhadap Tuhan sehingga pemuja dan pelaku seni mendapatkan getaran spiritual (*bhava*) (Sukayasa,2007:8). Mendapat getaran tersebut tidak saja melalui pementasan kesenian sakral tetapi getaran dapat pula didapat melalui pementasan seni yang bersifat profan. Hal tersebut dikarenakan setiap pementasan seni tidak dapat dilepaskan dari aktivitas ritus dan pemujaan yang ditujukan kepada *Ista-Devata* yang dianggap memberikan spirit (*taksu*) atau kekuatan *magis*. Oleh karena itu, banyak para seniman pementasan seni di Bali sangat percaya dengan kekuatan transformatif *taksu* atau *magis* dalam setiap pementasan. Mengacu uraian Dibia (2012:31), bahwa *taksu* merupakan energi puncak yang abstraksi bersumber dari Tuhan yang diperoleh melalui berkesenian, olah spiritual maupun ritus upacara. Kekuatan puncak ini muncul dalam dunia seni pementasan dan sejenisnya yang memberikan rasa keindahan (*langö*). Rasa keindahan ini secara tidak langsung dapat memberikan harmoni (keseimbangan) hidup. Bandem (2015:33) menjelaskan bahwa spirit yang terpancar dari pementasan kesenian sakral secara fungsional dapat difungsikan sebagai *penyomya* (penyucian) *sekala-niskala*. Dalam artian, kekuatan *niskala* yang abstrak dikonkretkan melalui pementasan seni sehingga kedua dimensi alam tersebut tersucikan.

Pementasan kesenian yang jelas-jelas menunjukkan pergumulan atas kekuatan spirit (*taksu*) atau *magis* yang bersifat *niskala*, yakni pementasan dramatari *Calonarang*. Dramatari *Calonarang* sering dipentaskan dalam setiap event ritus *yajña* di Bali khususnya di Kota Denpasar, dan menjadi sebuah pelengkap upacara sehingga upacara *yajña* dapat berjalan dengan baik. Pementasan dramatari *Calonarang* sangat lazim mempertontonkan aspek spirit kegaiban yang *magis*, dan masyarakat Hindu di Kota Denpasar meyakini kekuatan tersebut muncul dari *Ida Bhatara* melalui wujud *Barong* dan *Rangda* serta simbol suci lainnya. Dalam pandangan teori religi,

kekuatan tersebut dianggap maha dahsyat, yakni kekuatan Tuhan yang abadi oleh R.Otto (dalam Koentjaraningrat,1987:65). Berkenaan dengan hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* dalam setiap upacara *yajña* di Kota Denpasar merupakan salah satu piranti kesenian yang sakral sebagai media penyucian alam *sekala-niskala*. Namun demikian, umumnya masyarakat Bali dan khususnya di Kota Denpasar memiliki paradigma tradisional bahwa *Calonarang* adalah tokoh mitologi yang identik dengan ilmu hitam (*black magic*). Hal tersebut diuraikan Rota (1999:2), bahwa di Bali dengan masyarakat tradisionalnya sering mengaitkan *Calonarang* dengan ilmu hitam dan *aji pengleakan*. Kendatipun demikian, pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan sebagai pertunjukan sakral. Kesakralan tersebut terlahir dari sebuah keyakinan religius, bahwa *Calonarang* tidak lain adalah tokoh simbolik dari citra *Dewi Uma* yang berekspansi menjadi *Dewi Durga* yang menyeramkan.

Dalam teologi Hindu, *Dewi Durga* adalah manifes *Dewi Uma sakti* dari *Dewa Śiwa*. *Dewi Durga* dalam ikonografi Hindu digambarkan dengan sosok yang menyeramkan dan sedang marah (Redig,2010:121). Santiko (1992:9) menjelaskan bahwa *Bhaṭāri Durga* memiliki tiga aspek, dan *Kali (Bhairavi)* adalah salah satu aspek yang menyeramkan. Mata mendelik, lidah menjulur, dan ada taring panjang serta susu yang memanjang. Kemudian citra tersebut diwujudkan dalam sosok *Rangda*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, *Rangda* adalah mewakili *Śakti (Dewi Durga)* dalam aspek *Bhairavi* yang merupakan citra dari *Calonarang*. Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan kesenian yang sakral karena di dalamnya ada tendensi *teodesi* religius yang kuat.

Belakangan ini pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar boleh dikatakan jauh dari pakem dan pemaknaan tersebut. Pementasan dramatari *Calonarang* dalam setiap perayaan ritus hanya bersifat *euforia* (semarak), dan banyak ditemui hanya bersifat hiburan yang sekuler. Bahkan pementasannya pun terkadang tidak sesuai dengan narasi teks *Calonarang* yang ada di Bali. Menjadi sebuah ironi, pementasannya lebih kepada penonjolan pada bagian *bangke-bangkean*, *bebondresan*, dan *pengundang-ngundang* yang notabene lebih kepada pertunjukan *kawisesan*.

Pementasan dramatari *Calonarang* secara keseluruhan adalah pentas seni sakral yang menarasikan kisah berkenaan dengan sejarah dari *Dirah*. Banyak ditemukan prosa yang berkenaan dengan narasi cerita *Calonarang* dari angka tahun 1462 Saka (1540 Masehi) yang berbahasa Jawa Kuna dan teks lainnya yang berisikan tafsir yang berbeda (Heraty,2012: xiii). Suastika (1997:18) menjelaskan bahwasanya sangat banyak teks *Calonarang* yang berbentuk prosa, baik yang tersimpan di Universitas Leiden, di Bali dan Lombok, dan secara eksplisit semua naskah menceritakan tokoh raja Airlangga, cerita tentang Mpu Baradah dan putranya Mpu Bahula serta tokoh *Calonarang*, yakni ibu dari Ratnamanggali. Selanjutnya, pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk pada narasi cerita dalam bentuk prosa tersebut dan diberikan varian tokoh-tokoh lain sehingga narasi cerita dalam

lakon terkadang tidak sesuai dengan teks *babon*. Selain itu, pementasan dramatari *Calonarang* dewasa ini yang diadakan dalam setiap perayaan ritus *yajña* sudah mengarah ke hal-hal yang bersifat komodifikasi sehingga narasi cerita tidak dimainkan secara utuh. Bagi para pelaku pementasan, uang (material) dijadikan ukuran sehingga pementasan hanya bersifat profanisme. Pengaruh budaya kontemporer telah mendistorsi nilai sakral pementasan menjadi ajang kontestasi yang bersifat komersil. Tidak dapat dihindari pementasan dramatari *Calonarang* hanya bersifat sekuler.

Banyak dilapangan ditemukan pementasan dramatari *Calonarang* hanya bersifat pentas seni biasa tidak disertai dengan kehadiran kekuatan Tuhan sebagai yang sakral. Demikian pula banyak pementasan yang melupakan beberapa pakem atau ketentuan elementer yang harus dihadirkan oleh pementas seni *Calonarang* di Kota Denpasar. Pementasan dramatari *Calonarang* yang mengarah pada ideologi sekuler tidak terlepas dari banyaknya muncul *sekaa tari Calonarang* yang tidak memiliki pengetahuan komperensif tentang *Calonarang* baik dalam teks sastra, dan *tattwa*. Implikasi dari hal tersebut, banyak hal yang bersifat kasuistis terjadi, seperti kasus di Subagan Karangasem, yakni seorang *pemundut Rangda* pada saat prosesi *ngerehang* tewas menggenaskan ditikam keris oleh pelaku yang dalam keadaan *trance* (Pos Bali, 4 Desember 2014).

Fenomena tersebut, secara emperikal dapat mewakili bahwa ketidaksiapan dari para pelaku *ngerehang* dalam melaksanakan ritus dan prosesi *ngerehang* berakibat pada terjadinya kasus tersebut. Demikian pula banyak pelaku seni pementasan *Calonarang* tidak memiliki kesiapan dalam berbagai hal sehingga banyak pementasan *Calonarang* menimbulkan kesan hanya tarian profan, dan dalam bahasa sehari-hari masyarakat Bali disebut *ampah*. Kesan *ampah* tersebut secara tidak langsung diartikan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* tidak memiliki *taksu* atau spirit saat dipentaskan sehingga kekuatan Tuhan sebagai yang gaib tidak dapat memberikan spirit bagi masyarakat yang menonton atau yang melaksanakan ritus *yajña*. Kesan *ampah* juga mempengaruhi nilai estetika sehingga pementasan dramatari *Calonarang* tidak dapat dijadikan *sandining lango*. Sebagaimana Zoetmulder (1983:15) menjelaskan bahwa *sandining lango* merupakan nilai keindahan yang dimunculkan sehingga penikmat dapat bersatu dengan sumber keindahan tersebut, yakni Tuhan.

Pementasan dramatari *Calonarang* yang merujuk pada pakem dan dipentaskan secara utuh sesuai dengan karakteristik penokohan sangat jarang dilakukan. Hal tersebut bertolak dari beberapa pengaruh dan pergeseran pandangan terhadap makna pementasan baik dari aspek teologi dan keindahannya. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, sangat banyak makna teologi di dalamnya. Makna tersebut berkoheren dengan nilai estetika Hindu yang diwujudkan melalui estetika bentuk dan nilai. Namun dalam pandangan seniman Bali dewasa ini, pementasan dramatari *Calonarang* hanya sebagai hiburan (baca profanisme) sehingga kesakralannya semakin berkurang dan mengalami disfungsi. Terlebih, para penggelut dunia dramatari *Calonarang* tidak memahami makna teologi yang ada setiap tokoh

dan narasi lakon yang utuh, demikian juga nilai keindahan yang ada dalam pementasan tersebut. Hal tersebut berdampak pada terdistorsinya nilai religiusitas, *taksu*, estetika dan yang lainnya dalam tradisi pementasan dramatari *Calonararang*.

Fenomena tersebut menunjukkan pula terjadinya pengingkaran terhadap hal-hal yang prinsip yang ada dalam pementasan dramatari *Calonararang*. Pementasan dramatari *Calonararang* sebagai kesenian sakral dalam hal ini merupakan media bagi masyarakat dalam mendekatkan diri dengan Tuhan. Oleh karena itu, sangat penting melakukan kajian terhadap pementasan dramatari *Calonararang* di Kota Denpasar terutama di Desa Kesiman dan Sumerta. Karena seperti yang diketahui, kedua desa tersebut yang paling sering mementaskan pementasan dramatari *Calonararang* pada setiap *wali* di Pura Dalem di wilayah Denpasar. Selain itu, kajian ini juga menelisik pementasan dramatari *Calonararang* di desa lain, seperti di Desa Sesetan dan termasuk sanggar Gita Bandana Praja menjadi objek pengkajian, karena sebagaimana yang diketahui, sanggar ini selalu mementaskan dramatari *Calonararang* secara utuh. Utuh yang dimaksud yaitu, dalam setiap pementasan yang sifatnya sakral maupun profan, sanggar ini selalu menggunakan *penyambleh*, yang bermakna *penyomya* (penyucian). Kajian ilmiah dengan objek pementasan dramatari *Calonararang* menjadi sangat layak sebagai sebuah upaya resakralisasi terhadap pementasan kesenian sakral yang selama ini dikesampingkan. Berdasarkan hal tersebut, penelitian pementasan dramatari *Calonararang* di Kota Denpasar berdasarkan perspektif *teo-estetika* Hindu dipandang penting untuk diteliti.

1.2 Rumusan Masalah

Berdasarkan uraian latar belakang tersebut di atas, dalam penelitian ini terdapat beberapa masalah yang dapat dirumuskan sebagai berikut.

- 1) Bagaimanakah struktur pementasan dramatari *Calonararang* di kota Denpasar?
- 2) Aspek-aspek *teo-estetika* Hindu apa saja yang terkandung dalam pementasan dramatari *Calonararang* di kota Denpasar?
- 3) Apakah implikasi pementasan dramatari *Calonararang* di kota Denpasar perspektif *teo-estetika* Hindu?

1.3 Tujuan Penelitian

Penelitian ilmiah tentunya memiliki tujuan yang ingin dicapai, terlebih lagi tema yang diangkat dalam penelitian ini, yaitu pementasan dramatari *Calonararang* di kota Denpasar. Adapun tujuan penelitian ini secara fundamental sebagai media untuk memperkaya kasanah pengetahuan manusia untuk meningkatkan kualitas diri. Berdasarkan pada hal tersebut, tujuan penelitian ini dapat dibagi menjadi dua, yaitu tujuan umum dan tujuan khusus yang diuraikan sebagai berikut.

1.3.1 Tujuan Umum

Adapun tujuan umum dalam penelitian ini adalah untuk mengkaji fenomena religius yang memiliki kebertautan dengan kesenian sakral. Kajian dalam penelitian berupaya untuk melakukan resakralisasi keberadaan dari pementasan kesenian sakral melalui deskripsi teologis sehingga pelaku kesenian dan masyarakat umum dapat memahami makna dari pementasan kesenian sakral sebagai salah satu jalan untuk menyatu dengan Tuhan sebagai sumber keindahan. Selanjutnya, mencandra segala fenomena yang terkait dengan pementasan *Calonarang* sebagai pengayaan kasanah ilmu tentang pementasan kesenian sakral.

1.3.2 Tujuan Khusus

Adapun tujuan khusus penelitian ini memiliki tautan dengan rumusan masalah yang diangkat, seperti yang disajikan berikut.

- 1) Untuk mendeskripsikan dan menguraikan secara komperensif struktur pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.
- 2) Untuk mencandra dan mengeskplor aspek-aspek *teo-estetika* Hindu yang terdapat dalam pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.
- 3) Untuk mengungkap implikasi pementasan dramatari *Calonarang* di Bali perspektif *teo-estetika* Hindu.

1.4 Manfaat Penelitian

Hasil penelitian diharapkan memiliki manfaat yang jelas. Oleh karena itu, manfaat yang dapat diharapkan melalui penelitian ini dikelompokkan menjadi dua, yaitu manfaat teoretis dan manfaat praktis, seperti dalam uraian berikut.

1.4.1 Manfaat Teoretis

Secara teoretis hasil penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi sebagai berikut.

- 1) Menambah kasanah ilmu pengetahuan, khususnya batang keilmuan kesenian sakral dan dalam hal ini berkaitan dengan pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.
- 2) Dapat dijadikan sarana pengembangan keilmuan, khususnya ilmu teologi Hindu dalam ranah sosial masyarakat Hindu Bali yang dirasa kurang. Terlebih dalam pengembangan teologi yang berkaitan dengan estetika sehingga dapat dijadikan sumber pengetahuan tentang teologi dalam hubungannya dengan keindahan dan berkesenian.
- 3) Sebagai sumber ilmu sehingga dapat dijadikan pemantik bagi peneliti berikutnya yang *concern* terhadap penelitian tentang seni pementasan yang memiliki keterkaitan dengan kajian teologi.

1.4.2 Manfaat Praktis

Adapun manfaat praktis dalam penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi kepada berbagai pihak yang terkait sebagai berikut.

- 1) Penelitian ini menghasilkan temuan sehingga dapat dijadikan sumbangan ide-ide kepada semua pelaku seni sakral, dan masyarakat Hindu Bali secara umum sehingga dapat mengajegkan pementasan seni sakral sebagai sebuah media mendekatkan diri dengan Tuhan.
- 2) Dapat memberikan sumbangan pengetahuan dalam ranah ilmu kesenian dalam kaitannya dengan ilmu teologi Hindu sehingga dapat dijadikan rujukan dan sumber pengetahuan bagi masyarakat Hindu dan pelaku seni.
- 3) Hasil penelitian ini dapat digunakan sebagai peta konseptual dalam melakoni aktivitas kesenian, khususnya seni yang memiliki karakteristik sakral. Menjadi sebuah hal yang penting secara teoretis, penelitian ini dapat menjadi sebuah formulasi keilmuan teologi Hindu yang berkaitan dengan seni pertunjukan atau pementasan.

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KONSEP, LANDASAN TEORI, DAN MODEL PENELITIAN

2.1 Kajian Pustaka

Adapun penelitian ini menggunakan beberapa acuan dan sumber penelitian, baik berupa penelitian sebelumnya maupun literatur berupa lontar serta buku-buku yang memiliki relevansi dengan penelitian. Hal tersebut menjadi sangat penting untuk dijadikan acuan sehingga penelitian dapat mengungkap fenomena secara sah dan mendekati objektivitas yang nyata dan benar. Demikian pula, berdasarkan pada objek material yang dideskripsikan sebagai tolak ukur, berikut diuraikan beberapa hasil penelitian sebelumnya.

Bandem.,dkk (1989), laporan penelitian yang berjudul *Transformasi Sastra Calonarang di Dalam Seni Pertunjukan Calonarang di Bali*. Laporan penelitian tersebut menjelaskan korelasi teks sastra *Calonarang* dengan seni pertunjukan *Calonarang* di Bali. Dijelaskan dengan deskripsi ilmiah bahwa seni pertunjukan *Calonarang* terkait pada dua karya seni tradisional Bali, yaitu sastra *Calonarang* dan teater tradisional Bali. Lakon *Calonarang* yang dipentaskan pada umumnya

dipetik dari sastra *Calonarang* sebagai sastra sumber. Dalam mentransformasikannya ke dalam seni pertunjukan, baik secara utuh dan tidak utuh. Ketidak utuhan tersebut menyebabkan lakon yang dipentaskan menyimpang dari sastra sumber. Penelitian tersebut juga menguraikan bahwasanya tema seni pertunjukan selalu menggambarkan pertarungan dua kekuatan yang kontroversial, yakni *Dharma* dan *Adharma* yang berkesudahan menjadi seri (tidak ada kalah dan menang). Demikian juga masih banyak aspek-aspek yang dijelaskan dalam penelitian tersebut, seperti kedudukan *Rangda* dan *Barong* serta sihir yang identik dengan seni pertunjukan *Calonarang*. Oleh karena itu penelitian tersebut memiliki korelasi dengan penelitian yang dilakukan terutama dalam hal mendeskripsikan *Calonarang* sebagai teks sumber yang ditransformasikan dalam seni pertunjukan atau pementasan.

Namun, penelitian tersebut tidak secara jelas dan komperensif menjabarkan makna teologi Hindu dan estetika Hindu pementasan *Calonarang*. Penelitian tersebut masih berada dalam lingkaran deskripsi yang harfiah, dan tidak mencoba menelisik kedalaman makna dari sudut pandang filsafat ketuhanan Hindu yang berhubungan dengan nilai estetika. Deskripsi yang masih dimunculkan hanya sebatas mengungkap tokoh-tokoh sentral dalam pementasan *Calonarang*. Berdasarkan hal tersebut, dalam penelitian ini dieksplorasi makna teologi estetika Hindu dalam pementasan *Calonarang*.

Rota (1990), orasi ilmiah yang berjudul *Bentuk Keterkaitan Seni Pertunjukan di dalam Sastra: Calonarang sebagai Satu Studi Kasus*. Orasi ilmiah tersebut menjelaskan pertautan yang koheren antara teks sastra dengan pertunjukan. *Calonarang* sebagai seni pertunjukan mengambil sumber dari sastra *Calonarang*. Namun demikian, Rota menjelaskan bahwa seni pertunjukan dramatari *Calonarang* sudah mengalami pergeseran dari pakem teks. Ide *lelampahan* dari pementasan dramatari *Calonarang* memang dari sastra *Calonarang* namun ada beberapa adegan yang sengaja dihilangkan atau ditambah dengan hal-hal yang baru. Hal tersebut menjadikan pementasan dramatari *Calonarang* mengalami konfigurasi seni yang berkembang. Berkenaan dengan hal itu, orasi ilmiah Rota tersebut memiliki kontribusi dalam penelitian ini, yakni digunakan sebagai referensi dalam menguatkan analisis yang berkenaan dengan implikasi pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar perspektif *teo-estetika* Hindu.

Terlepas dari hal itu, orasi ilmiah Rota memiliki beberapa keterbatasan kajian. Terlebih kajian yang berkenaan dengan pemaknaan simbol-simbol yang digunakan dalam pementasan. Selain itu, orasi ilmiah tersebut tidak menyinggung tentang

keterhubungan antara pementasan dengan nilai estetika. Justru orasi ilmiah tersebut hanya mendeskripsikan tentang pergeseran-pergeseran *lelampahan* atas pakem sastra. Namun demikian, penelitian ini layak untuk dijadikan referensi kepustakaan dalam menguatkan analisis pada pembahasan selanjutnya.

Djelantik (1992) dalam buku yang berjudul *Pengantar Dasar Ilmu Estetika Jilid I dan II*. Dalam buku tersebut diuraikan secara jelas berkenaan dengan teori estetika. Djelantik menjelaskan secara holistik dan komperensif mengenai dasar-dasar ilmu estetika dari pemikiran Barat dan Timur. Lebih jauh buku ini menjelaskan tentang filsafat estetika dan perkembangannya dalam kehidupan manusia. Estetika adalah keindahan, dan keindahan adalah dapat diserap oleh indria manusia. *Panca Indria* memiliki peran penting dalam membawa pikiran pada “kesan” dari keindahan tersebut. Kesan keindahan adalah kebaikan. Oleh karena itu, berbuat baik adalah sebuah keindahan yang sebenarnya. Berdasarkan hal tersebut, buku ini memiliki kontribusi signifikan dalam menganalisis teori estetika sehingga dapat digunakan menuntun alam pemikiran penulis.

Kantor Dokumentasi Budaya Bali (1997) salinan *lontar* yang berjudul *Babad Calonarang*. Salinan *lontar* tersebut menarasikan cerita sastra *Calonarang* sebagai raja Dirah yang menghancurkan kerajaan Kediri yang diperintah oleh prabu Airlangga. *Lontar* tersebut menjelaskan kronologis pertarungan antara Mpu Baradah dengan *Ni Calonarang*. Dua tokoh tersebut banyak dijelaskan sebagai pemilik kesaktian atas berkah dari *Hyang Nini Bhatari Durga*. Kesaktian tersebut disebut dengan *Niscaya Lingga* dan *Nircaya Lingga*. *Lontar* tersebut sangat relevan dijadikan acuan dalam menjelaskan narasi cerita sastra *Calonarang* yang dipentaskan oleh para seniman seni *Calonarang*. Melalui *lontar* ini, peneliti menemukan kebenaran yang sah antara teks *Calonarang* dengan pementasan.

Kantor Dokumentasi Budaya Bali (1997) salinan *lontar* yang berjudul *Akitan Calonarang*. Salinan *lontar* ini tidak kalah menariknya dengan *lontar Babad Calonarang*. *Lontar* ini lebih kepada hal-hal yang bersifat *magis* dalam menguraikan tatacara pementasan *Calonarang*. Dijelaskan dalam *lontar* tersebut bahwasanya pementasan *Calonarang* harus mengikuti beberapa aturan elementer, dan semua itu adalah simbol teologi pembebasan. Dijelaskan pula dalam *lontar* bahwa atas kemarahan *Calonarang* ilmu yang membebaskan tersebut menjadi aliran kiri. *Lontar* tersebut menjelaskan lebih lanjut lagi berkenaan dengan *peringkesan Dwi Aksara* sehingga dapat mencapai kebebasan. Kesaktian *Calonarang* dijelaskan pula sebagai yang tidak dapat tertandingi. Dua kesaktian, yakni *niscaya lingga* dengan *nircaya lingga* merupakan kesaktian yang

luar biasa. Namun pada akhirnya dikalahkan oleh Mpu Bharadah. Dengan demikian, *lontar* tersebut memiliki relevansi dengan penelitian yang dilakukan untuk dijadikan referensi pendukung dalam menganalisis tentang implikasi pementasan dramatari *Calonarang*.

Subagia (2014), penelitian yang berjudul *Ritual Tantrik Ngerehang Barong dan Rangda di Desa Pakraman Kerobokan Kecamatan Kuta Utara Kabupaten Badung*. Penelitian tersebut secara implisit mendeskripsikan tentang hal yang melatar belakangi dilangsungkannya ritual *Tantrik Ngerehang Barong dan Rangda*, bentuk ritual dan makna ritual *Tantrik Ngerehang Barong dan Rangda*. Alasan dilaksanakannya ritual *Tantrik Ngerehang Barong dan Rangda* merupakan sebagai media untuk meningkatkan *sraddha* dan *bhakti* masyarakat Hindu di desa *Pakraman Kerobokan*. Alasan lainnya adalah sebagai media untuk meningkatkan relasi sosial masyarakat di samping untuk membangun estetika Hindu. Penelitian tersebut juga menjelaskan tentang proses sakralisasi *Barong dan Rangda* yang terdiri dari beberapa proses atau pentahapan. Adapun makna ritual berkaitan erat dengan perealisasi konsep *Durga Dewi, pengurip bhuwana*, penciptaan semesta dan teologi pembebasan.

Penelitian Subagia tersebut memiliki beberapa kelemahan terutama dalam hal mengungkap proses sakralisasi, dan penelitian tersebut tidak dapat mengungkap secara jelas dan komperensif tentang estetika Hindu sehingga penelitian berkesan perimodial. Namun, penelitian tersebut memiliki kontribusi dalam melakukan kajian lebih dalam tentang proses sakralisasi pementasan *Calonarang* yang tidak dapat dipisahkan dari ritus pemujaan yang sakral. Penelitian ini jika dikomparasi dengan penelitian Subagia memiliki kekhasan yang *oposit* (berbeda). Penelitian Subagia tidak ada dialektis pandangan tentang terjadinya proses *ngerehang*, karena *ngerehang* atau sakralisasi *Barong dan Rangda* tidak mesti hanya dilakukan di kuburan (*setra*), tetapi prosesi *ngerehang* dapat dilakukan pada saat kapanpun tergantung kepentingan dari *ngerehang* tersebut. Dalam penelitian ini, sakralisasi dapat dilakukan dalam setiap pementasan, dan melalui pementasan *Calonarang* dapat merealisasikan kekuatan Tuhan dalam bentuk seni.

Sachari (2002), dalam bukunya yang berjudul *Estetika Makna, Simbol dan Daya*, terbitan dari ITB. Secara jelas buku tersebut mendeskripsikan tentang estetika dalam keterhubungannya dengan makna, simbol dan daya. Buku tersebut juga menjelaskan banyak hal tentang estetika dan moralitas dari berbagai pandangan para ahli, dan penulis melakukan kritik terhadap modernitas. Selanjutnya dijelaskan tentang pemikiran estetika di Indonesia yang didalamnya ada

keluhuran budi sebagai budaya yang hidup dalam setiap aktivitas. Dijelaskan pula lebih jauh, bahwa estetika merupakan keindahan yang membumi dan terkandung makna yang sangat dalam sehingga pemberdayaan karya estetis sangat penting.

Namun buku Sachari tidak menyingung estetika dalam setiap agama. Buku hanya berkuat dalam deskripsi logis estetika dari beberapa para ahli filsafat sehingga tidak muncul estetika kaitanya dengan teologi dan ideologi agama. Namun dalam sisi yang berbeda, buku Sachari sangat relevan dan memberikan distribusi berkenaan dengan analisis estetika terkait pementasan *Calonarang* di Bali yang sangat dekat nilai keindahan. Demikian pula dalam buku tersebut sangat banyak teori estetika yang dapat dijadikan anklitik teoritis terhadap teori pokok yang digunakan dalam penelitian ini sehingga ada perhelatan teoritis dalam pementasan *Calonarang*.

Suastika (1997), dalam bukunya yang berjudul *Calonarang Dalam Tradisi Bali*. Dalam buku tersebut diungkap secara sistematis asal-usul teks *Calonarang* dengan berbagai varian yang memiliki hubungan dengan *Barong* dan *Rangda* di Bali. Buku tersebut juga menguraikan bahwa *Calonarang* adalah folklora yang sangat banyak digemari oleh masyarakat Bali, dan dalam setiap pementasannya selalu menunjukkan dua posisi kekuatan antara kebenaran dan kejahatan. Buku tersebut lebih kepada pembahasan tentang teks sehingga berbagai hal yang bersangkutan paut dengan studi teks dapat ditemukan, baik dari asal-usul teks, huruf atau bahasa yang digunakan, proses Balinisasi *Calonarang*, dalam setiap pementasan *Barong* dan *Rangda* selalu hadir.

Buku Suastika tersebut tidak menjelaskan tentang analisis mikro pementasan dramatari *Calonarang*. Dengan kata lain, buku tersebut hanya mendeskripsikan tentang teks-teks *Calonarang* yang ada di Bali sehingga tidak ada bahasan yang mendalam tentang proses pementasan, fungsi pementasan dramatari *Calonarang* dan makna teologi Hindu yang ada dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Namun, buku Suastika ini sangat penting untuk mempermudah peneliti untuk melakukan penelitian terkait dengan pementasan *Calonarang* yang tidak dapat dipisahkan dari narasi teks dalam setiap lakon dan untuk dipentaskan.

¹⁴³ Heraty (2012), dalam bukunya yang berjudul *Calonarang the Story of A Woman Sacrificed to Patriarchy*. Buku tersebut menggunakan dua bahasa, yaitu bahasa Inggris dan Indonesia menjelaskan tentang narasi cerita *Calonarang* dalam bentuk prosa. Heraty dalam bukunya tersebut lebih menonjolkan pada uraian bahwa tokoh *Calonarang* tersebut tidak lebih hanya menjadi korban patriarki. Tidak *Calonarang* secara personal,

tetapi mewakili kaum perempuan yang dijadikan korban oleh kaum laki-laki sebagai makhluk antagonis atau memiliki *lingga*. Buku tersebut secara eksplisit juga menjelaskan tentang adanya dikotomi antara kaum laki-laki dengan perempuan sebagai kaum feminis.

Buku Heraty tersebut tidak melakukan kajian secara komperensif sehingga ada kesan menyudutkan kaum laki-laki, dan tafsir makna terhadap cerita *Calonarang* tersebut hanya berkisar antara perbedaan gender sehingga sangat banyak kelemahan dari buku tersebut. Dalam buku juga tidak secara jelas berbicara tentang implementasi teks *Calonarang* dalam setiap pementasan seni pertunjukkan *Calonarang*. Oleh karena itu, dalam penelitian ini hal tersebut diungkap dan dieksplor sehingga resakralisasi pementasan kesenian sakral dapat terwujud. Dalam penelitian ini juga mengungkap makna yang lebih dalam khususnya makna teologi estetika sehingga semakin menandakan bahwa tradisi *Calonarang* di Bali dapat dikaji dari berbagai sudut pandang.

Dibia (2012), dalam bukunya yang berjudul *Taksu dalam Seni dan Kehidupan Bali* terbitan Bali Mangsi Foundation. Buku tersebut menjelaskan tentang hubungan *taksu* dengan agama Hindu dan pengertian lebih dalam tentang *taksu* serta keterhubungannya dengan seni pertunjukkan atau pementasan seni. Buku dari Dibia tersebut juga menjelaskan secara jelas bahwa *taksu* tidak saja ada dalam kasanah pertunjukan seni, tetapi terdapat pula dalam berbagai bidang kehidupan. Untuk mendapatkan *taksu* hendaknya seseorang harus menyelaraskan prinsip *bayu*, *sabda* dan *idep*. Namun, dalam buku tersebut tidak dijelaskan tentang makna *taksu* kaitanya dengan kekuatan yang gaib, dan *taksu* hanya dipahami dalam artian yang harfiah. Tetapi buku Dibia sangat berkontribusi terhadap pembahasan berkenaan dengan makna *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

Granoka (2003), dalam bukunya yang berjudul *Quantum Ingsun "Aku" Aku Lihat, Aku Tahu, Aku Berpikir Menjadi Aneka Ragam (aksarantaraprasadatatwa)*. Dalam buku tersebut menjelaskan bahwasanya dalam kaca pandang "surga" Bali, tugas estetika religius menghendaki paparannya yang supra (*divarupa-divyarupa*). Bagaimana ia mencerap keadaan obyeknya yang tiada (*acintyasunia*); atau sinergi, ada dalam kesatuannya yang penuh spirit-ilmu-taksu atau benar-suci-indah (*satyam-śiwam-sundaram*); atau penampakan ekspresi murni dari bentuknya yang paling muasal (*paramapura nirwana sakti*); hingga perwujudannya yang besar unggul nyata dan tak terkira (*acintyabhawa*). Dengan ini ia lebih leluasa mengarungi pesona abadi lautan lepas tanpa batas melaksanakan tugas "pembebasan

seni” di atas mana tujuan agung dapat ditumpangkan “seni pembebasan”, seni untuk membebaskan dunianya. Dan tumpang itu telah menjadi bagian kebaktian Maha Bajra Sandhi: *yoga* musik (*dwani*), *yoga* sastra (*warna*), *yogananda* (*anandakandapadma*). Tuhan Maha Indah bersemayam dalam gua rahasia padma hati, menjadi obyek pemernungan dari kedalaman sukma dan alami. Sejak itu, untuk mewahanai pemikiran *mahayoganya Bajra Sandhi* meningkatkan persepsi supra unggul *kadibyan: dibyaswara* persepsi unggul-*dibyarupa* bentuk unggul-*dibyadesa* desa unggul. Demikianlah, fungsi atribut musik ditingkatkan menjadi *pakarangan gamelan* sarana *yoga* musik, badan penyebab munculnya kesadaran mula *prakerti* Bali.

Buku Granoka tersebut memiliki kesamaan pembahasan mengenai tentang pembebasan yang dirasakan oleh seniman Bali. Tetapi dalam hal ini Granoka dalam bukunya tersebut membahas secara khusus tentang pembebasan yang dirasakan oleh seorang penabuh gamelan Bali. Berbeda dengan penelitian ini yang membahas tentang pembebasan yang dirasakan oleh seorang penari, terutamanya dalam pertunjukkan dramatari *Calonarang*. Meskipun demikian, buku Granoka tersebut sangat membantu dalam membahas tentang dimensi pembebasan yang dirasakan para seniman Bali ketika melakukan pertunjukkan.

Berdasarkan deskripsi kajian pusataka tersebut, dapat dikemukakan bahwa penelitian ini merujuk sumber-sumber tersebut dalam hal memperkaya analisis berkenaan dengan pementasan dramatari *Calonarang* perspektif *teo-estetika* Hindu. Di samping itu, tidak menutup juga kemungkinan merujuk pada sumber atau literatur lainnya sehingga ada dialektik anklitik analisis yang mengarah penelitian pada hasil yang lebih komperensif.

2.2 Konsep

Penelitian ini menggunakan beberapa konsep sebagai pijakan dalam melakukan kajian di lapangan. Konsep tersebut merupakan pembatasan dalam lingkaran penelitian sehingga persoalan yang diteliti menjadi sederhana. Sebagaimana Gulo (2002:3) menjelaskan konsep merupakan suatu memikirkan dan menyederhanakan suatu persoalan. Konsep juga merupakan salah satu syarat yang harus ada dalam kegiatan penelitian atau karya ilmiah yang membuktikan kebenaran dirinya sendiri. Konsep ini biasanya dianggap benar karena pemakaian sudah sedemikian meluas dan mempunyai arti yang jelas pula. Konsep juga digunakan untuk menjabarkan hasil-hasil penelitian sebelumnya dan dibandingkan dengan penelitian yang dilaksanakan guna menjawab permasalahan yang diteliti. Kaelan (2005:25) menguraikan bahwa konsep sebagai kerangka kerja sangat mendukung dan membantu peneliti

dalam memecahkan permasalahan yang diteliti. Berdasarkan pada hal tersebut, konsep dalam penelitian ini sebagai berikut.

2.2.1 Pementasan Dramatari *Calonarang*

Pementasan dramatari *Calonarang* dalam penelitian ini merujuk pada sebuah terminologi deskripsi berkenaan dengan sebuah pertunjukkan seni dramatari yang sarat dengan spirit yang sakral. Dibia (2014:64) menjelaskan bahwasanya pementasan merupakan dimensi atau ruang pertunjukkan yang mana *taksu* kemungkinan dapat berada di dalamnya. Pada uraian lain Dibia (1999:9) juga menjelaskan bahwa pertunjukkan kesenian pada umumnya sudah memiliki pola-pola yang sudah baku, dan kemudian menjadi pedoman atau model untuk dapat diteruskan bagi generasi selanjutnya. Hal yang senada juga dijelaskan Wiratini (2009:122) menjelaskan sebagai berikut.

Seni pementasan atau pertunjukkan sakral yang tradisional sifatnya merupakan kesenian yang sudah cukup tua, memiliki perjalanan sejarah yang cukup panjang, dan diwariskan secara turun temurun. Demikian juga pementasan tradisional memiliki sifat kedaerahan yang menonjol sehingga sering disebut kesenian daerah yang memiliki ciri khas kedaerahan dan spirit tersendiri.

Merujuk pada hal tersebut, dapat dikemukakan bahwa pementasan kesenian yang tradisional sifatnya memiliki kekhasan sebagai sebuah warisan turun-temurun, dan merupakan ruang pertunjukan yang di dalamnya terdapat konsep baku yang memiliki sejarah yang panjang, dan bersifat sakral. Dengan demikian pementasan seni tersebut berkaitan dengan suatu pertunjukan yang berkarakteristik tradisional yang sudah tentu bermutu tinggi. Hal tersebut didukung oleh uraian (Soedarsono,1972:5) yang mendeskripsikan bahwa seni pementasan tradisional merupakan pertunjukkan warisan budaya yang bermutu tinggi, dan memiliki kodefikasi yang jelas.

Calonarang dalam konteks ini termasuk dalam kategori pementasan tradisional (Dibia,1999:10). Namun secara lebih mendalam, *Calonarang* tidak hanya sebuah pementasan tradisional. *Calonarang* seperti yang diketahui dapat juga dikategorikan sebagai sebuah sastra, nama tokoh dan juga ilmu. Dari segi sastra, ada beberapa teks yang memang secara khusus membahas tentang keberadaan *Calonarang*, seperti dalam *geguritan Calonarang*. Selain dalam sastra, *Calonarang* juga merupakan sebuah nama tokoh yang dipergunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, sebagaimana yang dibawakan pada peran *Matah Gede*. Selain itu, *Calonarang* juga diartikan sebagai sebuah ilmu yang di dalamnya terdapat ajaran tentang mistik yang menitik beratkan pada pemujaan *Durga* sebagai objek yang dipuja bagi para *tantrika*.

Jika dalam sebuah pementasan, *Calonarang* merupakan sebuah legenda yang mengambil setting dan latar belakang sejarah pemerintahan Raja Airlangga abad ke-9. Selanjutnya dalam perkembangannya di Bali, *Calonarang* menjadi sangat populer sebagai sebuah seni pertunjukkan tradisional yang sakral. Suastika (1997:92) menjelaskan bahwa secara garis besar cerita semi sejarah ini mengisahkan tentang seorang janda dari negeri *Dirah* bernama *Calonarang*. Atas penolakan dan pembatalan perkawinan antara putri dari *Calonarang* bernama *Ratnamanggali* dengan Prabu Airlangga sehingga menimbulkan dendam yang bermuara pada penyerangan kerajaan *Daha* oleh *Calonarang*. Atas penyerangan tersebut, Raja Erlangga memohon bantuan kepada seorang *brahmana* dari Lembah Tulis bernama Mpu Baradah yang pada akhirnya memberikan *penyupatan*.

Pementasan *Calonarang* pada umumnya mengambil setting narasi tersebut, dan sangat banyak lagi teks lainnya yang menceritakan tentang cerita *Calonarang*. Dengan demikian, pementasan *Calonarang* dapat dimaknai sebagai seni pertunjukkan kesenian tradisional yang sakral, dan dalam pertunjukannya selalu mengambil cerita *Calonarang* dalam teks *Calonarang* yang banyak genre. Pementasan *Calonarang* dapat tetap eksis sampai dengan saat ini merupakan sebuah bentuk kecintaan masyarakat Bali terhadap seni pertunjukkan tradisional Bali yang sakral, dan warisan turun temurun. Suastika (1997:2) menjelaskan bahwa karya sastra yang bersifat *magis*, yaitu nilai sosio-religius tetap dipertahankan sebagai teks yang suci sesuai dengan bentuk aslinya (*babon*), dan karya sastra yang memiliki kesakralan serta ditransformasikan ke dalam karya sastra baru.

Berdasarkan pada genealogi historikal keberadaan pementasan dramatari *Calonarang* di Bali tidak dapat dipisahkan dari keberadaan teks *Calonarang*, dan sejarah dinasti Airlangga yang menjadi latar narasi cerita. Cerita dalam teks *Calonarang* selalu mengambil setting kisah raja Airlangga adalah pendiri Kerajaan Kahuripan, yang memerintah tahun 1009-1042 dengan gelar Abhiseka Sri Maharaja Rakai Halu Sri Dharmawangsa Airlangga Anantawikramottunggadewa (Sashangka,2010:199). Selanjutnya, raja Airlangga membagi kerajaannya menjadi dua, dan peristiwa pembelahan ini tercatat dalam Serat *Calonarang*, Nagarakretagama, dan prasasti Turun Hyang II. Maka terciptalah dua kerajaan baru. Kerajaan barat disebut Kadiri berpusat di kota baru, yaitu Daha, diperintah oleh Sri Samarawijaya. Sedangkan kerajaan timur disebut Janggala berpusat di kota lama, yaitu Kahuripan, diperintah oleh Mapanji Garasakan (Riana,2009:43). Merujuk pada hal tersebut, ada indikasi bahwa teks *Calonarang* di Jawa ditulis pada saat setelah terjadinya pembelahan kerajaan tersebut, dan teks tersebut ditulis sebagai sebuah penggambaran dari konflik yang terjadi ketika itu. Adapun

teks tersebut mulai dipentaskan dalam lakon pertunjukkan dapat dirunut dari prasasti yang menyebutkan seni pertunjukan sudah mulai eksis di Jawa. Prasasti Jaha (840 Masehi) ditemukan di Jawa Tengah yang dikeluarkan oleh raja Sri Lokapala, sebagai bukti pemegang daerah Kuti yang menyebutkan beberapa jenis pertunjukkan, yakni salah satunya adalah dramatari *Calonarang* yang disebut 'Haluwarak' (Tista,1976:2). Sedangkan di Bali, masa keemasan pementasan *Calonarang*, yakni pada masa Gelgel (1460-1550). Hal tersebut dapat dirujuk dari *lontar Ularan Prasraya*, sebagaimana disitir Tista (1976:6), bahwa raja Gelgel yakni Dalem Waturenggong menyerang Blambangan, dan Blambangan berhasil ditaklukan. Atas penaklukan tersebut, armada Gelgel berhasil merampas beberapa barang kesenian, topeng, teks *Calonarang* dan beberapa gubahannya yang sering dipentaskan.

Merujuk *lontar* tersebut, dapat dikemukakan bahwa teks *Calonarang* kembali ditulis dalam bentuk *lontar* dan dipentaskan sejak masa Gelgel. Sebagaimana Suastika (1997:42) menjelaskan bahwa ada salah satu teks prosa *Calonarang* yang diperkirakan ditulis pada masa Gelgel. Lebih jauh diuraikan bahwa *pengawi* pada masa Gelgel banyak melahirkan karya sastra, terlebih hadirnya *Danghyang Nirartha* sebagai *bhagawanta* dan beliau juga sebagai sastrawan besar. Lebih jauh dijelaskan bahwa pementasan *Calonarang* banyak dijumpai sepuluh tahun setelah berkuasanya *Dalem Waturenggong*. Berdasarkan deskripsi tersebut, pementasan *Calonarang* yang mengambil lakon berdasarkan teks asli sudah mulai pada masa Gelgel, dan memasuki zaman keemasan pementasannya berkisar sepuluh tahun sesudah *Dalem Waturenggong* berkuasa. Hal tersebut dapat dilihat dari uraian Tista (1976:6), bahwa pada masa Gelgel melalui raja *Dalem Waturenggong* dan penerus berikutnya segala pertunjukan seni, termasuk *Calonarang* sering dipentaskan yang selalu merujuk pada keaslian teks yang otentik.

2.2.2 Teo-Estetika Hindu

Teo-estetika Hindu merupakan perpaduan konsep antara *teologi* dan estetika Hindu. Sebagaimana diketahui *teologi* merupakan ilmu yang mempelajari tentang Tuhan (Donder,2010:3). Istilah *teologi* sangat banyak dijelaskan oleh para ahli, tetapi secara implisit merujuk pada sebuah terminologi, yaitu ranah ilmu yang mendeskripsikan tentang Tuhan, demikian pula dalam manusia melakukan penghayatan terhadap-Nya. *Teologi* adalah istilah Yunani yang berasal dari kata *Theologia* (Donder,2007: 4). Hal yang sama juga dijelaskan oleh Connolly (2002: 313), *teologi* berasal dari bahasa Yunani, yakni *teo* dan *logos*. Selanjutnya dalam *Dictionary of Philosophy* dapat dijelaskan bahwa *teologi* sebagai berikut.

Theologia was originally viewed as concerned with myth. The highest of the theoretical science,a study which was later term metaphysics.

Terjemahan:

Teologi adalah ajaran yang berhubungan dengan kepercayaan, dan teori pengetahuan yang tertinggi, sebuah studi yang belakangan disebut dengan istilah *metafisik* (Sinha,1991:189).

Berdasarkan kutipan tersebut di atas, teologi sangat dekat dengan sebuah pengetahuan tentang yang berhubungan dengan Tuhan. Senada dengan itu, *Kamus Filsafat* juga menjelaskan bahwa teologi berasal dari bahasa Yunani yang menguraikan ilmu tentang hubungan dalam dunia ilahi atau ideal. Lebih jauh diuraikan bahwa teologi menjelaskan tentang usaha sistematis untuk menyajikan, menafsirkan dan membenarkan secara konsisten adanya para Dewa atau Tuhan. Adapun Puja (1999:9) menjelaskan bahwa pengetahuan tentang Tuhan disebut dengan *Brahmavidya* atau *Brahma Tatwa Jñana*. Berdasarkan hal tersebut, dalam Hindu dikenal juga pengetahuan tentang Tuhan disebut dengan *Brahmavidya*.

Adapun estetika Hindu tidak dapat dipisahkan dengan terminologi estetika sebagai sebuah keindahan. Sebagaimana dalam *Element of Philosophy*, estetika merupakan segala hal yang berkaitan dengan keindahan dan kajiannya berkaitan dengan kegiatan seni. Adapun menurut *Van Mater Ames* dalam *Colliers Encyclopedia, Vol 1* (1983:1099) menjelaskan bahwa estetika merupakan suatu telaah yang berkaitan dengan penciptaan, apresiasi, dan kritik terhadap karya seni dalam konteks keterkaitan seni dengan kegiatan manusia dan peran seni dalam perubahan dunia. Adapun hal yang hampir sama dijelaskan oleh Djelantik (dalam Sachari,2002:3) menjelaskan bahwa estetika merupakan suatu ilmu yang mempelajari segala sesuatu yang berkaitan dengan keindahan, mempelajari semua aspek yang disebut keindahan. Senada dengan itu, Dibia (2003: 95) menjelaskan bahwa estetika berasal dari kata *aisthesis* dalam bahasa Yunani yang dapat diartikan sebagai rasa nikmat indah yang timbul dari penyerapan *Panca Indra*. Berdasarkan pada hal tersebut, estetika memiliki hubungan dengan keindahan dan kesenian. Selanjutnya, mendeskripsikan tentang estetika Hindu dapat merujuk pada uraian tersebut, yakni cara pandang mengenai rasa keindahan (*langö*) yang diikat oleh ajaran-ajaran agama Hindu atau kitab suci *Veda*. Konsep ajaran tersebut tertuang dalam kebenaran, kesucian dan keindahan (*satyam, sivam dan sundaram*).

Berdasarkan deskripsi tersebut di atas, dapat dikemukakan pandangan konsep *teo-estetika* Hindu merupakan segala hal yang berkaitan dengan aktivitas berkesenian yang di dalamnya ada nilai keindahan, dan nilai tersebut dapat

menghadirkan kekuatan Tuhan. Demikian juga *teo-estetika* Hindu dapat dipahami sebagai sebuah aktivitas seni yang selalu mengekspresikan keindahan, dan dalam aktivitas tersebut tidak dapat dipisahkan dari kegiatan ritus *Yajña* sebagai salah satu jalan untuk menyatu dengan sumber keindahan tersebut. Dengan demikian terlihat hubungan antara kesenian sebagai salah satu unsur kebudayaan dapat mengukuhkan nilai-nilai agama Hindu sebagai sistem kepercayaan masyarakat Bali. Artinya, kesenian dapat menumbuhkan konsep *teo-estetika* Hindu yang hingga kini masih eksis, dan estetika menyatu atau merupakan bagian dari pelaksanaan *upacara* agama. Sebagai bukti dari begitu eratnya kaitan seni dan agama Hindu di Bali adalah adanya penggolongan kesenian Bali menjadi tiga golongan sebagaimana telah disebutkan di atas, yaitu seni *Wali*, seni *Bebali*, dan seni *Balih-balihan*. Selain itu perlu diketahui bahwa seni pertunjukan tradisional dalam kesenian Bali meliputi: dramatari *Gambuh*, Wayang Kulit, dramatari *Topeng* atau *Prembon*, *Calonarang*, *Operatari Arja*, *Sendratari* dan *Drama Gong* (Dibia,1993:137). Semua hubungan tersebut terkait dengan makna yang dalam menurut konsep *satyam* (benar), *siwam* (suci), dan *sundaram* (indah). Nilai estetik menurut konsep ini didasarkan pada benar itu harus suci dan dan indah. Suci itu hendaknya benar dan indah sedangkan indah itu harus benar dan suci. Dalam pemahaman seperti itu, terdapat keindahan metafisik (*niskala*) dan keindahan fisik (*sekala*).

2.3 Landasan Teori

Berkaitan dengan permasalahan yang bertautan dengan pementasan *Calonarang* di Bali, penelitian ini menggunakan beberapa teori yang relevan. Sebagaimana dalam ranah penelitian ilmiah, teori sangat penting untuk mengarahkan alur berpikir peneliti. Berdasarkan pada hal tersebut, dalam penelitian ini menggunakan beberapa teori, sebagai berikut.

2.3.1 Teori Semiotika

Mendeskripsikan teori semiotika tidak terlepas dari pemikiran Ferdinand De Saussure. Kaelan (2005:162) menjelaskan bahwa semiotika berasal dari bahasa Yunani, *semeion* yang berarti tanda atau *seme* penafsir tanda. Istilah ini berasal dari kata Yunani yaitu *semion* yang artinya tanda. Senada dengan itu, Santoso (2003:1), semiotik adalah ilmu yang mempelajari sistem tanda seperti bahasa, kode, sinyal, dan lain sebagainya. Semiotika atau semiologi merupakan terminologi yang merujuk pada ilmu yang sama. Istilah semiologi lebih banyak digunakan di Eropa sedangkan semiotika lazim dipakai oleh ilmuwan Amerika.

Seperti pengertian semiotika tersebut, pusat pendekatan semiotika adalah pada tanda (*sign*). Sobur (2002:94) menjelaskan

bahwa terdapat tiga area penting dalam studi semiotika, yakni tanda itu sendiri yang berkaitan dengan beragam tanda yang berbeda, seperti cara mengantarkan makna serta cara menghubungkannya dengan orang yang menggunakannya. Tanda adalah buatan manusia dan hanya bisa dimengerti oleh orang-orang yang menggunakannya. Kode atau sistem dimana lambang-lambang disusun. Studi ini meliputi bagaimana beragam kode yang berbeda dibangun untuk mempertemukan dengan kebutuhan masyarakat dalam sebuah kebudayaan. Berikutnya, kebudayaan di mana kode dan lambang itu beroperasi.

Berdasarkan pada uraian tersebut, teori semiotika selalu merujuk pada tiga ranah dalam tanda, dan tanda adalah buatan manusia sehingga yang dapat mengerti makna tanda tersebut adalah si pembuat tanda itu sendiri. Dalam ranah berikutnya, tanda dibuat dalam simbol-simbol tertentu, dan penuh dengan makna serta tanda dibuat adalah untuk mempertemukan kebudayaan manusia. Sedangkan dalam tradisi Saussure, menekankan bahwa semiotika adalah bidang ilmu yang mengkaji tentang peran tanda sebagai bagian dari kehidupan sosial (Saussure, 1990:15, dalam Kaelan, 2005:160). Dari pengertian tersebut bahwa untuk memahami sebuah tanda diperlukan ilmu khusus yang disebut dengan semiotika, dan tanda berperan dalam kehidupan sosial bila dijadikan bagian dari hidup ini, dalam konteks manusia dihadapkan dengan berbagai macam tanda di dalam berinteraksi secara sosial. Semiotika atau semiologi pada prinsipnya menjelaskan tentang manusia dapat memaknai segala sesuatu (*things*). Memaknai (*to signify*) dalam hal ini tidak dicampuradukkan dengan mengkomunikasikan. Memaknai dalam hal ini berarti mengkonstruksi struktur dari sistem tanda. Suatu tanda menandakan sesuatu selain dirinya sendiri, dan makna adalah hubungan antara sesuatu objek atau ide (Barthes, 2011:179).

Bertolak dari uraian tersebut, teori semiotika sangat relevan digunakan untuk menganalisis tentang proses pentas *Calonarang* yang sangat banyak menggunakan tanda sebagai sebuah simbol yang mengandung makna yang dalam. Demikian juga teori ini juga dapat digunakan untuk menganalisis tentang makna teologi dalam pentas dramaturgi *Calonarang* di kota Denpasar. Sebagaimana diketahui dalam pentas selalu menggunakan sarana dan simbol-simbol keagamaan yang kaya makna teologis.

2.3.2 Teori Dekonstruksi

Teori dekonstruksi dikemukakan oleh Jacques Derrida. Menurut Derrida dekonstruksi merupakan sebuah strategi yang dikategorikan sebagai teks. Selanjutnya Derrida menyebut dekonstruksi sebagai aksi pembongkaran, pemisahan dan

penghancuran konstruksi dalam suatu sistem teks dengan tujuan untuk melakukan investigasi dan eksplorasi terhadap aspek-aspek dan hal-hal yang terdefer atau yang tertunda. Tertunda di sini memiliki maksud bahwa segala sesuatu yang tidak disampaikan teks, tidak terlihat dan tidak disebutkan dalam teks, wujud dari hal-hal yang terdefer ini merupakan kontradiksi atau menurut istilah dekonstruksi disebut dengan *Aporia* (Ritzer, Goodman, 2013:221).

Aporia merupakan kunci bagi proses dekonstruksi, kunci untuk membongkar, dan mengguncang suatu sistem teks. Selanjutnya proses dekonstruksi bermuara pada penyerangan untuk mematahkan dan membantah *hierarchy* yang mendominasi suatu teks. *Hierarchy* atau *tyranny* adalah istilah dekonstruksi yang mengacu pada segala sesuatu (tema, anggapan, diskursus, ideologi, sesuatu yang dianggap sebagai kebenaran, segala sesuatu yang dianggap salah, atau apa saja yang terlihat jelas mendominasi di dalam teks). Inilah yang menjadi target untuk dipatahkan, dibantah dan diputar balikkan sehingga hal-hal atau aspek-aspek yang selama ini tidak terlihat dan terdefer bisa diangkat ke permukaan teks (Noris, 2003:57-60).

Berkenaan dengan uraian teoretis Derrida tersebut, memiliki relevansi penelitian ini karena dalam menelaah pementasan dramatari *Calonarang* tidak dapat terlepas dari keberadaan teks-teks *Calonarang*, baik dalam bentuk teks tulis dan lisan. Berdasarkan hal tersebut, teori dekonstruksi Derrida ini digunakan untuk membongkar, memisahkan dan menghancurkan konstruksi dalam suatu sistem teks dengan tujuan untuk melakukan investigasi dan eksplorasi terhadap pesan teks yang disampaikan. Melalui pembongkaran teks ditemukan implikasi dari pementasan dramatari *Calonarang* yang dalam pementasannya tidak dapat memisahkan diri dari keberadaan teks. Selain itu, teori ini bersesuaian pula untuk menjelaskan diskursus pementasan dramatari *Calonarang*. Hal tersebut sebagai upaya untuk menemukan anggapan benar yang selama ini tidak terlihat dalam pementasan, terutama implikasi dari pementasan tersebut.

Adapun Wirawan (2014:65) menyatakan bahwa Derrida sangat menekankan keanekaan cara berpikir dan pendekatan terhadap realitas atau teks yang membawa pada keberagaman makna atau polisemi. Bahwa ada tekanan yang menghantam pendirian makna tunggal sehingga dengan sendirinya menunjukkan sebuah pendirian lain yang berlawanan. Dalam realitas ada berbagai makna yang dapat dihasilkan oleh pembacaan dan hermeneutika yang berbeda. Derrida memang senang merayakan keberagaman atau kemajemukan dalam kehidupan ini. Setiap komunitas mempunyai cara pandang

sendiri yang tentu saja dipengaruhi oleh situasi dan sejarah. Cara pandang yang tidak terlepas dari jaring situasi serta sejarah lokalitas, dan kelompok ini tentu saja menghasilkan makna-makna yang berbeda terhadap suatu teks yang sama. Dengan kata lain, sebuah teks atau realitas yang sama dapat dibaca secara berbeda oleh orang atau pihak lain, dan mempunyai makna lain pula.

Bertolak atas diskursus teoretis tersebut, teori dekonstruksi Derrida digunakan sebagai landasan analisis dalam mendeskripsikan tentang implikasi pementasan dramaturgi *Calonarang*. Hal tersebut berangkat dari asumsi dasar teoretis tersebut di atas, bahwa pementasan dramaturgi *Calonarang* tidak mengandung makna tunggal. Pementasan tersebut bukan saja pementasan “biasa”, tetapi ada banyak tafsir (hermeneutika) yang dapat dikemukakan. Selain itu, pementasan tersebut adalah teks yang hidup dalam dunia realitas, dan memunculkan keanekaan makna dari ruang ide ke dalam dunia realitas. Berdasarkan hal tersebut, penggunaan teori dekonstruksi dalam penelitian yang diteliti diposisikan untuk menganalisis implikasi pementasan dramaturgi *Calonarang* di kota Denpasar perspektif *teo-estetika* Hindu.

2.3.3 Teori Estetika

Pengertian “estetika” semula hanya terbatas pada renungan filsafat tentang seni. Teori atau konsep Yunani lama lebih cenderung kepada konsep obyektif, keindahan karya dapat dicapai apabila bagian-bagiannya dapat diatur secara harmonis berdasarkan prinsip-prinsip tertentu. Itulah sebabnya lahir “*The great theory of beauty*” yang menerapkan prinsip matematika sebagai acuan keindahan arsitektur Yunani (Djelantik,1990:10). Perbandingan sebagai acuan yang menetapkan standar keindahan karya, yang dapat menimbulkan perasaan puas untuk sementara waktu (Sachari,2002: 98). Menurut sejarah estetika, lahirnya seni disebabkan oleh tiga hal yaitu:

1. *Theory of play*, yaitu lahirnya seni semata-mata untuk kesenangan saja dan mengisi waktu yang terluang.
2. *Theory of utility*, yaitu semua kesenian artistik yang dilakukan manusia di tunjukkan untuk kepentingan praktis dan kehidupan.
3. *Theory magi and religi*, yaitu kelahiran seni itu guna untuk memperoleh tenaga gaib untuk keperluan berburu dan keperluan lain (Yoga,2000:12).

41

Seni tidak selalu indah menyenangkan, idealnya keindahan dapat bervariasi dan sangat tergantung kepada ideal dari tata nilai kehidupan. Keindahan adalah nilai (*value*) yang dibentuk cita rasa perasaan manusia yang bersifat subyektif, sebagai tanggapan emosional terhadap kualitas bentuk suatu

karya. Adanya dua konsep yang saling berlawanan (*obyektif-subyektif*) yang saling berlawanan itu melahirkan konsep lain yang bersifat kompromi. Estetika yang dilihat sebagai filsafat seni, peranan keindahan boleh dianggap esensial, namun tidaklah sebesar yang dibayangkan, walaupun sebutan estetika memberikan kesan sebaliknya (Sachari,2002:99). Djelantik (1992:2) menyebutkan bahwa apa yang disebut indah dapat menimbulkan dalam jiwa rasa senang, rasa bahagia, rasa tenang nyaman, dan bila kesannya lebih kuat, membuat seseorang menjadi terpaku, terharu, dan timbul keinginan untuk kembali menikmatinya (dalam bahasa Bali disebut *kelangen*). Berdasarkan hal tersebut, estetika atau keindahan merupakan seni identik dengan keindahan yang membuat jiwa seseorang menjadi *kelangen*, dan ada rasa untuk menikmati kembali rasa keindahan tersebut. Dengan demikian dapat dikemukakan bahwa karya seni secara implisit merupakan media untuk seseorang memasuki dimensi rohani.

Selain itu, karya seni boleh dipandang sebagai tanda, karena dibuat dengan maksud menyampaikan sesuatu. Tanda secara wajar dengan sendirinya menyampaikan sesuatu adalah lambang atau simbol. Oleh karena itu estetika mempunyai beberapa aliran utama yaitu estetika filosofi-transendental menempatkan kesadaran akan keindahan dan pertimbangan atas dasar cita rasa sebagai fokus telaah. Estetika formalistis menelaah berbagai aspek lahirnya karya seni sebagai objek estetis yang dibicarakan antara lain adalah arti dan peran perbandingan keemasan. Dengan demikian estetika yang berbicara tentang substansi rohaniah karya seni, yakni yang metafisis-spekulatif dan yang antropologis-kefilsafatan budaya (Sahman 1993:12-13). Adapun estetika Hindu dalam kaitannya dengan pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar bertautan dengan konsep seni tari *wali, bebali* dan *balih-balihan*. Bandem, Deboer (2004:1) menjelaskan bahwa genre tari *wali* adalah berkarakteristik dan jenis genre tari sakral, *bebali* merupakan genre tari yang berhubungan dengan upacara *yadnya*, dan *balih-balihan* merupakan genre tari yang difungsikan hanya bersifat hiburan. Ketiga genre tari tersebut identik dengan estetik, dan dilandasi dengan konsep *satyam*, *sivam* dan *sundaram*.

Mengacu pada Dibia (2003:99) menjelaskan bahwa *satyam* mencakup nilai kejujuran, ketulusan dan kesungguhan. Adapun *sivam* mencakup nilai kesucian dan *sundaram* merupakan keindahan. Ketiga konseptual tersebut memiliki keterhubungan yang kuat sehingga estetika dalam pementasan kesenian di Bali memiliki nilai yang berbeda dan identik dengan nuansa religius. Berdasarkan pada deskripsi tersebut, estetika

yang dilihat sebagai filsafat seni, karya seni boleh dipandang sebagai tanda, karena dibuat dengan maksud menyampaikan sesuatu, dan tanda secara wajar dengan sendirinya menyampaikan sesuatu adalah lambang atau simbol. Dengan demikian teori estetika memiliki relevansi digunakan untuk menelaah dan mengkaji aspek-aspek *teo-estetika* terkait dengan pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.

2.3.4 Teori Kaca Rasa *Taksu*

Teori kaca rasa *taksu* berangkat dari pengkompilasian beberapa teori yang meliputi kaca rasa dan *taksu*. Kaca rasa merupakan ekspresi rasa, sebagaimana Sukayasa (2007:3) menjelaskan bahwa rasa semula diajukan oleh Mpu Kanwa dan erat kaitannya dengan pengertian rasa yang dikemukakan oleh Muni Bharata dalam buku *Natyastra*. Dalam buku tersebut dijelaskan secara mendalam tentang seluk beluk bathin manusia serta gelombang-gelombang emosinya, mulai dari kesadaran praktis sampai perenungan estetik. Adapun merujuk 'rasa' menurut Astra (2001: 348) menjelaskan bahwa rasa berasal dari bahasa Sanskerta yang berasal dari urat kata *ras* yang berarti merang, menangis, berteriak dan sejenisnya. Dalam bahasa Jawa Kuna, rasa memiliki banyak pengertian, yakni getah, buah, rasa, susbstansi (Zoetmulder, 1995:926). Namun, pengertian tersebut sedikit tidak terkait dengan rasa yang dimaksud. Rasa dalam konteks seni dapat diartikan sebagai pengalaman estetik, yakni emosi yang dibangkitkan secara estetik oleh lingkungan dan situasi artistik (Dasgupta,1990:355).

Keindahan yang dicerminkan (terefleksi) melalui pementasan seni menimbulkan nikmat "rasa" indah. Hal tersebut dikarenakan adanya "kesan" dalam jiwa melalui *Pañca Indria*. Kesan melalui mata disebut visual, sedangkan kesan yang melalui telinga disebut auditif atau akustis (Djelantik,1992:2). Tidak saja melalui dua indria tersebut seseorang merasakan rasa keindahan. Semua indria atau fisik yang ada dalam diri personal dapat merasakan kesan sehingga mengalami rasa keindahan. Djelantik (1992:3) menjelaskan sebagai berikut.

Manusia yang beradab peran indria telah mengambil peran tambahan, yakni merasakan "rasa" keindahan. Rasa muncul melalui pengalaman. Pun demikian, rasa keindahan dirasakan melalui pengalaman estetik. Rasa keindahan tersebut merupakan kebutuhan bagi manusia, dan bertujuan untuk memberi kebahagiaan, baik jasmaniah dan rohaniah. Penikmatan rasa keindahan masuk melalui kesan hingga mewujudkan dalam rasa keindahan (Djelantik, 1992:3).

Merujuk deskripsi tersebut, peran indria sangat penting bagi seseorang untuk masuk dalam sebuah pengalaman estetik hingga merasakan rasa keindahan. Seseorang mengalami rasa

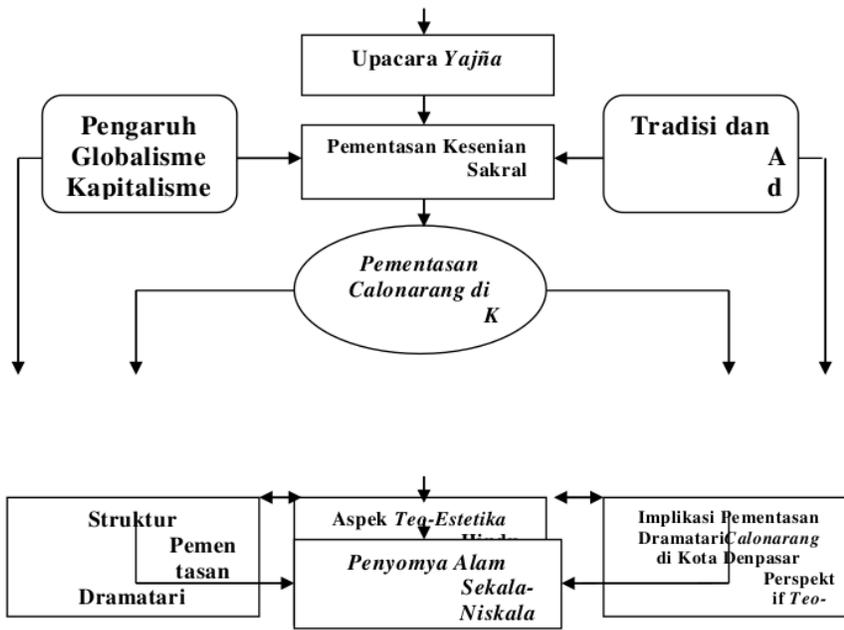
keindahan, yakni melalui bathin. Melalui rasa keindahan seseorang mengalami kepuasan bathin. Bathin yang terpuaskan membawa manusia pada kebahagiaan jasmani dan rohani.

Pengalaman estetik menurut Sukayasa (2007:5) tersusun atas empat hal, yaitu objek, intuisi, pengetahuan dan pengalaman. Rasa yang merupakan pengalaman estetik diakibatkan oleh kemampuan seniman dalam mensublimasi *bhava* dari tataran psikis ke estetik. Lebih jauh tentang rasa dijelaskan Sharma (1987:95) bahwa rasa terlahir dari *bhava*, dan *bhava* merupakan emosi atau perasaan. Dalam konteks teori ini, *bhava* dipahami sebagai sebab bangkitnya rasa. Radhakrishnan (2010:99) menterminologikan *bhava* sebagai getaran jiwa atau spiritual yang muncul dari dalam diri. *Bhava* dapat dibedakan menjadi tiga, yaitu: (1) *vibhava* merupakan keadaan yang membangkitkan emosi, (2) *sthayibhava* merupakan emosi dasar yang dominan dan potensial ada dalam diri manusia, dan (3) *vyabhicaribhava*, yakni emosi atau keadaan mental yang bersifat sementara. Sharma (1987: 96) menjelaskan juga sembilan ekspresi rasa (*nawarasa*), yaitu: (1) *Srnggara Rasa*, yakni rasa asmara, (2) *Hasya Rasa* atau rasa humor, (3) *Karuna Rasa* atau rasa belas kasihan, (4) *Raudra Rasa* atau rasa ganas, (5) *Vira Rasa* atau rasa perwira, (6) *Bhayanaka Rasa* atau rasa kahawatir, (7) *Bhibatsa Rasa* atau rasa ngeri, (8) *Adbhuta Rasa* atau rasa takjub, dan (9) *Santha Rasa* atau rasa damai yang bangkit ketika orang atau penari menikmati pementasan seni.

Taksu dalam bahasa Bali diartikan sebagai yang abstrak dan konkret. Arti yang pertama adalah kekuatan atau energi puncak untuk meningkatkan intelektualitas, dan arti yang kedua adalah pemujaan keluarga (Dibia,2012:31). *Taksu* dapat diartikan sebagai energi puncak yang berasal dari Tuhan yang dapat diperoleh melalui ritus dan olah spiritual. Selanjutnya kata *taksu* dalam bahasa Jawa Kuna yang mendekati dari kata *taksu* adalah *caksuh*, yang berarti mata (Zoetmuder,1995:153). Hal tersebut dapat diparelekan bahwa kehadiran *taksu* dapat dirasa dan ditangkap melalui penggunaan organ persepsi sehingga *taksu* sebenarnya adalah konsep yang sangat rumit dan sulit dijelaskan. Berdasarkan pada deskripsi tersebut, teori kaca rasa *taksu* merupakan perpaduan dari ekspresi pengalaman estetik yang dialami oleh pelaku seni *Calonarang* sehingga berwujud pada konkretisasi spirit energi Tuhan yang abstrak (*taksu*). Teori ini sangat relevan untuk mengeksplorasi teologi estetika Hindu dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar.

2.4 Model Penelitian





Gambar 2.1 Model Penelitian Pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar

Keterangan Bagan: 54

- : Objek yang mendeskripsikan alur penalaran penelitian
- : Pusat orientasi yang menjadi fokus permasalahan dalam penelitian
- : Anak panah sebagai penanda konsekuensi logis
- : Pengaruh secara tidak langsung
- : Saling keterhubungan objek analisis

Penjelasan:

Agama Hindu merupakan agama tertua, dan sangat kaya dengan beragam kebudayaan dan tradisi, terlebih di Bali agama Hindu menjadi spirit bagi setiap tradisi, adat istiadat yang berkembang dengan simultan. Agama Hindu dapat dikatakan sebagai spirit sehingga segala bentuk tradisi menjadi dikuatkan demikian pula kearifan lokal di dalamnya. Selain itu, agama Hindu sangat identik dengan pemujaan dalam ritus *Yajña* yang kaya dengan berbagai varian. Dalam setiap perayaan ritus selalu dipentaskan berbagai genre kesenian baik sakral (*wali*), profan (*bebali*) dan *balih-balihan* yang hanya bersifat menghibur. Pementasan tari

sakral sering dipentaskan dalam setiap perayaan-perayaan ritus agama sebagai persembahan.

Pementasan kesenian sakral merupakan pementasan yang tergolong sangat sakral dan tidak sembarangan dipentaskan. Kesenian sakral yang tradisional dan tergolong tua adalah pementasan dramatari *Calonarang*, dan bagi masyarakat Bali pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan sakral yang kaya pertunjukkan religius. Namun, pementasan yang bersifat sakral sudah terpengaruh budaya globalisme dan kapitalisme sehingga kesan sakral dalam setiap pertunjukan kesenian sakral bergeser ke arah komodifikasi, komersialisasi. Demikian juga pementasan dramatari *Calonarang* yang tergolong seni tradisional di Bali sudah terkena pengaruh dari budaya *postmo* tersebut sehingga menjadi penting untuk ditelaah berdasarkan kajian ilmiah.

Pementasan dramatari *Calonarang* tidak juga dapat terlepas dari kuatnya pengaruh kebudayaan barat tersebut sehingga kesenian sakral bergeser ke arah profanisme. Berdasarkan pada hal tersebut pementasan *Calonarang* sangat layak dijadikan sebuah kajian atau penelitian dalam menemukan hasil penelitian berupa harmonisasi masyarakat Hindu. Berdasarkan pada hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* dikaji berdasarkan tiga rumusan masalah, yakni struktur pementasan, aspek-aspek *teo-estetika* Hindu dalam pementasan, dan implikasi pementasan dramatari *Calonarang* perspektif *teo-estetika* Hindu. Hingga akhirnya, penelitian menemukan temuan yang jelas ada dalam akhir penelitian adalah pementasan dramatari *Calonarang* sebagai *penyomya* (penyucian) alam *sekala-niskala* hingga mewujudkan masyarakat yang harmonis.

BAB III METODE PENELITIAN

3.1 Jenis dan Pendekatan Penelitian

3.1.1 Jenis Penelitian

Jenis penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah kualitatif, karena penelitian ini dalam penentuan data tidak menggunakan perhitungan rumus atau tidak berupa angka-angka. Sedangkan pendekatan yang dipergunakan dalam penelitian ini adalah pendekatan budaya yang berorientasi pada landasan berfikir untuk memahami suatu makna, yang meliputi gejala fenomenologis, interaksi simbolik, kebudayaan, etnometodologis atau kritik seni (Iqbal,2012:252). Selanjutnya Best (dalam Darmadi,2011:145) menjelaskan bahwa penelitian kualitatif merupakan jenis penelitian yang berusaha menggambarkan dan menginterpretasikan objek sesuai dengan apa adanya. Dalam penelitian deskriptif pada umumnya dilakukan dengan tujuan utama, yaitu menggambarkan secara sistematis fakta dan karakteristik objek atau subjek yang diteliti secara tepat. Selanjutnya Moleong (2012:4) menyebutkan bahwa penelitian kualitatif melakukan penelitian pada latar ilmiah pada konteks dari suatu sentuhan (*entity*). Hal ini berarti bahwa penelitian kualitatif bekerja dalam *setting* yang alami, yang berupaya untuk memahami, memberi tafsiran pada fenomena yang dilihat dari arti yang diberikan orang-orang kepadanya.

Menurut Denzin dan Lincoln (1994:2) penelitian kualitatif melibatkan penggunaan dan pengumpulan berbagai bahan empiris seperti studi kasus, pengalaman pribadi, introspeksi, riwayat hidup, wawancara, pengamatan, teks sejarah, interaksional dan visual, yang menggambarkan momen rutin dan problematis, serta maknanya dalam kehidupan individual dan kolektif (Guba,2001:5). Berdasarkan pada hal tersebut jenis penelitian dalam penelitian ini adalah menggunakan jenis penelitian deskriptif kualitatif. Hal tersebut didasarkan pada sebuah hal bahwa penelitian ini melibatkan penggunaan dan pengumpulan berbagai bahan empiris seperti studi kasus, pengalaman pribadi, introspeksi, riwayat hidup, wawancara, pengamatan, teks sejarah, interaksional dan visual, yang menggambarkan momen rutin dan problematis, serta maknanya dalam kehidupan individual dan kolektif.

3.1.2 Pendekatan Penelitian

Adapun pendekatan adalah sejajar dengan perspektif yang artinya sebuah sisi pandang atau sudut pandang penelitian. Pendekatan terkait dengan bagaimana data diungkap dan bagaimana analisis diproses. Dari sudut pandang apa data penelitian hendak diolah hingga memperoleh kesimpulan yang

handal (Endraswara,2012:28). Pendekatan menurut pendapat lain merupakan alat untuk menangkap realita atau fenomena sebelum dilakukan kegiatan analisis atas sebuah karya atau teks (Siswanto,2010:47). Atas kedua pemikiran tersebut pendekatan yang digunakan dalam penelitian ini adalah pendekatan *teo-estetika* Hindu.

Connolly (2002:312) menjelaskan bahwasanya pendekatan teologi memfokuskan pada sejumlah konsep, khususnya didasarkan pada ide *theos-logos*, studi atau pengetahuan tentang Tuhan. Adapun Bandem (1996:62) menjelaskan bahwa pendekatan *teo-estetika Hindu* (baca: seni sakral; *seni wali*, dan *seni bebali*) seni pementasan di Bali yang sangat dekat dengan kajian keindahan merupakan media menurunkan kekuatan yang gaib dalam wujud seni.

3.2 Lokasi Penelitian

Diskursus lokasi penelitian ini mengambil tempat di wilayah kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta sebagai desa yang sering mementaskan pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem dalam setiap *wali* atau *piodalan*. Pemilihan lokasi ini didasarkan atas pertimbangan untuk membatasi objek kajian sehingga tidak terlalu luas. Oleh karena itu, wilayah kota Denpasar sangat relevan dijadikan lokasi penelitian agar kajian lebih komperensif. Pertimbangan yang fundamental adalah *Sekaa Calonarang*, praktisi, tokoh dan seniman yang menggeluti kesenian *Calonarang* sangat banyak ada di kota Denpasar sehingga penelitian lebih mudah dan hasil penelitian lebih holistik dan sah. Menjadikan kota Denpasar sebagai lokus penelitian sangatlah layak karena kota Denpasar sebagai kota budaya yang kaya keragaman kesenian dan mengalami perkembangan yang dinamis. Hal tersebut dapat dilihat dari banyaknya pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah kota Denpasar.

3.3 Jenis dan Sumber Data

3.3.1 Jenis Data

Iqbal (2012:82) menjelaskan data merupakan keterangan tentang suatu hal, sebelum digunakan dalam proses analisis, data tersebut perlu dikelompokkan terlebih dahulu. Sugiyono (2006:334) menjelaskan bahwa jenis data ada dua, yaitu kuantitatif dan kualitatif. Jenis data kuantitatif adalah data yang bersifat angka atau jumlah. Adapun data kualitatif adalah data yang dinyatakan dalam bentuk kalimat atau uraian. Jenis data yang dikumpulkan dan digunakan sesuai dengan urgensi penelitian ini adalah data kualitatif dan data kuantitatif sebagai pendukungnya. Data kualitatif yang dibutuhkan dalam penelitian yang diteliti berupa

ungkapan, kata-kata, ide atau gagasan, pendapat, dan catatan yang berkaitan dengan masalah yang diteliti.

3.3.2 Sumber Data

Sumber Data dalam penelitian kualitatif menurut Lofland dan Lofland (Moleong,2001:112) ialah kata-kata dan tindakan, sedangkan data lainnya adalah data tambahan seperti dokumen dan kepustakaan. Mengenai sumber data dalam penelitian ini terdiri atas dua kategori yakni, sumber data primer dan sumber sekunder, yang dijelaskan sebagai berikut.

1. Data primer adalah data yang diperoleh dan dikumpulkan langsung di lapangan oleh orang yang melakukan penelitian lapangan dari sumber pertanyaan. Data primer ini juga disebut data asli atau data baru. Berdasarkan hal tersebut, data primer dalam penelitian ini diperoleh secara langsung dari informan dan seniman yang memiliki peran dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*.
2. Sumber data sekunder diperoleh tidak dari sumber utama, melainkan dari studi dokumen yang meliputi arsip-arsip dari berbagai instansi ataupun institusi, statistik dan monografi. Narasumber atau informan memiliki kedudukan yang sangat vital sebagai sumber data dalam penelitian ini, karena selain sebagai sumber informasi, sekaligus juga berperan sebagai aktor yang ikut menentukan keberhasilan penelitian berdasarkan informasi yang diberikan. Adapun sumber sekunder dalam penelitian ini tentunya literatur yang berkaitan dengan pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.

3.4 Instrumen Penelitian

Nasution (1992:9, Sugiyono,2006:89, Prastowo,2011: 43) menjelaskan bahwa peneliti adalah *key instrument* atau alat peneliti utama. Peneliti sesungguhnya yang melakukan sendiri pengamatan atau wawancara tak berstruktur, dan dituangkan dalam catatan data. Hanya manusia sebagai instrumen dapat memahami makna interaksi antar manusia, membaca gerak muka, serta menyelami perasaan dan nilai yang terkandung dalam ucapan atau perbuatan responden. Walaupun menggunakan alat rekam atau kamera, peneliti tetap memegang peranan utama sebagai alat penelitian. Oleh karena itu, instrumen penelitian adalah alat yang digunakan untuk mengumpulkan informasi. Data yang diambil dalam penelitian ini sebagian besar diperoleh atau diambil oleh peneliti ditunjang dengan pedoman wawancara. Berdasarkan teknik tersebut yang menjadi instrumen utama dalam penelitian ini adalah peneliti dengan menggunakan pedoman wawancara yang berisi sejumlah pertanyaan yang sifatnya terbuka. Dalam penggalian dan pengambilan data, peneliti sendiri turun langsung ke lapangan dan pada saat yang bersamaan peneliti melakukan proses pengolahan, yakni meliputi reduksi data, klasifikasi data dan interpretasi data. Adapun instrumen dalam penelitian ini selain peneliti itu sendiri, instrumen penelitian ini juga menggunakan alat rekam, kamera foto untuk mendokumentasikan berbagai hal terkait dengan pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.

3.5 Teknik Penentuan Informan

Arikunto (1999:120) menjelaskan dalam uraiannya, bahwa *sampling* didefinisikan sebagai pemilihan sejumlah subjek penelitian sebagai wakil dari populasi sehingga dihasilkan sampel yang mewakili dari populasi yang dimaksud. Teknik *sampling* yang dimaksud adalah cara menentukan sampel yang jumlahnya sesuai dengan ukuran sampel dan dijadikan sumber data. Bungin (2010:7) menjelaskan bahwa *sampling* adalah suatu cara pengumpulan data untuk dijadikan objek penelitian, dan seorang informan sangatlah penting dalam suatu penelitian karena, sebagai sumber informasi atau orang yang memiliki kompetensi untuk menyampaikan data dan informasi.

Sugiyono (2006:118-125) menguraikan bahwa *purposive sampling*, yaitu teknik penentuan sampel dengan pertimbangan tertentu berdasarkan pada ciri-ciri, sifat-sifat tertentu yang diketahui sebelumnya, dan berdasarkan kepada informasi-informasi yang dipandang perlu mendahului tentang keadaan populasi. Berdasarkan pada uraian tersebut, penentuan informan dalam penelitian ini menggunakan teknik penentuan informan secara *purposive*, yaitu cara mengambil informan yang berdasarkan pada ciri-ciri dan sifat-sifat tertentu yang diketahui sebelumnya dan berdasarkan kepada informasi-informasi yang dipandang perlu mendahului tentang keadaan populasi. Kriteria yang dipakai ukuran dalam pemahaman terhadap masalah yang ingin ditelaah, selain itu variasi informan sangat diperhatikan misalnya atas dasar pengalaman dan pendidikan. Informan yang dimintai informasi adalah orang-orang yang mempunyai wawasan dan pemahaman adat agama dan kebudayaan (Muhadjir,2002:98). Dengan demikian, dalam hal ini ditentukan informan yang dipandang mampu dalam penguasaan pementasan *Calonarang* dalam hal ini praktisi dan tokoh seni yang terkait.

3.6 Teknik Pengumpulan Data

Iqbal (2012:110) menjelaskan bahwa teknik pengumpulan data berupa suatu pernyataan (*statement*) tentang sifat, keadaan, kegiatan tertentu dan sejenisnya. Pengumpulan data dilakukan untuk memperoleh informasi yang dibutuhkan dalam rangka mencapai tujuan penelitian. Demikian juga, pengumpulan data, adalah cara yang dipergunakan untuk mengumpulkan data. Metode pengumpulan data yang dipergunakan dalam penelitian ini dijelaskan sebagai berikut.

19

3.6.1 Observasi

Observasi biasa diartikan sebagai pengamatan dan pencatatan dengan sistematis fenomena-fenomena yang diselidiki (Hadi,2007:136). Dalam arti yang luas observasi sebenarnya tidak hanya terbatas kepada pengamatan yang dilakukan, baik secara langsung maupun tidak langsung. Observasi biasa diartikan sebagai pengamatan dan pencatatan secara sistematis terhadap gejala yang tampak pada objek penelitian (Namawi,2013:100). Observasi langsung dilakukan terhadap objek di tempat terjadi atau berlangsungnya peristiwa, sehingga observer berada bersama objek yang diselidikinya. Sedangkan observasi tidak langsung adalah pengamatan yang dilakukan pada saat berlangsungnya suatu peristiwa yang diselidiki. Misalnya peristiwa itu diamati melalui film, rangkaian slide atau rangkaian photo. Berdasarkan kedua pendapat di atas, teknik observasi adalah suatu usaha pengumpulan data dengan mengadakan pengamatan secara langsung pada saat mengadakan pengamatan maupun setelah terjadi pengamatan. Teknik observasi bertumpu pada mekanisme pengamatan. Jenis observasi yang dipakai bisa observasi partisipan dan observasi sistematis (Iqbal,2012:141). Dalam penelitian ini menggunakan teknik observasi sistematis, yaitu observasi yang berkerangka dengan mengikuti pola tujuan dari penelitian ini. Teknik ini digunakan untuk mengumpulkan data lapangan sebagai ketentuan-ketentuan yang berkaitan dengan pementasan dramaturgi *Calonarang* di kota Denpasar.

3.6.2 Wawancara

Sebelum melakukan *interview* atau wawancara terlebih dulu dilakukan adalah *try out preliminar* adalah untuk melakukan perbaikan dan penyempurnaan secara teknis dan materiil (Iqbal,2012:168). Beranjak dari hal tersebut *interview* atau wawancara dapat diartikan suatu cara untuk memperoleh data dengan jalan melakukan tanya jawab yang sistematis. Dalam situasi tanya jawab ini terdapat dua pihak yang masing-masing mempunyai kedudukan yang berbeda. Satu pihak berkedudukan sebagai orang yang mencari keterangan (*information hunter*) dan pihak yang lain sebagai orang yang memberi keterangan (*information supplier*). Teknik pengumpulan data yang dilakukan melalui wawancara, yaitu suatu kegiatan yang dilakukan untuk mendapatkan informasi secara langsung dengan mengungkapkan pertanyaan-pertanyaan pada para responden (Hadi,2007:39). Wawancara bermakna berhadapan langsung antar *interviewer* dengan responden, dan kegiatannya dilakukan secara lisan. Berdasarkan kedua pendapat di atas dapat disimpulkan bahwa metode *interview* atau wawancara adalah suatu cara untuk mengumpulkan data dengan jalan melakukan tanya jawab atau dialog secara lisan antara pencari informasi dengan pemberi informasi.

Pengumpulan data dengan wawancara, menggunakan wawancara yang bebas terpimpin. Maksudnya agar dalam usaha mendapat data dari informan diusahakan supaya informan bisa menjelaskan sebebas-bebasnya dengan tetap menjaga hubungan dengan peneliti karena jawaban yang diberikan tetap berkisar pada masalah yang ditanyakan (Bungin,2010:208). Informan yang diambil dalam pengumpulan data dipilih sesuai dengan keperluan data yang ditentukan dari subjek penelitian. Wawancara dilaksanakan terhadap para seniman dan praktisi

kesenian *Calonarang* maupun tokoh yang mengetahui tentang pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.

3.6.3 Studi Dokumen

Menurut Nawawi (2013:139) teknik studi dokumen merupakan cara pengumpulan data melalui peninggalan-peninggalan tertulis berupa arsip-arsip, di samping juga menggunakan studi kepustakaan. Arsip-arsip diperoleh dari sumber, baik dari institusi maupun non institusi. Studi kepustakaan berupa buku-buku, pendapat, teori-teori, dalil atau hukum-hukum dan yang lainnya yang berhubungan dengan masalah penelitian. Teknik pencatatan dokumentasi, yaitu mencari data mengenai variabel yang berupa catatan, transkrip, buku, surat kabar, majalah, prasasti, notulen rapat, catatan agenda dan sebagainya. Sehubungan dengan penggunaan teknik pencatatan dokumentasi data yang diperoleh dalam penulisan ini adalah berasal dari berbagai macam dokumen sebagai sumber data, di antaranya: literatur, seperti *lontar-lontar*, buku-buku, foto-foto, penelitian-penelitian yang relevan dengan penelitian pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.

3.6.4 Studi Kepustakaan

Studi kepustakaan merupakan suatu teknik pengumpulan data dengan cara mengkaji bahan pustaka berupa sumber bacaan, buku-buku referensi atau hasil penelitian lain yang memiliki kaitan dengan permasalahan yang diangkat (Iqbal,2012:80). Dibandingkan teknik pengumpulan data yang lain, teknik ini tidak begitu sulit, karena bila ada kekeliruan sumber datanya masih tetap, dan belum berubah. Teknik ini dapat dilakukan dengan membaca atau meneliti beberapa buku atau literatur yang ada relevansinya dengan masalah yang diteliti. Buku-buku yang relevan untuk menunjang penelitian tersebut, yang penulis baca dan dikutip bagian-bagiannya untuk dijadikan data sebagai bahan penyusunan karya ilmiah ini.

3.7 Teknik Analisis Data

Kegiatan menganalisis merupakan kegiatan yang saling berhubungan dan berlangsung terus atau *continue* dari awal sampai akhir penelitian (Kaelan 2005:212). Dalam penelitian ini digunakan analisis deskriptif interpretatif. Proses analisis data dilakukan melalui pengorganisasian dan pengurutan data ke dalam pola, kategori dan satuan sehingga memudahkan dalam menarik kesimpulan. Prosedur yang dilakukan dalam proses analisis data ini dilakukan dengan langkah sesuai dengan pendapat Kaelan (2005:2011-2012) yang terdiri atas tiga tahapan, yaitu: (1) reduksi data, (2) klasifikasi dan display data, dan (3) mengambil kesimpulan dan verifikasi.

1. Reduksi Data

Menurut Nasution dalam Kaelan (2010:119) menyatakan bahwa reduksi data merupakan kegiatan merangkum, memilih hal-hal yang pokok selanjutnya difokuskan pada hal-hal yang penting, dicari tema atau polanya. Data yang diperoleh di lapangan merupakan bahan mentah yang perlu disingkatkan direduksi, disusun lebih sistematis, sehingga lebih mudah dikendalikan. Data dari hasil reduksi memberikan gambaran yang lebih tajam tentang hasil pengamatan, juga mempermudah penelitian untuk mencari data yang diperoleh bila diperlukan. Selain itu reduksi data dapat pula membantu dalam memberikan kode kepada aspek-aspek tertentu.

2. Klasifikasi dan Display Data

Klasifikasi data merupakan tahapan pengelompokkan data yang diperoleh berdasarkan teknik pengumpulan data selama menggali data di lapangan. Data yang diperoleh di lapangan yang begitu banyak yang diperoleh melalui 1) observasi, 2) hasil wawancara, 3) studi dokumentasi. Hasil dari pengelompokkan atau klasifikasi secara sistematis ini menyuguhkan data sesuai dengan keperluannya dalam bentuk *display* data berdasarkan peran dari data itu, sehingga makna data yang terdiri atas berbagai macam konteks dapat dikuasai petanya.

92

3. Mengambil Kesimpulan dan Verifikasi

Setelah data terdisplay dilanjutkan dengan mencari pola, tema, hubungan, persamaan, hal-hal yang sering timbul, hipotesis dan sebagainya. Kegiatan ini dilakukan untuk mencari makna data yang dikumpulkan dalam upaya mengambil kesimpulan. Pada mulanya kesimpulan itu masih bersifat tentatif, kabur, diragukan, tetapi dengan bertambahnya data, kesimpulan itu lebih bersifat "grounded". Dengan demikian kesimpulan senantiasa harus diverifikasi selama penelitian berlangsung. Verifikasi dapat disingkat dengan mencari data baru, dapat pula lebih mendalam bila penelitian dilakukan oleh suatu tema untuk mencapai *intersubjective consensus*, yakni persetujuan bersama agar lebih menjamin validitas atau *confirmability*. Ketiga macam kegiatan analisis itu yang dilakukan dalam penelitian pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar.

17

3.8

Teknik Penyajian Hasil Analisis Data

185

Hasil analisis data yang telah diuraikan di atas secara umum disajikan melalui dua cara, yaitu secara informal dan secara formal. Penyajian ini dilakukan berdasarkan atas data yang diperoleh dari sumber data, kemudian dianalisis sesuai dengan teknik analisis yang ditetapkan. Penyajian data secara informal merupakan data kualitatif dicandra melalui narasi, uraian serta

dikuatkan oleh suatu argumentasi. Data secara formal yang merupakan data kuantitatif disajikan untuk memperjelas dan memudahkan dalam pemahaman hasil penelitian.

BAB IV

GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN

1 4.1 Sejarah Kota Denpasar

Kota Denpasar adalah salah satu dari sembilan kabupaten dan kota di wilayah Provinsi Bali. Pada awalnya Denpasar adalah pusat Kerajaan Badung dan setelah zaman kemerdekaan menjadi pusat pemerintahan Kabupaten Daerah Tingkat II Badung. Sejak tahun 1960 Denpasar menjadi pusat pemerintahan Provinsi Daerah Tingkat I Bali menggantikan Kota Singaraja. Semenjak itu Denpasar menjadi pusat pemerintahan, pusat perdagangan, pusat pendidikan, pusat industri, pariwisata, seni dan kebudayaan (Data Bali Membangun, 2016:19). Sebagai Ibukota Provinsi, Kota Denpasar mengalami perkembangan fisik, ekonomi, dan sosial budaya yang cukup pesat, khususnya perkembangan seni dan kebudayaannya. Dilihat dari rentangan waktu historikalnya Denpasar dari masa lampau dijadikan pusat perkembangan seni dan kebudayaan, sehingga Vikkers (2006:99) menulis dalam catatannya bahwa Denpasar sebagai “mozaik kebudayaan” yang menguntai indah hasil pergumulan budaya masa lampau.

Denpasar sebagai “mozaik kebudayaan” di dalamnya hidup dan berbaaur budaya lokal, luar, dan asing yang menjadikan Denpasar suatu wilayah dan pusat interaksi budaya dari berbagai kelompok masyarakat. Tidak saja demikian, di Kota Denpasar terjadi pula pola interaksi budaya-budaya yang melibatkan kaum elite dan intelektual berpendidikan tinggi serta kaum buruh dan petani yang kebanyakan berpendidikan rendah. Pola interaksi tersebut melahirkan tradisi budaya yang kompleks, dan menjadi kewajaran jika Kota Denpasar menjadikan “budaya” sebagai jargon daerah yang diusung sebagai identitas wilayah. Adanya pola interaksi tersebut dibaca dengan baik oleh Geertz, (1960:228) sebagai sebuah tradisi budaya besar atau *great tradition* yang dilakukan oleh mereka kaum elite. Adapun kelompok kedua melahirkan tradisi budaya yang disebut tradisi kecil atau *little tradition*. Selanjutnya dijelaskan bahwa budaya dari kelompok elite cenderung menjadi model bagi budaya kelompok buruh dan petani. Tidak saja dijadikan model, tetap modal budaya bagi kelompok terpinggirkan (kecil). Sejak itu, Redfield, Gans (1974:10) menyebutkan:

Kultur translates as high culture, it refers not only to the art, music, literature, and other symbolic products that were (and are) preferred by the well-educated elite. Popular culture, on the other hand, refers to the symbolic product used by the “uncultured” majority,...

Uraian Redfield, Gans (1974) tersebut menunjukkan bahwa kultur diterjemahkan sebagai budaya tinggi, bukan berarti hanya tertuju untuk seni, musik, sastra, dan simbol-simbol produk lainnya, namun termasuk juga mereka dari kelompok elite yang berpendidikan. Sedangkan budaya populer ditujukan kepada hasil-hasil karya budaya rendah dari kelompok yang kurang berpendidikan. Dengan demikian, terjadinya pengelompokan budaya tersebut didasarkan atas intelektual dari masyarakat yang mendukungnya yaitu masyarakat yang berpendidikan tinggi melahirkan budaya tinggi, sedangkan masyarakat yang berpendidikan rendah, seperti buruh, petani, dan sederajat

lainnya, melahirkan budaya rendah atau budaya populer. Namun belakangan teori dari Geertz dan Redfield tersebut kiranya sudah usang, sebab pengumpulan pola interaksi budaya-budaya yang melibatkan kaum elite dan intelektual berpendidikan tinggi serta kaum buruh dan petani yang kebanyakan berpendidikan rendah terjadi “pembauran” sehingga tidak ada pemisahan antara kelompok budaya “anutan” dan “pinggiran” sebagaimana Geertz (2000:21) jelaskan:

Bali adalah Negara teater, yang di dalamnya raja sebagai pola anutan dan impresario-impresario. Para pendeta sebagai sutradaranya, petani sebagai aktor pendukung, penata panggung, dan sebagai kelompok pinggiran harus menjadi anutan sebagai model kebudayaan ideal. Kaum pinggiran hanya menjadi penikmat dan melahirkan kebudayaan rendah,...

Adapun telusur lebih jauh, terjadinya tradisi budaya di Kota Denpasar, sebagaimana umumnya yang terjadi di Bali terlahir atas pembauran dari berbagai kelompok, dan pembauran terjadi dari masa lampau. Sebagaimana sejarah Bali Kuna mencatat bahwa perkembangan seni-budaya di Bali sudah mengikuti pola pembauran yang “mesra” antara rakyat dengan raja. Astra (1997:222); Ardika (2012:23) menjelaskan bahwa tidak pernah ada perkembangan tradisi seni dan budaya di Bali (termasuk di Kota Denpasar) berdasarkan atas pengelompokan yang terpisah karena tradisi budaya hidup dalam kesatuan berdampingan sehingga saling memengaruhi antara bentuk-bentuk seni pertunjukan dari kelompok tradisi tersebut dan juga sering kali sulit untuk dibedakan.

Berdasarkan atas catatan sejarah Bali, terutama Bali Kuna, diketahui bahwasanya perkembangan seni dan kebudayaan berkembang sangat pesat. Bahkan tradisi budaya terlahir dari kalangan rakyat, dan istana (*puri*) dijadikan pusat perkembangan seni. Sebagaimana dapat diketahui dalam beberapa tinggalan prasasti Bali Kuna yang menyebutkan bahwa tradisi kesenian dipentaskan dalam lingkungan masyarakat, dan raja memberikan titah agar kelompok seni bebas berekspresi. Dengan demikian, masyarakat dapat dikatakan sebagai medium seni dan kebudayaan, seperti deskripsi Sedyawati (1991:vii), pada hakikatnya masyarakat merupakan “wadah kebudayaan” atau lebih khususnya merupakan “ajang kesenian”. Tidak ada kebudayaan atau kesenian tanpa suatu masyarakat. Hubungan antara unsur kebudayaan dan masyarakat yang demikian dapat dipahami karena masyarakat Bali Kuna adalah pencipta sekaligus pemilik kebudayaan. Atas dasar tersebut, ada beberapa kelompok seni yang eksis pada masa itu, seperti *patapukan* (topeng), *pemukul* (*gamelan*), *banwal* (lawak), *pirus* (badut), *anuling* (juru suling), dan lain-lain (Ardana, dkk, 2012:81). Sebagaimana hal itu, terdapat dalam prasasti Sading A (1001 Masehi) disebutkan:

...yan hana pagendij sang ratu mañmak di banwa bryannya yā ma 1,
yan patapukan, pamukul, menmen, bañwal, pirus sañ ratu briannya ku
2 patulak, yan ambāran ku 1 brayannya, ...

Terjemahan:

...jika ada rombongan seni untuk raja/ratu datang di desa (Bantiran) supaya membayar sebesar 1 *masaka*, jika rombongan topeng, *gamelan* yang dipukul, *menmen*, lawak, badut, supaya dibayar 2 *kupang*. Jika seni berkeliling untuk rayat hendaknya dibayar sebesar 1 *kupang*,...(Goris, 1954:88).

Tidak saja di dalam prasasti disebutkan berkenaan dengan seni, dalam prasasti Bwahan A bertahun 994 masehi juga disebutkan beberapa jenis kesenian *parsangkha* (terompet), *parsuling* (alat suling), *papadaha* (tukang kendang) dan yang lainnya. Kemudian aktivitas seni budaya semakin marak dikembangkan oleh raja ketika masa berkuasanya Sri Haji Jayapangus yang menyatakan beberapa kesenian eksis dalam lingkungan sosial, seperti *calung*, *gambang*, *galungang petung* dan *selonding* yang tinggalannya masih dapat ditemukan sampai dengan sekarang.

Berdasarkan hal tersebut dapat dikemukakan bahwa perkembangan seni-budaya di Bali umumnya, dan Denpasar khususnya merupakan warisan seni-budaya peninggalan dari berbagai zaman. Jadi, tradisi dan kebudayaan yang ada di Kota Denpasar bukanlah lahir dari tradisi baru tetapi terlahir dari periodeisasi waktu yang lama, dan yang jelas pada masa Bali Kuna seni-budaya tersebut sudah ada dan eksis dalam lingkungan sosial. Goris (1974:14) dalam catatannya juga menjelaskan hal yang sama, seperti dapat dikutip sebagai berikut.

245
...the history of Balinese culture must comprise all its periods, from pre-historic times up to the present 'modern' era. This is to be divided into its various periods, at the following grouping: the pre-historic culture, the later Hindu-Balinese culture, and the modern culture.

Uraian Goris (1974) tersebut menandakan bahwa pemahamannya tentang kebudayaan Bali begitu baik. Sebab catatan Goris tersebut menekankan kembali dan sekaligus konsep yang dilupakan Geertz, bahwa kebudayaan Bali terlahir dari sejarah panjang. Sejarah kebudayaan Bali yang mencakup berbagai zaman, yaitu mulai dari zaman pra-sejarah sampai dengan zaman modern. Ini dapat dibagi menjadi beberapa periode, yang dikelompokkan sebagai berikut: zaman budaya pra-sejarah, zaman budaya kuna, zaman budaya Hindu-Bali kuna, zaman budaya Hindu-Bali klasik, dan zaman budaya modern. Sebagaimana penjelasan tersebut, Dibia (1991:1) menjelaskan bahwa seni budaya Bali pada umumnya perkembangannya tidak lepas dari mana pertumbuhannya yang diawali pada masa prasejarah dan kemudian berkembang sampai masa sekarang. Sehingga ada empat zaman dalam sejarah kebudayaan Bali yang telah mewariskan beraneka ragam seni pertunjukkan yang hingga kini diwarisi oleh masyarakat Hindu-Bali. Keempat zaman yang dimaksudkan adalah zaman Prasejarah zaman Bali Kuna, zaman Bali Hindu, dan zaman Bali Baru atau Modern.

Sebagai suatu wilayah urban, Denpasar memiliki warisan seni budaya Bali yang beraneka ragam. Sejalan dengan perubahan seni budaya Bali,

masyarakat di kota ini sedang berubah sebagai akibat dari proses modernisasi yang melanda pulau ini dan juga karena pengaruh globalisasi yang tidak bisa dihindari. Sebagaimana Piliang (2005:1) menjelaskan bahwa budaya-budaya lokal di dalam era globalisasi ekonomi, informasi, dan kultural dewasa ini berada di dalam kondisi tarik-menarik atau 'tegangan' (*tension*) dalam kaitannya dengan berbagai tantangan dan pengaruh globalisasi, yang menghadapkannya pada pilihan-pilihan yang dilematis. Di satu pihak, globalisasi dilihat oleh budaya-budaya lokal sebagai 'peluang' bagi pengembangan potensi diri dan keunggulannya di dalam sebuah medan persaingan global yang kompleks; di pihak lain, globalisasi dilihat pula sebagai sebuah 'ancaman' (*threat*) terhadap eksistensi dan berkelanjutan budaya lokal.

Berkenaan dengan hal tersebut, perubahan budaya di kota ini menjadi semakin cepat, yakni sejak beberapa dekade terakhir abad ke-20 yang disebabkan oleh kemajuan pariwisata, sebelum peristiwa tragedi Bom Kuta pada tanggal 12 Oktober 2002, yang membawa berbagai pengaruh budaya luar dan asing. Sejauh ini, perubahan di berbagai aspek kehidupan masyarakat Bali di Kota Denpasar, belum sampai menyebabkan terjadinya pergeseran karakter budaya Bali yang diikat oleh nilai-nilai agama Hindu di tengah-tengah perubahan fisik budaya Bali, masyarakat secara kreatif dan adaptif mempertahankan nilai-nilai budaya tradisi sebagaimana yang terlihat dalam kehidupan budaya Bali dewasa ini.

4.2 Geografis Kota Denpasar

Kota Denpasar terletak di wilayah tengah dan selatan Pulau Bali. Di samping sebagai Ibukota daerah, Kota Denpasar juga merupakan Ibukota Provinsi Bali, sekaligus sebagai pusat pemerintahan, pendidikan, dan pusat perekonomian. Letak yang strategis ini sangatlah menguntungkan, baik dari segi ekonomis maupun dari kepariwisataan karena merupakan titik sentral berbagai kegiatan dan juga sebagai penghubung dengan kabupaten lainnya. Sebagaimana kota-kota lainnya, Denpasar juga berada dalam satu kesatuan wilayah geografis. Mengacu pada data *Profil Kota Denpasar Tahun 2015* yang diterbitkan oleh BAPEDA dan BPS Kota Denpasar (2015:1) memetakan kota Denpasar secara geografis terletak pada 08° 35' 31" - 08° 44' 49" lintang selatan dan 115° 10' 23" - 115° 16' 27" bujur timur. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat letak geografis kota Denpasar per kecamatan, seperti dalam tabel 4.1 berikut.

Tabel 4.1
Letak Geografis Kota Denpasar per Kecamatan

No	Kecamatan	Lintang Selatan	Bujur Timur
1	Denpasar Selatan	0804'00"- 08044'49"	115011'23"- 115015'54"
2	Denpasar Timur	08035'31"- 08040'36"	115012'29"- 115016'27"

3	Denpasar Barat	08036'24"- 08041'59"	115010'23"- 115014'14"
4	Denpasar Utara	08035'31"- 08044'49"	115012'09"- 115014'39"

(Sumber: Data Bali Membangun,2015)

Berdasarkan tabel 4.1 tersebut di atas secara geografis, kota Denpasar merupakan kota strategis dan memberikan keuntungan dari segi perekonomian maupun kegiatan pariwisata budaya. Hal tersebut dikarenakan secara geografis kota Denpasar tepat berada di tengah-tengah Bali sehingga mudah terjangkau oleh wisatawan asing dan domestik. Tabel 4.1 tersebut juga menunjukkan bahwa kota Denpasar terbagi menjadi empat kecamatan, yakni Kecamatan Denpasar Barat, Denpasar Timur, Denpasar Selatan dan Denpasar Utara. Adapun luas wilayah kota Denpasar adalah 227.78 km² atau 22.78 Ha atau sekitar 2,27% dari luas pulau Bali. Luas wilayah tersebut menurut jenis penggunaan lahan meliputi lahan sawah 2.717 Ha dan lahan kering 10.051 Ha. Tanah kering terdiri atas tanah pekarangan 7.832 Ha, tanah tegalan 396 Ha. Hutan Negara 538 Ha, hutan rakyat 75 Ha, perkebunan 35 Ha, rawa-rawa 10 Ha, tanah lain-lain 1.175 Ha. Penggunaan lahan kota Denpasar sebagian besar dimanfaatkan sebagai lahan sawah irigasi (21,26%), lahan kering (78,66%), dan lahan lainnya (0,08%). Luas kawasan rakyat sebesar 0,59% yang ditanami tanaman Hutan Rakyat terdiri atas hutan bakau (*mangrove*) yang berfungsi sebagai hutan pencegah abrasi, terletak di kawasan Suwung, Benoa dan Serangan.

Selanjutnya Topografi dan iklim kota Denpasar sebagian besar merupakan dataran, dan secara umum miring ke arah selatan dengan ketinggian berkisar antara 0-75 m di atas permukaan laut. Dataran pantai dengan kemiringan lahan berkisar antara 0-5% di bagian tepi kemiringannya dapat mencapai 15%. Panjang pantai kurang lebih 11 km, berupa perairan laut pantai Padang Galak dan Pantai Sanur serta Pantai Serangan. Rata-rata suhu maksimum berkisar antara 30,8°C – 34,2°C dan rata-rata suhu minimum berkisar antara 20,8°C – 26,2°C. Temperatur tertinggi terjadi pada bulan November dan terendah pada bulan Juli dengan rata-rata kelembaban udara antara 74% hingga 80%, kecepatan angin 8 knot.

Wilayah kota Denpasar secara umum beriklim laut tropis yang dipengaruhi angin musim, yaitu musim kemarau dengan angin timur antara bulan Juni sampai September, dan musim hujan dengan angin barat antara bulan September sampai Maret diselingi musim pancaroba. Selanjutnya, curah hujan berkisar antara 0 – 466 mm dan curah hujan yang paling tinggi terjadi bulan Desember sebesar 466 mm. Disinggung sebelumnya, bahwa kota Denpasar sebagai kota berwawasan budaya, sarana transportasi menjadi sangat penting, khususnya infrastruktur jalan. Adalah menjadi hal yang tidak mungkin, wisatawan menjadi nyaman jika akselerasi jalan tidak memadai. Berdasarkan hal tersebut, disebutkan dalam catatan *Profil Kota Denpasar*, bahwa panjang jalan negara 44,78 km, panjang jalan provinsi 46,68 km, panjang jalan kota 541,81 km. Kondisi jalan kota tersebut 535,72 km

beraspal dan sisanya belum beraspal. Jumlah panjang jalan secara keseluruhan adalah 633,23 km, persentase 8,99%. Panjang jembatan 1.755,30 m, yang terdiri dari 129 buah jembatan. Banyaknya perusahaan angkutan 27, bus umum 202 dengan daya angkut 6.060 orang.

4.3 Demografi Kota Denpasar

Kota Denpasar yang heterogen dan sebagai daerah urban laju penduduk sudah pasti mengalami perkembangan yang sangat pesat. Berkenaan dengan jumlah penduduk yang meningkat, seyogyanya diimbangi pula dengan peningkatan kualitas SDM yang memadai. Jika tidak demikian, perkembangan penduduk justru menghambat laju pembangunan dan menjadi hal yang problematik. Masalah perkotaan lazimnya berkenaan dengan bertambahnya laju penduduk yang tidak terkendali. Oleh karena itu, sangat penting untuk diketahui laju pertumbuhan penduduk agar terkendali dengan baik.

Berdasarkan catatan BAPEDA dan BPS Kota Denpasar dalam buku yang berjudul *Profil Kota Denpasar Tahun 2015* (2015:8-10), jumlah penduduk kota Denpasar tahun 2015 mencapai 608.595 jiwa atau rata-rata mengalami pertumbuhan per tahun sebesar 4,28%. Jumlah penduduk menurut jenis kelamin terdiri atas laki-laki 308.664 jiwa (50,72%) dan penduduk perempuan 29.931 jiwa (49,28%). Kepadatan penduduk tahun 2014 mencapai 4.567 jiwa/km², tahun 2015 meningkat menjadi 4.763 jiwa/km² dan merupakan kepadatan penduduk tertinggi di Bali. Laju pertumbuhan penduduk selama tahun 2015 adalah 4,28%. Sebaran struktur umur penduduk adalah 145.591 jiwa, usia muda (23,92%) serta 444.925 jiwa, usia produktif (73,11%) dan usia lanjut 18.079 jiwa (2,97%). Pertumbuhan penduduk usia produktif jika diimbangi dengan peningkatan SDM dapat mengeleminir beban ketergantungan. Tahun 2015 ketergantungan sebesar 36,79%. Penduduk WNI (Warga Negara Indonesia) laki-laki 241.380 jiwa, perempuan 224.838 jiwa. Lain-lain laki-laki 192 jiwa, perempuan 124 jiwa.

Demografi berdasarkan atas jumlah, kepadatan, dan laju pertumbuhan penduduk di kota Denpasar dari tahun 2011-2015, seperti yang telah dipaparkan di atas. Demografi tersebut didasarkan atas sebuah riset yang menyeluruh berkenaan dengan jumlah penduduk dan luas wilayah. Jumlah penduduk didasarkan pula atas pengklasifikasian antar gender atau kelamin. Untuk lebih jelasnya, laju pertumbuhan penduduk di kota Denpasar secara rinci dapat dilihat pada tabel 4.2 berikut.

Tabel 4.2
Jumlah, Kepadatan dan Laju Pertumbuhan Penduduk Kota Denpasar

No	Indikator	Satuan	Tahun				
			2011	2012	2013	2014	2015
1	2	3	4	5	6	7	8
1	Jumlah Penduduk	Jiwa	585.150	562.907	574.955	583.600	608.595
	Laki-Laki	Jiwa	279.339	585.943	292.087	295.183	308.664

	Perempuan	Jiwa	305.811	276.964	282.868	288.417	299.931
2	Kepadatan Penduduk	Jiwa/km	4.579	4.405	4.500	4.567	4.763
3	Laju Pertumbuhan	%	4,15	-3,80	2,13	1,50	4,28

1

(Sumber: BAPEDA dan BPS Kota Denpasar, 2015:9)

Berdasarkan tabel 4.2 tersebut sangat jelas menggambarkan bahwa jumlah penduduk kota Denpasar dari tahun 2011-2015 menunjukkan tendensi meningkat. Jumlah penduduk tahun 2011 adalah 585.150 jiwa dan meningkat menjadi 608.595 di tahun 2015. Jumlah penduduk laki-laki 2011 adalah 279.399 jiwa dan meningkat menjadi 308.664 tahun 2015. Hanya jumlah penduduk perempuan yang cenderung menurun, yaitu tahun 2011 adalah 305.811 dan tahun 2015 berjumlah 299.931 jiwa. Kepadatan penduduk tahun 2011 menunjukkan 4.579 jiwa per kilometer persegi, meningkat menjadi 4.763 jiwa per kilometer persegi tahun 2015. Demikian juga laju pertumbuhan penduduk, 4,15% tahun 2011 meningkat menjadi 4,28% tahun 2015.

Selanjutnya, jumlah penduduk menurut kelompok umur dan angka ketergantungan penduduk kota Denpasar tahun 2011-2015 secara rinci dapat dilihat pada tabel 4.3 berikut.

Tabel 4.3
Jumlah Penduduk Menurut Kelompok Umur dan
Angka Ketergantungan
Penduduk Kota Denpasar Tahun 2011-2015

No	Kelompok Umur	Tahun				
		2011	2012	2013	2014	2015
1	2	3	4	5	6	7
1	0-14	148.779	141.827	145.253	140.894	145.591
2	15-17	421.471	405.064	413.070	425.937	444.925
3	65+	14.900	16.016	16.632	16.769	18.079
4	Angka Ketergantungan	38,84	38,97	39,19	37,02	36,79

1

(Sumber: BAPEDA dan BPS Kota Denpasar, 2015:10)

Tabel 4.3 tersebut di atas menunjukkan bahwa penduduk usia kerja yaitu 15-16 tahun pada 2015 di kota Denpasar menduduki jumlah tertinggi dengan angka ketergantungan penduduk sedikit menurun. Hal yang demikian berarti pertumbuhan penduduk usia produktif tinggi diimbangi dengan peningkatan ketrampilan sehingga mengurangi beban ketergantungan penduduk.

Merujuk pada tabel 4.3 tersebut dapat dikemukakan bahwa laju pertumbuhan penduduk Denpasar per tahun cukup signifikan. Hal tersebut menjadi sebuah penanda bahwasanya jumlah penduduk semakin meningkat dengan luas wilayah yang tetap berpeluang pada kepadatan penduduk. Hal tersebut menjadi penting untuk ditanggulangi oleh pemerintah kota Denpasar dalam mengakomodir laju penduduk, khususnya terhadap penduduk pendatang yang semakin banyak berada dan menetap di wilayah kota Denpasar.

Selain itu, untuk mengetahui jumlah rumah tangga dan rata-rata penduduk serta kepadatan dapat dilihat pada tabel 4.3. Mencermati dengan baik tabel tersebut, diketahui kepadatan penduduk kota Denpasar. Kotamadya dengan luas wilayah yang demikian, dan pertumbuhan penduduk yang cepat menjadi sebuah hal yang problematik. Jumlah rumah tangga dan rata-rata kepadatan penduduk dapat disimak pada tabel 4.4 berikut.

Tabel 4.4
Jumlah Rumah Tangga, Rata-rata Penduduk
dan Kepadatan Tahun 2013

No	Kecamatan	Jumlah Rumah Tangga	Rata-rata Penduduk		Kepadatan Penduduk
			Per Rumah Tangga	Per Desa	
1	2	3	4	5	6
1	Denpasar Selatan	84 760	3	26 642	5 330
2	Denpasar Timur	43 464	3	13 319	6 567
3	Denpasar Barat	79 910	3	22 325	10 207
4	Denpasar Utara	56 826	3	17 063	5 974

(Sumber: Denpasar dalam Angka Tahun 2015)

Pembangunan bidang pendidikan menjadi prioritas dalam upaya peningkatan kualitas Sumber Daya Manusia (SDM) kota Denpasar. Berkenaan dengan hal tersebut penyediaan sarana dan prasarana terus diupayakan demi kelancaran dalam kegiatan belajar mengajar. Untuk tahun 2013 jumlah SD di Denpasar ada 227 sekolah dan jumlah muridnya mencapai 87.370 orang dan jumlah guru sebanyak 4.082 orang. Untuk SLTP, terdapat 63 sekolah dengan jumlah murid sebanyak 36.393 orang dan jumlah guru sebanyak 2.405 orang. Untuk tingkat SLTA, pada tahun 2013 ada 66 sekolah yang terdiri dari 14 sekolah negeri dan 52 sekolah swasta. Dari semua SLTA yang ada, 32 diantaranya adalah SMK. Jumlah siswa SLTA pada tahun 2013 sebanyak 35.121 orang dan jumlah guru sebesar 2.964 orang.

4.4 ¹ Mata Pencaharian Penduduk

Menelisik kondisi sosial masyarakat kota Denpasar sangat berbeda dengan kondisi pedesaan. Aktivitas masyarakat perkotaan memiliki tendensi yang terus menerus mengalami peningkatan. Hal tersebut membutuhkan pelayanan, seperti jasa, perdagangan, perbankan serta perusahaan jasa lainnya. Adapun aktivitas masyarakat pedesaan cenderung lebih sederhana sehingga sektor perusahaan yang bergerak dalam bidang jasa sangat minim.

Kebanyakan aktivitas pedesaan mendasarkan kebutuhannya kepada alam dan lingkungan melalui sistem pertanian dan pemanfaatan sumber daya alam dalam memenuhi kebutuhannya.

Aktivitas masyarakat perkotaan ternyata jauh lebih kompleks. Hal tersebut telah menjadikan sektor *tersier* (bidang pelayanan jasa) sebagai peluang usaha yang banyak dipilih masyarakat perkotaan dalam upaya mempertahankan ekonomi keluarga. Lebih jelasnya dapat dilihat pada tabel 4.5 berikut.

Tabel 4.5
Jenis Mata Pencaharian Masyarakat Kota Denpasar Tahun 2015

No	Klasifikasi	Persentase
1	Pertanian	2,32
2	Penggalian	0,08
3	Industri	12,86
4	Listrik, Gas dan Air Minum	0,56
5	Bangunan/Konstruksi	6,31
6	Perdagangan, Hotel dan Restaurant	38,42
7	Angkutan dan Komunikasi	6,15
8	Keuangan	6,31
9	Jasa-jasa	26,84
10	Lain-lain	0,16

(Sumber: BPS Kota Denpasar,2015:42)

Berdasarkan pada tabel 4.5 tersebut di atas, menunjukkan bahwa sektor perdagangan, hotel dan restoran merupakan jenis mata pencaharian yang dominan dalam masyarakat kota Denpasar, yakni berkisar 38,42%. Jenis mata pencaharian yang dominan berikutnya adalah jasa-jasa, yakni 26,84%, diikuti oleh industri 12,86%, bangunan konstruksi dan keuangan 6,31%, angkutan dan komunikasi 6,15%, pertanian 2,32%, listrik, gas dan air minum 0,56% lain-lain 0,16% dan penggalian 0,08%.

Bertolak atas tabel 4.5 dan uraian tersebut tampak jelas bahwasanya peralihan alih fungsi lahan dari pertanian menuju pada industri, jasa, konstruksi/bangunan sangat pesat berkembang karena masyarakat kota Denpasar lebih menarik bergerak dalam bidang jasa tersebut, mengingat kebutuhan penduduk perkotaan yang semakin kompleks. Derasnya alih fungsi lahan sawah menjadi lahan kering, serta tingginya arus urban yang datang ke kota Denpasar, berimplikasi pada termotivasinya masyarakat kota Denpasar dalam usaha pelayanan jasa-jasa untuk menopang kehidupan keluarga. Terlebih *urban life* yang identik dengan perang modal (*capytal war*) sangat dimungkinkan alih fungsi lahan terus mengalami perkembangan yang signifikan.

4.5 Eksistensi Seni dan Kebudayaan di Kota Denpasar

Seperti halnya masyarakat perkotaan lainnya di Indonesia, masyarakat Kota Denpasar sangat majemuk, dan terdiri atas campuran penduduk asli Denpasar, warga masyarakat Bali yang datang dari luar Kota Denpasar serta para pendatang dari luar Bali termasuk orang asing. Keberagaman warga masyarakat Kota Denpasar terus meningkat sejalan dengan meningkatnya

arus perpindahan masyarakat Bali dari desa ke kota, dari luar daerah ke Denpasar, dari luar negeri ke Bali, dengan berbagai alasan terutama sosial ekonomi. Di balik keberagaman ini, warga masyarakat Kota Denpasar bisa tetap hidup dalam suasana relatif harmonis, karena masing-masing kelompok berupaya untuk saling hormat-menghormati satu sama lainnya. Salah satu hal yang banyak dijadikan sebagai “tali pengikat” silaturahmi kelompok-kelompok masyarakat tersebut adalah aktivitas seni dan budaya.

Kota Denpasar kini telah dihuni oleh berbagai kelompok etnis di luar suku Bali. Kelompok-kelompok etnis yang dimaksud antara lain adalah suku Jawa, Madura, Sunda, Minang, Medan, Bugis, Minahasa, Sasak, Timor, NTT, Papua, Tiongha, Arab, India, dan yang lainnya, dengan jumlah anggota komunitas yang berbeda-beda. Kelompok etnis luar Bali yang paling dominan adalah suku Jawa. Menurut data dari Dinas Kependudukan dan Catatan Sipil Kota Denpasar (Padmawati, Juli 2005) disebutkan bahwa penduduk Kota Denpasar terdiri atas:

Warga Negara Republik Indonesia berjumlah 445.690 jiwa (laki-laki 229.972 jiwa dan perempuan 215.718 jiwa). Warga Negara Indonesia dan Asing berjumlah 445.698 jiwa (laki-laki 229.550 jiwa dan perempuan 216.148 jiwa). Orang asing berjumlah 430 jiwa (laki-laki 244 jiwa dan perempuan 186 jiwa).

Untuk menghindari konflik-konflik sosial di antara kelompok etnis yang ada, dalam berbagai peristiwa, tokoh-tokoh masyarakat Kota Denpasar, baik tokoh masyarakat pribumi maupun masyarakat pendatang, telah menyampaikan keinginan mereka untuk tetap memupuk rasa kebersamaan demi menjaga ketertiban dan keamanan Kota Denpasar. Keberagaman masyarakat Kota Denpasar tercermin dari keberagaman seni dan budayanya. Walaupun kehidupan seni dan budaya di kota ini sangat didominasi oleh seni dan budaya Bali yang bernapaskan agama Hindu, kehadiran seni budaya Kota Denpasar semakin diberikan perhatian terutama oleh Pemerintah Kota Denpasar. Sementara dominasi seni dan budaya Bali tetap kuat, budaya-budaya daerah lain tetap diberikan ruang dan peluang untuk ikut menyemarakkan kehidupan seni dan budaya di kota ini. Hal ini sesuai dengan visi Kota Denpasar sebagai kota yang berwawasan budaya.

Sebagai pusat kota provinsi Bali dan kota yang mengusung jargon “kota budaya”, Denpasar selalu dapat menunjukkan geliat seni dalam lingkungan sosial sebagai sebuah refleksi budaya. Seni begitu hidup dan tetap eksis di balik arus budaya yang pesat dan tidak pelak membawa pengaruh yang signifikan terhadap pola hidup masyarakat. Dengan demikian, seni merupakan bagian dari sistem kebudayaan yang membawa pesan universal. Sebagaimana Koentjaraningrat (1987:101); Ghazali (2011:8) menjelaskan bahwa sistem kesenian adalah bagian dari sistem kebudayaan atau salah satu unsur universal kebudayaan. Berkenaan dengan hal tersebut, eksistensi seni di Kota Denpasar merupakan media bagi masyarakat kota untuk dapat hidup secara harmonis dalam membangun nilai universalitas yang ajeg. Masyarakat Kota Denpasar yang heterogen bukan tidak mungkin disharmonisasi menjadi

sebuah permasalahan yang krusial sehingga media seni merupakan suatu hal yang efektif dalam menjaga harmoni sosial dalam kebudayaan yang adaptif. Seni sebagaimana merupakan bagian dari sistem kebudayaan, kebudayaan Bali yang ada di Kota Denpasar tidak terpisah dengan seni Bali yang mana Hindu sebagai spiritnya. Oleh karena itu, seni budaya yang tumbuh dan berkembang di Kota Denpasar ada pertautan yang kuat dengan aktivitas religius masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Bahkan seni tidak dapat dipisahkan dari agama Hindu dan budaya serta tradisi sebagai konstruksi kebudayaan yang menawarkan segala macam nilai kristalisasi dari *rasa cipta karsa* manusia. Berkenaan dengan hal itu, dapat dikemukakan bahwa kebudayaan merupakan keseluruhan hidup manusia sebagai makhluk yang berbudaya, sehingga dengan demikian budaya dengan sendirinya tidak bisa dipisahkan dengan kebudayaan itu sendiri. Kroeber dan Kluckhohn (dalam Endraswara, 2003:4) menawarkan tujuh batasan kebudayaan: *pertama*, kebudayaan sebagai keseluruhan hidup manusia yang kompleks, meliputi hukum, seni, moral, adat-istiadat, dan segala kecakapan lain, yang diperoleh manusia sebagai anggota masyarakat; *kedua*, kebudayaan sebagai warisan tradisi; *ketiga*, kebudayaan sebagai cara dan aturan hidup manusia, seperti cita-cita, nilai, dan tingkah laku; *keempat*, kebudayaan sebagai langkah penyesuaian diri manusia kepada lingkungan sekitarnya; *kelima*, kebudayaan sebagai struktur, yang membicarakan pola-pola dan organisasi kebudayaan serta fungsinya; *keenam*, kebudayaan sebagai hasil perbuatan atau kecerdasan; dan *ketujuh*, definisi kebudayaan yang tidak lengkap dan kurang bersistem.

Endraswara (2003:5) menambahkan bahwa batasa-batasan ini menunjukkan kebudayaan memiliki cakupan yang cukup luas, kebudayaan tidak terbatas hanya pada hal-hal yang kasat mata, melainkan juga menyangkut hal-hal yang abstrak. Kebudayaan mencakup segala kesadaran, sikap, dan perilaku hidup manusia, dan juga selalu berkembang, tidak statis.

Senada dengan Endraswara, Peursen (1988:11) mengatakan sebagai berikut.

...kebudayaan meliputi segala perbuatan dan kegiatan manusia seperti membuat alat-alat dan senjata-senjata, tata upacara tari-tarian, mantra-mantra yang menentramkan roh-roh jahat, cara anak-anak dididik, orang-orang cacat mental yang diperlakukan ke pola kelakuan yang bertautan dengan erotis, perburuan, sidang-sidang parlemen, resepsi perkawinan, dan sebagainya.

Melalui ungkapan ini Peursen menunjukkan bahwa kebudayaan adalah segala kegiatan yang dilakukan oleh manusia termasuk tari-tarian dan segala bentuk aturan-aturan upacara. Dari lahir sampai mati, manusia menciptakan produk-produk budaya. Hasil ciptaan tersebut dinamakan budaya produk atau budaya material. Sedangkan budaya yang sifatnya abstrak, tampak pada proses atau budaya immaterial, juga disebut budaya spiritual yang bersifat batiniah. Dengan kata lain, budaya itu berwujud material dan immaterial yang oleh Koentjaraningrat (1974:15) keduanya ini masing-masing dikatakan sebagai budaya yang berwujud aktivitas atau perilaku dan benda-benda hasil karya manusia, dan yang berwujud ide-ide atau nilai-nilai. Sebagai contoh, seni

pertunjukkan, seni lukis, seni kerajinan, dan lain-lain; serta seni sastra, ilmu pengetahuan, dan yang sejenis lainnya.

Kompleksitas kebudayaan di Kota Denpasar terpancar dalam aktivitas kehidupan masyarakat di dalamnya yang diikat oleh aturan-aturan, hukum, seni, moral, adat istiadat, dan segala kecakapan lain yang merupakan warisan tradisi, yang mengandung nilai-nilai agama Hindu. Tertanamnya ajaran agama Hindu dalam seni budaya di Kota Denpasar dan Bali umumnya dipercaya karena adanya pengaruh budaya luar dan asing. Swellengrebel (1984:18) menyebutkan bahwa sentuhan dengan budaya India sudah terjadi sejak awal tarikh Masehi yang ditandai dengan munculnya kerajaan da budaya Hindu di Bali. Lebih lanjut ia dijelaskan bahwa di samping ada pengaruh dari luar (Asia Tenggara dan Selatan), Bali juga mempunyai keterkaitan sejarah dengan pulau Jawa, khususnya Jawa Timur. Hubungan Bali dengan Jawa Timur pada abad ke-10 Masehi ditandai oleh adanya perkawinan antara Udayana Warmadewa dengan seorang putri raja dari Jawa Timur yang dikatakan mempunyai kasta yang lebih tinggi dari suaminya, yang kemudian anak-anaknya memakai gelar dari pihak keluarga ibu, bukan dari pihak ayah. Perkawinan ini telah menimbulkan perubahan yang sangat penting dalam sejarah kebudayaan Bali, yakni penggantian bahasa Bali Kuno dengan bahasa Jawa Kuno sebagai bahasa resmi kerajaan pada masa itu.

Pengaruh kebudayaan Jawa dalam dunia seni pada masa Dharmaudayana (989-1011 Masehi) jelas terlihat dan dapat diketemukan dalam berbagai catatan, baik prasasti dan catatan dari peneliti sejarah belakangan. Ardana, dkk (2012:83-84) menjelaskan bahwa berdasarkan atas penjelasan prasasti tinggalan pada masa Udayana, bahwa kesenian telah berkembang dengan sangat baik. Beberapa jenis kesenian tercatat dalam prasasti hingga sekarang masih tetap ekis dalam lingkungan sosial masyarakat Bali. Selain memang ada beberapa jenis kesenian yang dicatat dalam prasasti tersebut tidak diketahui jenis kesenian apa. Dengan demikian, dari masa Udayana bahkan sebelumnya (Singamadhawa) dimungkinkan seni dan budaya hidup dalam lingkungan sosial masyarakat Bali dan Denpasar khususnya. Seni begitu memiliki peran penting dalam kebudayaan Bali karena seni dapat dijadikan media pendidikan untuk menyampaikan pesan-pesan keagamaan, filsafat, etika, ritual dan lain sebagainya. Berdasarkan penelidikan historikal tersebut, seni dan budaya tidak dapat terlepas dari kehidupan sosial. Adapun di Kota Denpasar, kehidupan sosial diikat dalam komunitas tradisional, yakni disebut dengan *banjar*. *Banjar* merupakan komunitas tradisional subordinat dari koordinat *desa pakraman*.

Menurut Puja (1986:2) *banjar* adalah suatu bentuk komunitas kecil di Bali yang mempunyai peranan penting dalam membentuk kehidupan masyarakat. *Banjar* adalah suatu kesatuan sosial dan wadah bagi manusia-manusia Bali untuk menjalankan kegiatan-kegiatan mereka, baik yang bersifat sosial maupun spiritual. Melalui *banjar*, dengan suatu struktur organisasi yang dimilikinya, masyarakat Bali memberlakukan aturan-aturan dan hukum yang sudah disepakati oleh sesama anggota *banjar*. Dikatakan bahwa sebagai salah satu organisasi kemasyarakatan yang khas *banjar*

memiliki hubungan peranan dan fungsi yang demikian kuat dengan *desa*. Dengan ini dimaksudkan bahwa secara struktural *banjar* merupakan bagian yang kuat dari *desa* dan *banjar* pula yang membentuk struktur *desa* dan tanpa *banjar* *desa* tidak bisa terwujud. Selanjutnya, secara fungsional *banjar* merupakan bagian yang tidak terpisah dari *desa*, di samping *banjar* merupakan wujud pemerintahan *desa*. Dalam hal ini antara *banjar* dan *desa* tampak adanya saling keterkaitan dan saling ketergantungan.

Di samping itu, *banjar* juga merupakan suatu wilayah yang dihuni oleh penduduk dari segala tingkat umur, yakni mulai dari orang tua, orang dewasa, anak remaja, dan anak-anak, baik laki-laki maupun perempuan yang lahir atau dibesarkan di wilayah tersebut. Dalam realitasnya, lebih-lebih di zaman modern ini, ada anggota suatu *banjar* yang berasal dari daerah luar dan kemudian menetap di wilayah *banjar* tersebut dan ada pula yang anggotanya tinggal di luar wilayah *banjar* yang bersangkutan. Terkait dengan *banjar*, yakni suatu wilayah kecil yang dapat dijumpai di setiap *desa* di Bali, Covarrubias (1974:58) mengatakan seperti di bawah ini.

"A Balinese village is a self-contained, independent community, a little republic ruled by a council of representative villagers (krama desa), in which everyone has equal rights and obligations".

Uraian Covarrubias tersebut secara eksplisit menjelaskan bahwa peran komunitas tradisional Bali memiliki peran yang sangat penting. *Banjar* sebagai komunitas tradisional dan republik kecil tidak hanya berperan dalam aspek spiritual, tetapi aspek seni dan kebudayaan juga sangat jelas terlihat. Sebagai sebuah republik kecil komunitas dapat mengatur dan berdiri sendiri, dan dipimpin oleh sebuah dewan perwakilan *desa*, di mana setiap orang memiliki hak dan kewajiban yang sama. Hak yang sama tidak saja dalam hal beragama tetapi berkesenian. Kota Denpasar sendiri sebagai pusat kota, komunitas tradisional ini masih tetap eksis dan bertahan. Dalam perkembangannya, *banjar* dijadikan pusat perkembangan seni dan budaya. Terbukti sampai dengan saat ini, aktivitas berkesenian eksis di setiap *banjar* di Kota Denpasar. Terlebih *banjar* dipayungi oleh *desa pakraman* sehingga *banjar* merupakan wahana bagi masyarakat Hindu di Kota Denpasar, terutama generasi mudanya untuk tetap melestarikan seni dan kebudayaan yang dijiwai oleh Hinduisme. Terkait dengan hal ini, dapat dikatakan bahwa *banjar* berfungsi sebagai potesi pengerahan tenaga dan kegiatan lain bagi *desa*, seperti: gotong royong, *mekemit* dan meronda di *desa*. Uniknya, dalam tradisi di Bali sistem gotong royong selalu tampak dan dijalankan pada setiap *banjar* yang melibatkan tenaga laki-laki dan perempuan. Yang paling utama adalah melaksanakan *yadnya* dalam menerapkan konsep *tri hita karana*.

Tri hita karana merupakan salah satu konsep pelaksanaan ajaran agama Hindu dan budaya Bali, yang diyakini dapat menjadikan hidup manusia bahagia, yakni mengandung prinsip hubungan yang harmonis antara manusia dengan Tuhan, antara manusia dengan manusia, dan antara manusia dengan alam lingkungan. Pengejawantahan terhadap prinsip-prinsip *tri hita karana* dapat dilihat dalam berbagai aktivitas kehidupan masyarakat Bali.

Sebagai contoh adalah persembahan sesajen kepada Tuhan Sang pencipta sebagai ungkapan rasa syukur dan terima kasih atas karunia-Nya telah menciptakan dunia beserta isinya, demikian juga sesajen untuk dipersembahkan kepada alam lingkungan seperti pepohonan, binatang, dan lain-lain. Persembahan sesaji-sejaji ini menunjukkan upaya manusia-manusia Bali untuk senantiasa menjaga hubungan yang harmonis dengan dunia atas dan lingkungan alam melalui *yadnya-yadnya* agar mereka bisa hidup damai dan tenteram di dunia ini. Seperti yang dikatakan oleh Wiana bahwa *yadnya* lah yang menjadi dasar hubungan antara manusia dengan Tuhan Yang Maha Esa (*praja pati*), manusia dengan manusia (*praja*), manusia dengan alam (*kamadhuk*) (Bhagawadgita III. 10.). Wianan (2004:264) menambahkan dan didukung oleh Gorda (1996:79) bahwa manusia dapat mencapai kebahagiaan hidup apabila mampu melakukan hubungan yang harmonis berdasarkan *yadnya* (ritual, korban suci) kepada *Hyang Widhi* dalam wujud *bhakti* (tulus), kepada sesama manusia dan dirinya dalam wujud pengabdian, dan kepada alam lingkungan dalam wujud pelestarian alam dengan penuh kasih.

4.5.1 Potensi Seni Budaya Kota Denpasar

Kota Denpasar adalah suatu daerah yang memiliki potensi seni budaya terbesar dan terkuat di Bali. Kekayaan warisan seni-budaya setempat, kedatangan para seniman-seniwati ternama, adanya pusat-pusat pendidikan dan olah seni di kota ini serta banyaknya kegiatan seni dan budaya yang dipusatkan di Kota Denpasar merupakan faktor-faktor penting yang membangun potensi seni-budaya Denpasar seperti ini. Hampir dapat dipastikan bahwa setiap orang Bali (Hindu) yang tinggal di Kota Denpasar adalah “orang seni” atau seniman, tidak terkecuali perempuan yang memiliki jiwa artistik tinggi. Bahkan Covarrubias (2013:164) memuji dengan menyebutkan bahwa semua orang di Bali dan Denpasar khususnya adalah seorang seniman. Kuli dan pangeran, pendeta dan petani, laki dan perempuan dapat menari, memainkan alat musik, melukis, atau memahat kayu dan batu. Seringkali menemukan hal yang mengejutkan bahwa seorang yang miskin dan seorang yang sebaliknya memiliki sebuah orkes besar kesenian yang memiliki nama besar.

Uraian Covarrubias tersebut secara tidak langsung menegaskan bahwa Denpasar merupakan sebagai pusat seni budaya hingga kini. Sebagaimana diketahui Kota Denpasar sebagai suatu wilayah dengan penduduknya yang sangat heterogen, yang datang dari berbagai pelosok pulau Bali, kemudian ditambah dengan masyarakat pendatang dan orang-orang asing seperti yang telah disebutkan di depan, Denpasar memiliki potensi seni budaya yang beraneka ragam pula. Keberagaman potensi seni di wilayah ini dapat dilihat dari berbagai jenis seni pertunjukan dan seni sastra daerah Bali yang hidup dan berkembang di kota ini. Melihat potensi seni dan budaya di wilayah ini sangat tepat jika memang Denpasar dikukuhkan sebagai Kota Budaya, yakni kota yang kaya dengan warisan budaya dan kota yang penduduknya berbudaya tinggi. Hal ini sejalan dengan visinya Kota Denpasar untuk mewujudkan pembangunan Kota Denpasar yang berwawasan budaya serta dijiwai oleh agama Hindu dan dilandasi *Tri Hita Karana* (Anonim, 2002:20).

Jargon “Denpasar sebagai kota Budaya”, bukan terlahir hanya dari ruang ide, tetapi didasarkan atas “geliat seni” yang selalu mengeksis sehingga sangat banyak ditemukan genre-genre seni, baik berupa seni pementasan *sakral* dan *profan*. Sebagaimana Bandem dan deBoer (2004:1) menjelaskan bahwa di Bali termasuk pula di Kota Denpasar sangat banyak ditemukan beragam genre seni pertunjukan sakral (*wali*) dan profan (*balih-balihan*) serta semi sakral (*bebali*) yang bertumbuh berkembang sebagai aras-aras budaya. Seni pertunjukan tersebut dipentaskan melibatkan elemen seni dan partisipasi penonton yang tinggi serta daya estetik dimunculkan sebagai sebuah persyaratan wajib bagi para pelaku seni pertunjukkan.

Sejalan dengan itu, Dibia (2010) juga menjelaskan bahwa genre seni pertunjukan Bali di wilayah ini (baca: Denpasar) dapat hidup dan berkembang dengan baik, dalam kondisi yang cukup kondusif karena keharmonisan yang selaras antara para seniman, para pecinta seni, masyarakat yang memiliki seni tersebut, dan pemerintah yang mengayominya. Di samping itu, kesenian yang disajikan masing-masing memiliki kekhasan tersendiri sehingga memberi warna dan kesan dari mana kesenian itu berasal. Oleh karena kota ini memiliki potensi seni budaya yang beraneka ragam, selanjutnya, dalam tabel berikut ini dicantumkan organisasi seni budaya yang berkembang di Kota Denpasar. Data yang tertuang dalam Tabel 4.6 di bawah ini merupakan data yang diperoleh dari Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Kota Denpasar berdasarkan hasil rangkuman bulan Maret 2015 dan buku *Denpasar Dalam Data dan Analisa 2015*, yang ditulis pada tahun 2016.

Tabel 4.6
Organisasi Seni Pertunjukan Bali Kota Denpasar

No	Organisasi Seni Pertunjukan	Jumlah (sekaa/grup)
1	<i>Barong</i>	53
2	<i>Sanghyang</i>	7
3	<i>Gandrung</i>	1
4	<i>Baris upacara</i>	8
5	<i>Janger</i>	6
6	<i>Cak</i>	2
7	<i>Tari Kakebyaran</i>	60
8	<i>Semar Pagulingan</i>	21
9	<i>Angklung</i>	40
10	<i>Gambang</i>	4
11	<i>Gender Batel</i>	39
12	<i>Pesantian</i>	36
13	<i>Orkes Keroncong</i>	2
14	<i>Band</i>	1
15	<i>Gong Gede</i>	1
16	<i>Gong Kebyar</i>	150
17	<i>Baleganjur</i>	150
18	<i>Drama Gong</i>	1

19	<i>Gambuh</i>	1
20	<i>Arja</i>	1
21	<i>Parwa</i>	1
22	<i>Topeng</i>	9
23	<i>Cupak</i>	1
24	<i>Wayang Kulit</i>	14
25	<i>Gong Beri</i>	5
26	<i>Saron</i>	4
27	<i>Sekaa Calonarang</i>	2
Jumlah		620

(Sumber: Data Denpasar Dalam Data dan Analisa 2015,2016 dan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Kota Denpasar, 2015).

Tabel 4.6 di atas memperlihatkan bahwa kota Denpasar memiliki 27 genre seni pertunjukkan Bali termasuk di dalamnya *sekaa pesantian* yang mempunyai kaitan erat dengan seni pertunjukkan. Dari sekian banyak genre seni pertunjukan Bali yang ada, *gong kebyar* dan *baleganjur* merupakan genre seni pertunjukan yang mendominasi kekuatan seni pertunjukan di kota ini. Suatu kebiasaan yang terjadi dimasyarakat, setiap *sekaa gong kebyar* dapat melahirkan *balaganjur* karena menggunakan alat-alat *gamelan* yang diambil dari barungan *gong kebyar*. Dengan jumlah seperti tersebut di atas, *gong kebyar* dan *baleganjur* merupakan dua genre seni pertunjukan Bali yang dominan dan digemari di Kota Denpasar.

Penting dicatat bahwa sejak masih merupakan bagian dari Kabupaten Badung, Denpasar memiliki sejumlah seni pertunjukan andalan, dan salah satunya adalah *gong kebyar*. Di kota ini terdapat *sekaa-sekaa gang kebyar* yang pernah menjadi juara-juara festival *gong kebyar* se-Bali sejak beberapa puluhan tahun yang lampau, dan di kota ini bermukim tokoh-tokoh *gong kebyar* yang sangat disegani di Bali dan telah memiliki reputasi, baik regional, nasional maupun internasional.

Sekaa Gong Kebyar Banjar Belaluan (sekarang Belaluan Sad Mertha) dan *Sekaa Gong Kebyar* Banjar Geladag adalah dua *sekaa gong kebyar* yang pernah berjaya di tahun 1960-an. *Sekaa Gong Kebyar Belaluan Sad Mertha* adalah juara pertama dalam Festival *Gong Kebyar* se-Bali (*Mredangga Uttsawa*) tahun 1968 dan *sekaa gong kebyar* Banjar Geladag adalah juara dalam Festival *Gong Kebyar* se-Bali (*Mredangga Uttsawa*) tahun 1969. Keberhasilan kedua *sekaa gong kebyar* ini meraih juara dalam festival *gong kebyar* di Bali memberikan rangsangan yang kuat terhadap aktivitas seni *kakebyaran* di kota ini. Tiga orang yang sangat berperan dalam menjadikan kedua *sekaa gong* ini sebagai juara adalah I Wayan Beratha yang berperan sebagai pembina dan pencipta (*composer*), sekaligus sebagai pemain kendang untuk *sekaa gong kebyar* Banjar Belaluan Sad Mertha; I Gusti Putu Made Geria yang berperan sebagai pembina dan pencipta tabuh (*composer*) dari *sekaa gong kebyar* Banjar Geladag; dan I Nyoman Rembang yang banyak berperan sebagai pembina bagi kedua *sekaa gong* tersebut.

Selanjutnya, pertumbuhan *sekaa-sekaa baleganjur* sejak beberapa tahun terakhir ini membawa suasana baru dalam aktivitas seni pertunjukan

Bali di Kota Denpasar. Kini *sekaa-sekaa baleganjur* telah muncul di pelosok-pelosok Kota Denpasar termasuk *banjar-banjar* kecil dengan jumlah anggota yang relatif sedikit. Sebagai contoh, dua *banjar* kecil, yakni Banjar Mertha Rauh dan Banjar Mertha Rauh Kaja, di Desa Dangin Puri Kangin, Denpasar Timur, kini telah memiliki *sekaa baleganjur*. Perkembangan *sekaa baleganjur* seperti ini tidak bisa dilepaskan dari festival-festival *baleganjur* yang diadakan sejak pertengahan tahun 1980-an yang beberapa kali berhasil dimenangkan oleh *sekaa-sekaa baleganjur* dari Kota Denpasar. Penampilan *baleganjur* terutama dalam pawai pembukaan Pesta Kesenian Bali yang memberi banyak rangsangan terhadap munculnya *sekaa-sekaa baleganjur* di wilayah ini. Belakangan ini, festival layang-layang yang diadakan di pantai Padang Galak Saur juga dimeriahkan oleh *gamelan baleganjur*, demikian pula pawai *ogoh-ogoh* yang diadakan pada saat hari *pengerupuk* Nyepi juga diiringi dengan *gamelan baleganjur*. Semua kegiatan ini, selain kegiatan-kegiatan upacara ritual lainnya seperti *odalan*, *ngaben*, dan *mekiis*, menjadi ruang aktivitas yang demikian terbuka bagi kesenian *baleganjur*.

Di samping *gong kebyar* dan *baleganjur*, Denpasar juga kaya dengan tari *barong*, yakni didukung oleh 53 *sekaa*, *gamelan angklung* 40 *sekaa*, *gamelan gender wayang/batel* 39 *sekaa*, *gamelan semar pagulingan* 21 *sekaa*, *pesantian* 36 *sekaa*, dan sanggar-sanggar tari berjumlah 60 buah. Melihat jumlah-jumlah *sekaa* kesenian yang dominan, pada umumnya ada kaitannya dengan aktivitas budaya tradisional Bali, hal ini dapat dikatakan sebagai suatu bukti dari masih kuatnya kehidupan seni dan budaya Bali di kalangan masyarakat Kota Denpasar. Selain itu genre pertunjukan *Calonarang* yang sekarang sangat diminati oleh masyarakat di Kota Denpasar telah eksis dua kelompok sanggar besar. Kedua sanggar besar tersebut, yakni Sanggar Gases Bali dan Gita Bandana Praja Denpasar. Mereka sangat eksis dan sampai dengan saat ini eksis mementaskan pementasan *Calonarang* dalam setiap perayaan ritus suci.

Untuk mendapatkan gambaran yang lebih rinci, tentang potensi seni budaya Bali yang dimiliki oleh Kota Denpasar, berikut ini disajikan gambaran secara umum tentang genre-genre seni pertunjukan Bali yang ada di tiga wilayah kecamatan, yaitu Kecamatan Denpasar Timur, Kecamatan Denpasar Selatan, dan Kecamatan Denpasar Barat. Di sini dijelaskan genre-genre seni pertunjukan Bali yang dimiliki oleh masing-masing kecamatan, bentuk-bentuk seni pertunjukan khas yang ada di masing-masing wilayah, dan beberapa fakta penting yang ikut mendukung kehidupan seni pertunjukan di setiap wilayah kecamatan.

4.5.2 Keberadaan Sekaa Dramatari Calonarang di Kota Denpasar

Ikonik, bahwa Denpasar sebagai “Kota Budaya” tentunya bukan lagi hanya sebatas ikon atau “jargon”, tetapi sudah menjadi ideologi kultural sebab masyarakat Denpasar adalah masyarakat yang seni dan berbudaya. Selain itu dalam perkembangan seni dan budaya, Kota Denpasar memiliki banyak kelompok atau komunitas seni yang hingga kini masih tetap eksis dalam menjalankan dunia keseniannya sebagaimana bahwa seni adalah “jalan hidup” (*way of life*). Hal tersebutlah menjadikan sebuah tradisi dan lakon

hidup para seniman, sehingga sampai dengan saat ini “berkesenian” merupakan spirit kehidupan bagi para seniman. Selain berkesenian sebagai panggilan jiwa, berkesenian juga merupakan ritus atau persembahan suci kepada *Dewa* keindahan (*Dewaning Langö*). Oleh karena itu, pementasan seni dan menari atau hal-hal yang berhubungan dengan seni bagi seniman adalah tiada lain adalah sebagai pemujaan, tidak ada yang lain selain itu. Sebagaimana hal itu tersebut ditulis pula oleh de Zoete dan Spies (1973:95) dalam judul “*Dance and Drama in Bali*” menyebutkan:

“People all in Bali have believed the arts anda Balines secred dance just for worships for god---which helps them like any other ancestor, if approached with suitable offerings...”

Kebanyakan orang Bali sangat percaya bahwa seni dan tarian yang sakral sifatnya adalah hanya untuk pemujaan kepada *Dewa-Dewa* Hindu. Bahkan *Dewa-Dewa* diwujudkan dalam bentuk binatang yang diyakini memberikan perlindungan, sehingga mereka beranggapan bahwa seni merupakan pemujaan yang paling sempurna. Meminjam uraian Bandem (2012), bahwa seni sebagai pemujaan sebab seni *inheren* dan berkorelasi dengan perayaan ritus. Jadi, semua perayaan ritus Hindu di Bali selalu mementaskan kesenian *wali*, *bebali* bahkan tidak jarang jenis tari *balih-balihan* dipentaskan.

Ritual *yajña* atau ritus suci *yajña* tidak dapat dipisahkan dari aktivitas beragama masyarakat Bali. Ritus tidak ubahnya sebagai pertunjukan religius atas tindakan magis yang di dalamnya kesenian dipentaskan dalam ruang sakral. Terlebih kesenian sakral tersebut semakin menjadi *semion* tanda dan penanda bahwa jenis ritus yang dilakukan adalah “murni” dalam aktivitasnya yang sakral dan suci. Masyarakat Bali memiliki *emiksisitas* bahwa ritual *yajña* adalah refleksi dari sebuah ruang suci, sehingga sarana dan segala sesuatunya termasuk juga jenis tarian juga dianggap sangat suci. Dengan kata lain, yang suci hanya dapat disentuh melalui sebuah kesucian. Dalam dunia sastra *kawia* (baca *Kekawin*) konsep filosofis ini juga ditegaskan dalam sebuah bait yang indah berkenaan dengan hakikat sebuah kesucian, seperti dalam penggalan *Kekawin Arjuna Wiwaha* III karya *Sang Wiku Kawi Mpu Kanwa* berikut.

Sasi wimba hanêṅ gatha mesi bañu |

Ndan asiṅ suci nirmala mesi wulan |

Iwa manṅkana rakwa kitêṅ kadādin |

Riṅ angambeki yoga kitêṅ sākala ||

Terjemahan:

Bayangan bulan terlihat dalam tempayan yang berisi air yang suci bersih setiap yang (berisi air yang) suci hening terlihat bayangan bulan! demikianlah Engkau, Tuhan, berada dalam setiap makhluk! pada orang yang melakukan yoga (suci) Engkau menampakkan diri (Agastia,1994:49).

Jelaslah keyakinan *Mpu Kanwa* bahwa hanya mereka yang suci secara lahir dan bathin Tuhan hadir. Dengan demikian kesucian merupakan media dalam diri yang paling tepat untuk menghadirkan Tuhan di Bumi. Atas hal tersebut aktivitas seni, baik sastra, tari, lukis, dan jenis-jenis seni lainnya adalah jalan yang indah untuk diri menjadi tersucikan sehingga Tuhan selalu dapat dihadirkan dalam sebagai sebuah *Taksu*. Keidentikkan dan tautan antara seni, suci dan *taksu* memunculkan spirit yang indah (*sandining langö*), terlihat dalam pelebagaan-pelebagaan seni yang ada di kota Denpasar. Kehadiran pelebagaan tersebut dapat dikatakan “Rumah *Taksu*” yang mampu memunculkan ruang “Seni---Suci---*Taksu*---*Langö*” sebagai pemujaan terhadap *Dewa* keindahan.

Sebagaimana disinggung sebelumnya bahwa lembaga atau komunitas tersebut disebut *sekaa*, semacam pelebagaan kecil yang khusus melakukan pementasan seni tari dan drama. Dilihat dari proto *historikal* nya, keberadaan *sekaa-sekaa* seni khusus seni *Calonarang* di Kota Denpasar sudah ada semenjak masa Bali Kuno. Berdasarkan atas catatan efigrafi berupa prasasti, bahwa diperkirakan keberadaan *sekaa* dramatari *Calonarang* muncul bersamaan dengan lahirnya seni pertunjukkan topeng di Bali akhir abad IX, pada masa pemerintahan raja Ugrasena seperti disebutkan dalam prasasti Bebetin A. I berangka tahun 896 Masehi. Prasasti ini menyebutkan antara lain kesenian topeng seperti “*atapukan*” atau “*patapukan*” yang berarti pertunjukkan topeng (Ardika,dkk,2013). Berdasarkan atas tinggalan efigrafi tersebut, jelas dapat dinyatakan bahwa keberadaan seni dramatari *Calonarang* sudah eksis sejak masa Bali Kuno. Terlebih pada masa berkuasanya Mahārāja Haji Jayapangus kesenian sudah berkembang sangat pesat dengan ditemukannya beberapa jenis kesenian yang eksis. Meminjam uraian Astra (1997:217), bahwa pada masa pemerintahan Śri Mahārāja Haji Jayapangus ada sesuatu yang menarik perhatian terhadap kelompok sosial yang disebut *bhandagina*, yakni mereka yang tergolong seniman. Kelompok sosial ini mencakupi subkelompok sosial beberapa cabang kesenian, yang keberadaannya masing-masing ditunjukkan dengan adanya data prasasti yang menyatakan kerja atau aktivitas yang dilakukan oleh seniman yang bersangkutan. Dapat disebutkan di sini *agending* (menyanyi), *anuling* (meniup seruling), *abonjing* (memukul *bonjing*), *abañwal* (melawak), *apukul* (memukul *gamelan*), dan *awayang/laringgit* (melakon wayang). Berdasarkan masing-masing kata kerja itu, dapat diketahui adanya penyanyi, peniup seruling, pemukul/penabuh *boñjing*, pelawak, penabuh *gamelan*, dan dalang pada masa pemerintahan Śri Mahārāja Haji Jayapangus.

Berdasarkan uraian tersebut, jelas ada banyak subkelompok kesenian (*bhandagina*) pada masa pemerintahan Śri Mahārāja Haji Jayapangus. Selain itu, perhatian raja terhadap kesenian juga diwujudkan melalui titah raja berkenaan dengan menetapkan aturan bagi masyarakat desa yang memiliki alat musik tertentu, seperti dikenakan iuran hanya 2 *kupang* dan tidak dikenakan pajak perak yang berlipat ganda. Demikian pula bagi seniman (kelompok musik) dibebaskan dari iuran *pacaksu*, *pangiwo*, *pangleyo*,

palaris, papilih emas, pawwat. Sebagaimana hal tersebut disebutkan dalam prasasti Bulian A lembaran Xb 4-5 (1103 Śaka) sebagai berikut.

...wan yan hana galunggang ptung mwan salunding wsi ritaña manahura ya tikasan ku 2 ring sawangunan tna panusuna ring pirak lumaku, tan kna pacakśu pangiwö mwan panglêyö palaris, tan kna papalih mas mwan pawwat,....

Terjemahan:

....,apabila ada sejenis alat musik yang terbuat dari bambo petung dan *salunding wsi* di desanya mereka diwajibkan membayar iuran sebanyak 2 *kupang* di tempatnya berkumpul, tidak dilipatgandakan dengan perak, selanjutnya mereka dibebaskan dari iuran *pacaksu, pangiwo, pangleyo, palaris, papilih emas, pawwat,...*(Tim Penyusun,2004:170).

Penggalan dari prasasti Bulian A (1103 Śaka) tersebut secara eksplisit memuat titah raja tentang pengaturan pajak, aturan-aturan yang ditetapkan raja, dan pengaturan pemunggutan iuran bagi mereka para seniman musik. Melalui prasasti dapat diketahui pada masa itu bahwa raja mengeluarkan aturan yang tegas kepada para seniman musik dan memberikan sebuah keringanan pada mereka (*bandhagina*) agar kesenian tetap eksis. Dengan demikian, catatan prasasti dapat dijadikan sebuah gambaran kondisi berkesenian pada masyarakat Bali Kuno, khususnya pada masa pemerintahan Śri Mahārāja Haji Jayapangus. Catatan dalam prasasti tersebut pula dapat dijadikan sebuah rujukan logis dan sah, bahwa kesenian dengan berbagai genre sudah eksis dan berkembang pada masanya dengan sangat baik. Adanya beberapa kelompok kesenian tersebut dapat dimungkinkan bahwa keberadaan dramatari *Calonarang* sudah mulai ekis, terlebih pada masa Bali Kuno, terlebih zaman Dharmodayana dan Anakwungsu Balidwipamandala dan Jawa memiliki hubungan yang harmonis.

Hubungan tersebut dapat dilihat pada prasasti Pandak Bandung yang tersimpan di rumah Gurun di Desa Pandang Bandung (Tabanan), menyebutkan bahwa kesenian *Calonarang* pada masa Bali Kuno adalah warisan teks serat *Calonarang* Jawa yang menggambarkan kehancuran masa berkuasanya Prabu Airlangga. Selanjutnya disebutkan dalam prasasti yang dikeluarkan oleh raja Anakwungsu pada tahun 1071 Masehi, yang menyebutkan kata: *atapukan* (menari topeng) dan kesenian lainnya begitu sering dipentaskan oleh kelompok seni termasuk seni *Barong* dan *Rangda* sebagai kesenian topeng (*atapukan*) yang mengisahkan *Ni Calonarang*, dan adanya pementasan Legong *Calonarang* (Budiastra,1977:26).

Kedua prasasti tersebut di atas (zaman Ugrasena dan Jaya Pangus) menunjukkan adanya pertunjukkan topeng yang mungkin pula terkait dengan pertunjukkan *Barong* dan *Rangda*. Data di lapangan menunjukkan sebagian besar desa-desa di Bali memiliki minimal sebuah *Barong* yang sangat sakral

dan dilengkapi dengan topeng lainnya seperti *Rangda*, *Pangpang (Celuluk)*, dan *Jauk* yang dikeluarkan apabila ada suatu upacara Piodalan atau wabah penyakit. Dengan demikian, sejarah timbulnya dramatari *Calonarang* di Bali erat kaitannya dengan munculnya tari Barong. Hingga saat ini *Calonarang* hampir tidak pernah lepas dari *Barong Ket* dan *Rangda* yang merupakan figur penting dalam dramatari *Calonarang*. Bagi kebanyakan orang di Bali, dramatari *Calonarang* identik dengan dramatari Barong.

Istilah *Calonarang* yang umum berkembang dalam masyarakat Bali mengandung dua pengertian. Pertama, *Calonarang* merupakan sebuah dramatari tradisional yang selalu membawakan cerita *Calonarang* dan melibatkan tokoh Barong dan Rangda, yang sangat dikeramatkan atau disucikan karena dianggap mempunyai kekuatan magis melampaui kekuatan manusia biasa, bertuah dan dapat memberikan efek magis dan psikologis kepada pihak lain. Kedua, *Calonarang* dikenal sebagai seorang tokoh anker dan memiliki ilmu “*aneluhanerang jana*” (ilmu hitam) pemberian Dewi Durga (*Hyang Bhatāri Bhairawi*) melalui suatu semadi. *Calonarang* adalah seorang janda dari Dirah yang dikenal dengan nama *Walunateng Dirah* (janda dari Dirah).

Seperi disebutkan dalam lontar *Barong Swari*, berkenaan dengan mitos Barong. Dalam mitologi ini dikisahkan waktu *Bhatāri Uma* dikutuk *Bhatāra Guru (Śiwa)* turun ke dunia menjadi Dewi Durga. Ketika Dewi Durga beryoga menghadap ke utara terciptakan *Gering Luminta*. Pada waktu Dewi Durga beryoga menghadap ke barat timbul *Gering Hamancuh*, dan beryoga menghadap ke timur terjadi *Gering Nguntah Bayar*. Keadaan seperti ini membuat para *Bhuta Kala* menjadi gembira serta ber- pesta-pora. Sebagai akibat yoga *Bhatāri Durga*, timbullah bermacam-macam penyakit yang dapat mengancam kehidupan manusia di dunia. Peristiwa ini diketahui oleh *Sanghyang Tri Murti (Brahma, Wiṣṇu, Išwara)* yang turun ke dunia untuk menyelamatkan manusia dari kehancuran. *Bhattāra Brahma* berubah wujud menjadi *Topeng Bang*, *Bhatāra Wiṣṇu* menjadi *Telek*, dan *Bhatāra Išwara* menjadi *Barong* (Subagia, 2015:223; Wairawan, 2016:98).

Penggambaran lebih jauh tentang *Calonarang* diuraikan oleh de Zoeta dan Spiess yang dalam *Dance and Drama in Bali* (1973) menyebutkan adanya seorang janda dari Dirah bernama *Calonarang*. Ia mempunyai seorang anak perempuan bernama Ratna Manggali. Meskipun gadis ini cukup terkenal di seluruh negeri karena kecantikannya, tetapi tidak seorang pemuda pun yang berani melamarnya, sebab ibunya dicurigai memiliki ilmu gaib. Oleh karena itu, *Calonarang* disebut pula sebagai “*Drama of Magic*”. Cerita *Calonarang* oleh Soedarsono (1998), dikatakan sebagai ceritara semi-sejarah, walaupun sebenarnya nama *Calonarang* tidak terdapat dalam sejarah. Tetapi latar belakangnya adalah peristiwa sejarah dan kejadian ceritara itu pada jaman pemerintahan raja *Airlangga* dari kerajaan *Kahuripan* (permulaan abad ke 11). Di samping itu juga disinggung *Mpu Bharadah*, seorang tokoh sakti yang dapat mengalahkan *Calonarang* dengan kekuatan ajaran Dharmanya (magis putih). Kemudian Bharadah menunjukkan jalan yang terbaik kepada *Calonarang* untuk mencapai sorga.

Mpu Bharadah adalah salah seorang tokoh (pelaku sejarah) pada jaman kerajaan Daha, yang dipercaya dan diangkat sebagai penasihat raja Airlangga. Nama Bharadah semakin bergema ketika raja Airlangga bermaksud membagi kerajaan Daha menjadi dua bagian. Pembagian kerajaan tersebut masing-masing kerajaan Jenggalan dan kerajaan Kadiri, yang diperintah oleh putra Airlangga bernama Prabu Jayabaya dan Prabu Jayasaba. Cerita *Mpu Bharadah* ini dikisahkan ketika ia bertempat tinggal di makam Lemah Tulis. Cerita ini selesai ditulis di sebuah goa, di makam gunung Cemara pada tahun 1462 Saka. Selanjutnya Bandem, dkk (1989:132) memperkirakan populernya dramatari *Calonarang* di Denpasar terjadi pada tahun 1825, zaman pemerintahan Dewa Agung Sakti di Klungkung (Semarapura). Para penarinya diambil dari penari Gambuh Denpasar, Gianyar, Bangli dan Klungkung yang dilatih oleh I Saba dan I Goya (pelatih tari), sedangkan pelatih tabuh adalah Dewa Ketut Blacing dan I Gusti Ketut Rencong.

Pada zaman lampau raja Denpasar adalah pengayom berbagai jenis kesenian seperti: seni sastra, seni lukis, seni tari dan dramatari *Calonarang* merupakan satu hal yang mendapat perhatian pada masa itu. Dari sanalah dramatari *Calonarang* berkembang ke desa-desa wilayah Denpasar, dan mengikuti perkembangan pentas dramatari *Calonarang* di Gianyar. Berdasarkan uraian di atas kiranya dapat disimpulkan bahwa dramatari *Calonarang* adalah perkembangan dari tari Barong yang diduga lahir pada akhir abad IX bersamaan dengan munculnya seni pertunjukkan topeng di Bali. Seperti dalam prasasti Bebetin dan prasasti Pandak Bandung, yang menyebutkan kata *atapukan* atau *patapukan* sebagai seni pertunjukkan topeng. Pertunjukkan Barong melibatkan beberapa jenis topeng seperti topeng Jauk, topeng Telek (Jauk Halus), Rangda dan Barong yang dipentaskan di setiap desa *pakraman* di Bali.

Begitu pula desa-desa *pakraman* yang berada di wilayah kota Denpasar masing-masing memiliki Barong dan Rangda serta pentas dramatari *Calonarang* sudah menjadi sebuah kelaziman. Sebagaimana disebutkan dalam prasasti, bahwa dari masa Bali Kuno kelompok seni begitu eksis dalam mengembangkan kesenian, dan hingga kini kelompok-kelompok seni sebagai sub struktur desa *pakraman* masih tetap eksis di kota Denpasar.

Sesungguhnya ada banyak kelompok sanggar seni di wilayah kota Denpasar, tetapi yang *concern* mementaskan pentas dramatari *Calonarang* hanya ada dua sanggar. Kedua sanggar ini pula hingga kini tetap eksis dan sering mementaskan dramatari *Calonarang* dan *Pencalonarangan* sehingga bagi warga Denpasar, kedua sanggar ini sangat dikenal. Popularitas yang di dapat dari kedua sanggar ini tentunya melalui proses yang panjang. Mereka adalah pelestari seni budaya Bali yang nyatanya hidup dan bertumbuh sebagaimana pohon yang menghasilkan benih-benih kreativitas seni yang indah. Kehadiran mereka dalam panggung pentas tentunya membawa ciri khas yang berbeda, tetapi spirit mereka sama yakni mengajegkan seni budaya Bali. Selain kedua sanggar tersebut, yang lainnya hanyalah *sekaa sebunan* yang tidak terikat dalam kelompok sanggar seni.

Umumnya ketika mereka pentas, mereka mencari *pregina* dan disewa begitu saja sehingga tidak membawa identitas kelompok sanggar tertentu, dan yang diusung adalah mereka hanyalah *sekaa Calonarang*.

Berbeda dengan dua sanggar seni, yakni Giata Bandana Praja dan Gases Bali, ketika pentas di pura Dalem selalu membawa identitas yayasanya sebagai ciri khas pementasan. Adapun kedua sanggar tersebut adalah Sanggar Gita Bandana Praja dan Sanggar Seni Gases Bali, dan kiprah mereka dapat disimak dalam deskripsi berikut.

1) **Sanggar Sekaa Dramatari Calonarang Gita Bandana Praja**

Boleh dikatakan bahwa sanggar Gita Bandana Praja ini adalah sanggar tertua yang hingga kini masih tetap eksis mementaskan kesenian sakral *Calonarang* dengan berbagai lakon. Awal berdirinya sanggar ini adalah melalui tangan dingin seorang seniman bernama Nyoman Gede Yasa. Sanggar tersebut pada awal berdiri diperkirakan semasih Denpasar menjadi satu kesatuan dengan Pemerintah Kabupaten Badung. Sebab kata “Bandana” adalah representatif dari kata “Badung”. Berkenaan dengan tanggal dan tahun berdirinya sanggar Gita Bandana Praja hingga kini belum dapat ditentukan sebab pendiri dan ketua sanggar hingga kini belum memiliki catatan yang pasti. Hal tersebut dikarenakan komunitas tersebut pada mulanya hanyalah *sekaa demen* (baca kelompok yang menyukai seni) yang khusus mementaskan kesenian sakral (tari *wali*). Nyoman Geguh (wawancara, 9 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“saya memang sekarang yang mengelola sanggar Gita Bandana Praja, tetapi saya tidak mengetahui secara persis kapan sanggar ini resmi didirikan. Sebab pada awalnya sanggar ini hanyalah *sekaa demen* yang *ngayah* mementaskan tari *wali*. Terlebih saya, masuk ke sanggar ini adalah tidak dari sejak awal. Saya masuk ke sanggar ini dengan beberapa seniman lainnya adalah pada saat sanggar ini sudah eksis. Tetapi saya mendapatkan informasi bahwa sanggar ini berdiri jauh sebelum Denpasar menjadi Kota Madya Denpasar. Denpasar ketika itu masih satu kesatuan dengan Kabupaten Badung.”

Berdasarkan atas keterangan tersebut, dapat diperkirakan bahwa berdirinya sanggar tersebut adalah sebelum tahun 1992. Hal tersebut berdasarkan atas catatan arsip peningkatan status Kota Administratif Denpasar. Dijelaskan dalam catatan tersebut, bahwa kondisi objektif dan berbagai pertimbangan antara Tingkat I dan Tingkat II Badung telah dicapai kesepakatan untuk meningkatkan status Kota Administratif Denpasar menjadi Kota Denpasar. Akhirnya pada tanggal 15 Januari 1992, Undang-undang Nomor 1 Tahun 1992 tentang Pembentukan Kota Denpasar lahir dan telah diresmikan oleh Menteri Dalam Negeri pada tanggal 27 Pebruari 1992 sehingga merupakan babak baru bagi penyelenggaraan Pemerintahan di Daerah Tingkat I Bali, Kabupaten Daerah Tingkat II Badung dan juga bagi Kota Denpasar (Tagel,2015:62).

Merujuk atas dokumen arsip tersebut, dapat dipastikan bahwa sanggar Gita Bandana Praja sudah berdiri jauh sebelum diresmikannya

Denpasar sebagai kota madya pada tanggal 27 Pebruari 1992. Dengan demikian sanggar Gita Bandana Praja dapat dikatakan sanggar yang cukup lama berdiri. Namun dalam perjalanannya sanggar Gita Bandana Praja mengalami tenggelam dan muncul kembali. Beberapa kali pula sanggar ini ditinggalkan oleh beberapa seniman dan penari, tetapi dari sekian yang pergi banyak pula yang datang untuk tetap menjaga keeksistensian sanggar seni Gita Bandana Praja. Kemudian seiring dengan perkembangan, sanggar Gita Bandana Praja tidak lagi mengkhususkan diri pada pementasan kesenian tari sakral (*wali*), tetapi merambah dunia pentas dramatari *Calonarang* dan *Pencalonarangan*. Hal tersebut diawali dengan menjadi peserta dalam event seni pementasan tari "*Matah Gede*", yakni salah satu tokoh dramatari *Calonarang* yang diidentikan dengan *Walu Nateng Dirah*.

Sebagaimana penuturan Anom (wawancara, 9 Desember 2016), bahwa Gita Bandana Praja mulai konsisten mementaskan permentasan *Calonarang* dengan berbagai lakon diawali dengan keikutsertaan sanggar Gita Bandana Praja untuk mengikuti lomba tari "*Matah Gede*". Lomba tersebut dilaksanakan dalam rangka mengukuhkan bahwa Denpasar adalah sebagai "Kota Budaya". Diangkatnya Ida Bagus Rai Mantra menjadi walikota, sejak saat itu berbagai pementasan yang bergenre *Pencalonarangan* sering digelar di wilayah kota Denpasar, baik dalam konteks sakral maupun pertunjukan semi sakral. Kemudian, sanggar Gita Bandana Praja semenjak saat itu sering kali mementaskan pertunjukan dramatari *Calonarang*. Berdasarkan informasi, sanggar Gita Bandana Praja hingga kini sudah mementaskan puluhan lakon berkaitan dengan pementasan *Calonarang*.

Setelah lomba *Matah Gede*, sanggar Gita Bandana Praja mulai merintis dan mengumpulkan beberapa penari dan praktisi *Calonarang* yang memiliki visi yang sama untuk mengajegkan pementasan kesenian sakral, khususnya pementasan dramatari *Calonarang*. Hingga selanjutnya sanggar ini telah banyak mementaskan dramatari *Calonarang*, dan *PenCalonarangan* yang dipentaskan baik dalam ruang sakral, seperti *pidalan* upacara *yajña* dan dalam ruang propan, seperti pementasan PKB. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* sanggar Gita Bandana Praja dapat dilihat pada gambar 4.1 berikut.



Gambar 4.1

Pementasan Dramatari *Calonarang* Sanggar Gita Bandana Praja Denpasar di Lapangan Puputan dalam Rangka *Piodalan* di Pura Jagatnatha Denpasar pada Tanggal 24 Nopember 2016 (Sumber: dok Peneliti,2016).

Sebagaimana keeksistensian sebuah sanggar sangat ditentukan dari karakteristik dan kekhasan yang dimiliki. Pun demikian sanggar Gita Bandana Praja memiliki ciri khas dan karakteristik pementasan yang berbeda dengan sanggar-sanggar lainnya. Terlebih dalam pementasan Dramatari *Calonarang*, sanggar ini memiliki ciri khas yang berbeda dengan *sekaa Calonarang* lainnya. Ciri khas tersebut terlihat pada tema lakon yang dipentaskan. Sangat sering sanggar Gita Bandana Praja mementaskan lakon *Calonarang* dengan berbagai varian, dan tidak terpaku pada satu lakon saja. Banyak cerita mitos dan cerita lisan serta *foklour* dijadikan tema sentral pementasan sehingga tidak jarang pementasan menuai kritik dari berbagai kalangan. Sebagaimana penuturan Nyoman Geguh (wawancara,9 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Kami mengambil lakon pementasan tidak monoton itu-itu saja sebagaimana banyak *sekee Calonarang* lainnya melakukan pementasan. Saya sering melihat di televisi dan mengamati langsung, bahwa pementasan *Calonarang* selalu mengambil tema berhubungan dengan cerita *Calonarang*, sebenarnya banyak cerita mitologi dan cerita lisan yang dapat dijadikan cerita. Demikian pula karya sastra *kawi* yang memuat ajaran *kawisesan* banyak dapat dijadikan tema pementasan. Atas dasar tersebut hingga kini sanggar ini sudah mementaskan dramatari *Calonarang* dengan puluhan judul yang berbeda tentunya. Bahkan atas dasar tersebut, sanggar Gita Bandana Praja memiliki kekhasan bahwa setiap pementasan *Calonarang*

menarik topeng *Dalem Sidakarya*, *Rejang dewa* dan tarian *Telek*, *Topeng Bang* sebagaimana lontar *Barong Swari* sebutkan.”

Dalam ranah seni, kreativitas harus dimunculkan dalam kala atau waktu yang dinamis, sebab kreativitas seni mengalami stagnan jika tidak mengikuti perkembangan zaman. Sebagaimana menyitir uraian Dibia (2010:99), bahwa berkesenian dituntut daya kreativitas yang tinggi guna menghasilkan karya-karya yang berkualitas, tetapi tidak melampui akar tradisi seni. Kehadiran Sanggar Gita Bandana Praja dengan ciri khasnya yang demikian merupakan wujud dari kreativitas seniman tari *Calonarang* di dalamnya. Jika dilihat dari keberadaan sanggar ini, memang memiliki daya kreativitas yang tinggi, tetapi masih tetap berada dalam pakem tradisional pentas yang tidak mengesampingkan etika berkesenian dan daya estetika di dalamnya. Selain itu, kaidah sastra *dresta* juga mereka tidak dapat abaikan, sehingga moto mereka berkesenian *Calonarang* adalah menjadikan dramatari *Calonarang* sebagai media “Tontonan sekaligus Tuntunan”. Dengan demikian, bagi para seniman tari *Calonarang* sanggar Gita Bandana Praja Denpasar, pentas dramatari *Calonarang* tidak semata-mata pentas sakral dan hanya tontonan magis, tetapi di dalamnya terdapat tuntunan dalam umat Hindu meningkatkan *sraddha* dan *bhakti* serta mengejawantahkan ajaran moralitas (baca *susila*) Hindu dalam kehidupan sehari-hari.

Ideologi seni bahwa “tontonan adalah tuntunan” merupakan hal yang fundamental dibawa dalam ruang pentas oleh sanggar Gita Bandana Praja. Hal tersebut dipandang efektif dalam membangun jembatan pemahaman masyarakat Hindu Bali terhadap ajaran agama dengan tradisi, seni dan budaya Bali. Sebab kultur orang Hindu di Bali sangat responsif terhadap media berkesenian apapun (Bandem, 2009:9). Bahkan media seni dijadikan media peningkatan umat terhadap ajaran agama. Dilihat dari sejarah berkesenian di Bali, pentas atau pertunjukan seni hadir sebagai sebuah media penanaman ajaran agama dan norma etika moral bagi masyarakat. Bahkan tidak jarang ideologi dan kekuasaan raja dijadikan salah satu lakon yang menarik dengan maksud melanggengkan kekuasaan raja. Dengan demikian tidak jarang, raja-raja Bali terutama pada masa Dalem Waturenggong (1458 Masehi) di Gelgel, kelompok seni dan pentas seni mengalami puncak kemegahan, karena raja sangat mengapresiasi keberadaan seni tari dan sastra (Raka Putra, 2015:82). Terlebih pentas dramatari *Calonarang* pada era Dalem Waturenggong mengalami kemajuan dengan banyak dipentaskannya sastra *Calonarang* ke dalam seni pentas (Rohta, 1997:88).

Berkenaan dengan hal itu, jelas dapat diketahui bahwa media berkesenian dari masa lalu selalu dijadikan media informasi bagi umat Hindu Bali dalam berbagai hal terkait falsafah agama dan kehidupan. Sanggar Gita Bandana Praja tentunya melihat pentas seni, khususnya pentas dramatari *Calonarang* adalah media seni yang mengedukasi. Sebab sebagaimana adanya sebuah pentas seni tari merupakan wujud dari

pertautan yang kuat antara ritus dan seni pementasan. Di Bali, hal tersebut telah menjadi sebuah kelaziman, bahwa aktivitas religi selalu berhubungan dengan pertunjukkan kesenian, baik seni *wali*, *bebali* dan *balih-balihan*. Dalam artian bahwa setiap adanya upacara *yajña* (*Panca Yajña*), baik sekala kecil atau besar pementasan seni sakral selalu menyertai, sebab tarian sakral sebagaimana Wiana (2009:32); Dibia (2010:45) menjelaskan bahwa selalu berhubungan dengan ritual. Di mana sejatinya pementasan seni sakral merupakan “persembahan” kepada Tuhan sebagai *Dewa* keindahan.

Berdasarkan atas hal itu, Sanggar Gita Bandana Praja *ngayah* dalam setiap upacara *yajña* melalui pementasan dramatari *Calonarang*. Seperti pada saat *piodalan* di Pura Jagat Natha Nopember 2016 lalu. Tepatnya hari Senin 11 Nopember 2016, sanggar Gita Bandana Praja melakukan pementasan dramatari *Calonarang* dengan judul atau lakon *Baruna Murthi*. Pementasan tersebut selain memiliki makna religius magis sebagai penyucian *Bhuwana Agung* dan *Bhuwana Alit* agar seimbang, menjadikan *Bhuta* dan *Kala* sebagai *Dewa* sehingga *somnya* (netral), pementasan tersebut pula memberikan tuntunan bagi umat Hindu agar dapat memelihara laut (*samaudra kertih*) dengan baik. Sebab laut dengan segala kehidupan di dalamnya sangat penting dalam kehidupan. Terlebih umat Hindu Bali, laut dan pantai di dalamnya memiliki fungsi teologis dan religius yang kuat. Manusia yang tidak dapat menjaga lautan, *Dewa Baruna memurthi* (berubah wujud) dalam aspeknya yang *krura* (bengis) sebagai gelombang yang besar dan bukan tidak mungkin dapat menghanyutkan dan menenggelamkan daratan. Dengan demikian, lakon tersebut selain memang mempertontonkan daya estetika dan pakem dramatari *Calonarang*, pementasan tersebut pula memberikan pesan moral berkenaan dengan pentingnya pelestarian lingkungan (ekologis).

2) **Sanggar Seni Gases Bali**

Selain sanggar Gita Banda Praja Denpasar, sanggar seni Gases Bali juga eksis sebagai komunitas seni penggiat pementasan dramatari *Calonarang*. Sanggar seni Gases Bali berlokasi di jalan raya Sesetan Denpasar Selatan. Adapun penggagas atau pendiri dari sanggar ini adalah Drs I Wayan Candra atau lazim beliau dipanggil Jero Mangku Wayan Candra. Sanggar seni Gases Bali dapat dikatakan sebagai “rumah seni”, yakni tempat berkumpulnya komunitas seni Bali dalam menuangkan kreativitas mereka. Tidak saja seni tari, pertunjukkan atau pementasan tetapi seni-seni yang lain hadir sebagai kelompok produksi yang hidup dalam komunitas. Adapun seni tersebut meliputi: seni pembuatan *wadah* (sarana *pengabenan*), membuat Barong dan Rangda sakral, membuat ogoh-ogoh, bahkan sebagai sentral produksi *banten*.

Sanggar seni Gases Bali secara resmi didirikan pada 9 Agustus 2002. Namun, jauh sebelum diresmikan sanggar seni Gases Bali sudah eksis dalam mementaskan beberapa jenis kesenian *wali*. Selain memang Gases Bali dijadikan tempat atau media pelestarian segala sesuatu yang berhubungan dengan seni dan budaya. Sebagaimana dijelaskan oleh Jero Mangku Wayan Candra (wawancara, 9 Desember 2016) berikut.

“Pada awalnya sanggar ini yang sekarang sudah menjadi yayasan Gases Bali adalah sebuah perkumpulan orang yang suka seni dan *ngayah* di berbagai pura di Bali. Gases sendiri sebuah nama yang diambil dari sebuah singkatan Gajah Seseetan sehingga menjadi Gases. Selanjutnya, saya memiliki keinginan untuk menjadikan Gases sebagai komunitas yang bergerak dalam bidang seni budaya Hindu Bali. Artinya kehadiran Gases adalah sebagai perkumpulan untuk menjaga dan mengajegkan tradisi, seni budaya dan agama Hindu Bali. Dengan dasar itulah, kami tetap berorientasi pada pelestarian seni dan budaya. Terlebih *sekaa Calonarang* Gases sudah berkiprah dari dulu, dan hingga kini Gases masih tetap memiliki *sekaa Calonarang* yang eksis dan dikenal oleh masyarakat Denpasar dan sekitarnya sebagai *sekaa Calonarang Gases Bali*.”

Gases adalah sebuah nama yang diambil dari dua kata yang diyakini olah keluarga besar Gases Bali memiliki daya magis dan kekuatan, yakni “Gajah Seseetan”. Gajah adalah berhubungan dengan mitologis keberadaan desa Seseetan sebagai sebuah daerah yang kuat dan konon ada seorang *Pandita* yang menunggangi gajah untuk membangun daerah pemukiman hingga kini bernama “Seseetan”. Mitos lainnya juga menyebutkan bahwa keberadaan Desa *Pakraman* Seseetan berasal dari atau bagian dari desa Pedungan. Seseetan diambil dari istilah “*kesetan*” yang dalam bahasa Bali diartikan sebagai bagian atau sederhananya adalah “pecahan”. Namun mitos tersebut masih belum dikatakan pasti kebenarannya mengingat hal tersebut hanyalah sebuah wacana lisan dalam lingkungan sosial desa *pakraman*.

Kemungkinan yang pasti berdasarkan atas tinggalan arkeologis bisa jadi Gajah Seseetan berhubungan dengan arca *Dewa Ganesh* yang diketemukan di pura Puseh Seseetan. Berdasarkan atas tinggalan temuan arkeologi, arca Ganesa dan *Lingga Yoni* yang berada di Pura Puseh Seseetan diperkirakan oleh arkeolog adalah tinggalan abad ke-IX (Budastra,1997:24). Jadi dengan demikian, dapat diperkirakan wilayah Seseetan sudah dihuni dan terjadinya aktivitas religius semenjak abad ke-IX, lebih tua dari mitos yang diceritakan sebelumnya. Hal tersebut menjadi menarik untuk dikaji berdasarkan kajian sejarah dan melalui pendekatan budaya. Dilihat dari kebudayaan, masyarakat Desa *Pakraman* Seseetan memiliki corak budaya yang sama dengan daerah Bali pegunungan, yakni adanya banyak beragam seni sakral, seperti *Barong Landung*, *Telek* dan sebagainya. Selain itu berbagai jenis upacara juga dapat ditemukan, dan semua itu menandakan bahwa Desa *Pakraman* Seseetan adalah sebuah desa tua di mana perkembangan kebudayaan sudah nampak pada abad ke-IX.

Berdasarkan atas hal itu, dapat dimungkinkan Gajah yang ada dalam mitologi Seseetan berhubungan dengan arca Ganesa yang berada di Pura Puseh Seseetan. Diilhami dari mitos dan tinggalan sejarah itulah, nama Gases diambil sebagai sebuah komunitas yang *concern* dalam hal pelestarian seni dan budaya Bali. Gases pada awalnya hanyalah terdiri dari beberapa

kelompok orang, termasuk Jero Mangku Candra yang begitu giat *ngayah* dari pura satu ke pura lainnya. Mereka tidak saja *ngayah* sebagai *undagi* (*mecikang pelawatan*), tetapi terkadang juga membawa beberapa orang seniman tari untuk mementaskan dramatari *Calonarang*, dan kesenian *wali* lainnya.

Lambat laun keperdulian Jero Mangku Wayan Candra terhadap keberlangsung tradisi, seni budaya dan agama Hindu Bali mendapat responsif yang cukup tinggi dari masyarakat Hindu di Denpasar dan sekitarnya. Hingga selanjutnya Gases Bali melebarkan sayapnya pada produksi yang berhubungan dengan seni budaya dan agama. Selain Gases Bali adalah sanggar seni di mana berkumpulnya para seniman tari dan sejenisnya, Gases juga di dalamnya bergerak dalam industri membuat *wadah*, seperti *Bade*, *Lembu*, *Singa* dan semacamnya. Jero Mangku Adi (wawancara, 9 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Kehadiran yayasan Gases Bali tidak saja bergerak dalam bidang seni tari dan sejenisnya, tetapi Gases kini sebagai wahana atau media bagi para *undagi* dan *sarati banten* dalam berkarya dan menjadi pelayan umat. Khusus dalam bidang perundagian, kami di Gases Bali membuat berbagai macam jenis *petulangan* atau *wadah* pengabenan, seperti *Bade*, *Joli*, *Singa*, *Lembu* dan yang lainnya. *Undagi* Gases Bali juga membuat Barong dan Rangda sakral milik desa *pakraman* sekaligus disertai dengan prosesi pemasupatian dan yang lainnya. *Undagi* Gases Bali membuat pula *ogoh-ogoh* dalam setiap perayaan *Nyepi*, dan berbagai jenis hiasan atau dekorasi perkawinan. Semua hal itu selalu berhubungan dengan seni tradisi Bali yang dijadikan landasan dalam berkarya.”

Sanggar Gases Bali tidak saja sebagai wahana pengembangan kesenian tari, tetapi Gases eksis sebagai sentra produksi pelengkap upacara *Yajña* yang berkaitan dengan *Panca Yajña*. Dalam *Pitra Yajña* misalnya, *undagi* yang di Gases memproduksi berbagai perlengkapan *pengabenan* mulai dari *wadah* dan sejenisnya. Bahkan semua jenis *upakara* dibuat untuk melayani umat Hindu di Kota Denpasar dan sekitarnya. Para *Undagi* di Gases Bali juga turut serta dalam memproduksi Barong dan Rangda sakral untuk dijadikan objek pemujaan. Sebagaimana nampak pada gambar 4.2 berikut.



Gambar 4.2
Undagi di Gases Bali Sedang Membuat *Pelawatan*
Barong dan Rangda
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Adapun dalam seni pementasan dramatari *Calonarang*, yayasan Gases Bali boleh dikatakan sudah memiliki nama besar dan popularitas yang tinggi. *Calonarang* Gases sudah pentas diberbagai event, baik PKB, Nawanatya, Bali Mandara Mahalango. Tidak terkecuali Gases sering mementaskan dramatari *Calonarang* sakral di pura dalam rangka *piodalan* atau *pujawali*. Sebagaimana sanggar Gita Bandana Praja, sanggar Gases Bali juga memiliki ciri khas tersendiri terkait dengan pementasan dramatari *Calonarang*. Berdasarkan atas ciri khas tersebut, masyarakat dapat mengenali, bahwa yang mementaskan *Calonarang* adalah sanggar Gases Bali. Ciri khas tersebut dapat dilihat dari lakon yang dipentaskan masih tetap mempertahankan lakon-lakon klasik yang berhubungan dengan teks *Calonarang*. Meskipun di beberapa pementasan menggunakan lakon lain, tetapi secara esensi pementasan masih kental merujuk teks *Calonarang*. Sebab menurut Jero Mangku Wayan Candra (wawancara 9 Desember 2016), bahwa *taksu* pementasan *Calonarang* muncul ketika pementasan merujuk pada teks *Calonarang*.

Selain lakon, struktur pementasan *Calonarang* Gases Bali masih tetap mempertahankan seni pertunjukan klasik dengan tidak juga melupakan unsur inovatif. Dalam struktur pementasan, Gases selalu berupaya menunjukkan seni *Calonarang* "*Jangkep*". Artinya *jangkep* adalah "lengkap" dalam artian pementasan *Calonarang* lengkap seperti ada *watangan* (*bangke-bangkean*), *pengundangan*, *barong-rangda*, *matah gede*, *bebondresan*, *sisya*, *pandung* dan yang lainnya. Kemudian tata pentas, Gases selalu berupaya tidak lepas dari pakem *Calonarang Jangkep*. Panggung *Calonarang Jangkep* ada beberapa komponen penting yang harus ada dalam panggung pementasan,

seperti *tingga* (tangga) tempat atau sthananya *Walu Nata Ing Dirah*, pohon *Gedang* (Pepaya), beringin, pisang, dan perlengkapan panggung lainnya.

Selain itu ciri lainnya dari pementasan Gases adalah pada saat *Rangda* ditarikan dan ornament yang mengiringi sangat khas dengan tabuh *Tunjang Rangda* disertai dengan nyanyian klasik "*Bibi-bibi Rangda*". Nyanyian tersebut dinyanyikan bersamaan dengan tarian *Rangda* dan semakin menambah kesan mistis yang kuat. Nyanyian tersebut dinyanyikan dengan sangat apik oleh *sekaa gong* atau penabuh sanggar Gases Bali. Selain itu, ciri khas lainnya adalah pada saat *pengundangan* digelar. Tukang undang Gases memiliki ciri khas tersendiri. Tukang undang tidak semata-mata hanya "*ngundang Leak*", dan sejenisnya tetapi dalam pengundangan ada konsep dialogis yang panjang berkenaan dengan fungsi dan makna *Calonarang* dan sebagainya. Biasanya dalam *pengundangan* diberikan sebuah *tetuwek* atau *tattwa* dan segala sesuatu yang berhubungan dengan *Calonarang*, baik etika pementasan dan yang lainnya. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* Gases dapat dilihat pada gambar 4.3 berikut.



Gambar 4.3

Pementasan Dramatari *Calonarang* Sanggar Gases Bali pada
Salah satu Pura Dalem Sumerta Denpasar
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Selain ciri khas tersebut, sanggar seni Gases Bali juga memiliki metode ritual tersendiri sebelum maupun dalam pementasan, bahkan pada saat pementasan *Calonarang* berakhir. Adapun ritual ini tujuannya adalah menghadirkan *taksu pencalonarangan*, dan tujuan lainnya agar penari dan kru pementasan diberikan perlindungan, seperti uraian Jero Mangku Sukarta (wawancara, 10 Desember 2016) berikut.

"Prosesi upacara atau ritual yang kami lakukan sebelum pementasan dilakukan adalah kami *ngaturang pejati* sekaligus *mepiuning* kehadiran *Ida Bhatāra* di pura Batu Sari Gases agar pementasan berjalan lancar dan *metaksu*. Dalam prosesi *mepiuning* disertai pula prosesi *napak* kepada seluruh penari, penabuh dan kru semuanya agar *Ida Sesuwunan* memberikan *taksu* dan perlindungan. Selanjutnya ada

prosesi *melukat* dan persembahyangan. Selanjutnya *tirtha* diturunkan dan dimasukkan ke dalam tempat *tirtha* serta diturut sertakan menuju panggung pementasan atau pura dimana pementasan di gelar. *Tirtha* ditempatkan dalam satu *upakara* dan setiap penari pentas terlebih dahulu membersihkan diri dengan *tirtha* sebab dalam pementasan ada sebuah istilah *ila-ila dahat*. Artinya, sangat hati-hati.”

Prosesi tersebut sangat sakral dan harus dilakukan pra pementasan berlangsung. Prosesi ngaturang piuning tersebut merupakan salah satu *liturgi* penting sebagai sebuah permohonan kepada *Dewa taksu* agar memberikan *taksu* sehingga pementasan berhasil dan dilancarkan. Terlebih ada sebuah emik, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dimanapun selalu berhubungan dengan hal yang gaib dan diidentikkan dengan adanya pertunjukkan ilmu hitam sehingga semua penari dan kru harus waspada dan memerlukan perlindungan *niskala*. Hooykaas (1973:98) dalam tulisannya tentang *Basur* yang menyinggung narasi pertunjukkan *Calonarang* tidak saja pertunjukkan seni tari klasik yang menarasikan perseteruan antara *Ni Calonarang* dengan patih *Taskara Maguna* atau *Baradah*, tetapi *Calonarang* merupakan pementasan yang mempertontonkan perseteruan antara “ilmu hitam” (*pangiwana*) dengan “ilmu putih” atau (*penengen*).

Atas dasar itulah, tidak jarang ada insiden pada saat pementasan *Calonarang*, bahkan hingga ada berujung pada kematian. Misalnya sebagaimana yang terjadi di beberapa tempat di Bali, yakni pada saat pementasan ada insiden penari Rangda mengalami luka tertembus sebilah keris dan sejenisnya. Bahkan yang aneh, sering terjadi sebuah kenyataan bahwa *watangan* atau *bangke-bangkean* akhirnya meninggal setelah pementasan *Calonarang*. Kejadian tersebut menjadi sebuah pertanda bahwa perseteruan antara *pangiwana* dengan *penengen* pada saat pementasan *Calonarang* masih tetap berlangsung hingga kini. Atas kejadian tersebut, *sekaa Calonarang* Gases Bali sangat mewaspadaai hal tersebut, dan berupaya menjalankan ritual pra pementasan (baca *mepiuning*) dengan baik. *Sekaa Calonarang* Gases Bali meyakini bahwa ketika sudah ditapak oleh *Ida Sesuwunan Meraga Putus* dalam wujudnya sebilah keris, perlindungan sudah ada pada mereka.

Berkenaan dengan pementasan *Calonarang*, sanggar seni Gases Bali sudah berkiprah sejak lama. Hingga kini sudah beberapa kali pementasan digelar dengan lakon yang klasik dan tidak lepas dari teks *Calonarang* itu sendiri. Bagi Gases Bali, *Calonarang* adalah bukan sekadar pertunjukan tetapi adalah ritus *pengeruwatan* atau penyucian *Bhuwana Agung* dan *Bhuwana Alit*. Dengan demikian, adanya pementasan *Calonarang* sesungguhnya sebuah ritus “peralihan” dari ruang *Sekala* ke ruang *Niskala* atau dari profan ke sakral. Hal yang menarik bahwa *sekaa Calonarang* Gases Bali hingga kini masih tetap bertahan dengan pakem pementasan. Meskipun tidak alergi dengan perkembangan dan pengembangan pementasan kearah inovatif. Namun Gases mamaknai bahwa pementasan dramatari *Calonarang* berbeda dengan pementasan dramatari *Pencalonarangan*. Pementasan

Calonarang sudah pasti merujuk pada pakem dan teks *Calonarang* sebagai babon atau lakon pementasan, tetapi *Pencalonarangan* dapat mengambil lakon yang lain, seperti Ki Balian Batur, I Gede Basur dan lakon-lakon lainnya (wawancara: Jero Mangku Wayan Candra, 10 Desember 2016).

BAB V

STRUKTUR PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG DI KOTA DENPASAR

5.1 Struktur Pementasan *Calonarang*

Setiap pementasan atau pertunjukkan seni tari di Bali selalu menunjukkan sebuah perpaduan dari berbagai unsur, dan ada dalam satu kesatuan pementasan yang utuh. Pementasan seni tari dan kesenian lainnya belum dapat dikatakan sebuah pementasan, sebelum ada perpaduan yang selaras (harmoni) antar berbagai komponen di dalam satuan pola yang terstrukturasi. Dengan demikian, dapat dikemukakan bahwa pementasan atau pertunjukkan seni apapun di dalamnya pasti terdapat berbagai unsur yang terstruktur, dan diwujudkan dalam ruang pentas sehingga dapat memunculkan daya estetik yang kuat. Istilah “struktur” sendiri mengandung beberapa terminologi yang didasarkan pada teori-teori yang bergenre “*strukturalisme*”. Sebagaimana De Saussure menjelaskan bahwa struktur teks terdiri dari beberapa unsur yang terpisah tetapi menjadi satu kesatuan yang utuh (Ritzer dan Godman, 2013:647). De Saussure juga menjelaskan struktur tidak saja merujuk pada sebuah unsur dalam teks, tetapi terdapat pula dalam wujud realisasi fenomenologis di mana teks itu sendiri merupakan fenomena yang terjadi dalam lingkungan sosial.

Terma teoretis yang hampir sama juga dijelaskan Levi Strauss, bahwa ciri elementer dari sebuah struktur adalah adanya signifikansi konstruksi dari elemen-elemen sistem yang kompleks. Karena ada sistem yang lebih kompleks atau lebih tempatnya berbagai macam unsur diolah secara berulang-ulang yang dikembangkan melalui terintegrasinya elemen (unsur) tersebut sehingga menjadi satu kesatuan yang utuh. Elemen-elemen tersebut tidak

terdapat pula dalam suatu objek fenomena. Objek tersebut dapat saja berupa sistem kekerabatan, liturgi ritus (upacara bersaji), tarian keramat, dan kepercayaan *arkais* berkenaan dengan persembahan (Strauss, 2013:69). Bertitik tolak dari deskripsi terma teoretis struktural tersebut, jelas dapat direpersepsi bahwa strukturasi tidak saja merujuk pada teks, tetapi dapat pula merujuk pada fenomena yang berhubungan dengan pementasan tarian keramat. Dengan demikian pementasan tarian keramat menurut Strauss (2013), merupakan integrasi dari beberapa sistem elemen (unsur) yang kompleks, dan menjadi satu kesatuan pementasan yang utuh.

Pementasan dramatari *Calonarang* dapat dinyatakan sebagai representasi dari tarian keramat yang identik dengan unsur magis. Bahkan Poerbatjaraka (1926:18-19) menyatakan bahwa seni pementasan dramatari *Calonarang* melebihi kategorisasi tarian keramat. Sebab masyarakat Hindu di Bali mempersepsi, bahwa pementasan *Calonarang* sebagai sarana upacara keagamaan dan sebagaimana hal tersebut secara jelas dapat dijumpai dalam teks *Calonarang*. Dalam teks *Calonarang* dikisahkan para pengikutnya bersama *Calonarang* menari dengan iringan *kemanak* dan *kongsi* di kuburan untuk mengundang kehadiran *Bhatāri Durga (Bhagawati)*. Tarian tersebut dapat dikatakan sebagai medium untuk menghadirkan kekuatan magis yang dapat dipergunakan untuk mencapai tujuan tertentu. Senada dengan itu, Covarrubias (2013:369) tidak ragu-ragu menegaskan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah pementasan sandiwara biasa, tetapi pementasan *magis* dan melebihi keramat sebab di dalamnya ada sebuah adegan yang mendramatisir tentang *Barong* dan *Rangda* sebagai pergumulan antara dua sisi yang tidak ada saling mengungguli. Keduanya simbol dualitas *sekala-niskala*.

Menandakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* sebagai pementasan keramat yang identik dengan aspek magis bahkan *tenget*, jelas di dalamnya ada beberapa elemen (unsur) yang terintegrasi menjadi satu kesatuan pementasan yang utuh. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, nampak dengan jelas sebuah satu kesatuan pola signifikasi yang terdiri dari beberapa unsur. Sudana (1996:2) menjelaskan bahwasanya pementasan seni dramatari *Calonarang* merupakan pementasan dramatari yang cukup tua umurnya. *Calonarang* tercipta dari perpaduan beberapa unsur seni, yakni *beBarongan*, *pegambuhan* dan seni *palegongan*. Selain itu, unsur yang paling dominan terlihat dalam setiap pementasan adalah adanya beberapa bagian unsur, seperti lakon, aktor, instrumen, kostum, dekorasi dan unsur lainnya yang terjalin

secara artistik ke dalam satu bentuk seni pertunjukan dramatari *Calonarang*.

Menjadi sebuah kelaziman bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan sebagai kesenian teater tradisional yang terdiri dari beberapa bagian di dalamnya. Bahkan Bandem, dkk (1989:84) menjelaskan sebagai berikut.

Secara mendasar seni pertunjukan *Calonarang* mengandung berbagai unsur teater yang lain, seperti adanya unsur Topeng Gambuh dan Arja, sehingga pementasannya disejajarkan dengan Prembon. Prembon dikirakan berasal dari kata/imbu/, yang berarti “(di)tambah”. Kemudian mendapat imbuhan /pa-/ dan /-an/ sehingga menjadi /paimbuhan/ yang berarti “hasil pekerjaan menambahkan”. Masyarakat mengucapkan kata itu menjadi Prembon sebagai sebuah istilah yang mengacu kepada pengertian khusus: yaitu sebuah bentuk dramatari tradisional Bali yang merupakan gabungan (imbuh-imbuhan) dari unsur-unsur dramatari tradisional yang lain, seperti unsur-unsur Topeng, Arja, dan lain-lain. Selain itu, unsur-unsur di dalamnya terdapat lakon, penari, kostum, *penabuh* dan tokoh dramatari *Calonarang*.

Deskripsi Bandem, dkk (1989) tersebut di atas menunjukkan bahwa dramatari *Calonarang* bukanlah pementasan seni tunggal. Namun, sebuah pementasan yang terdiri dari beberapa gabungan unsur seni pementasan tradisional yang memiliki daya estetika-magis. Beberapa unsur itulah dipentaskan dalam sebuah “ikatan” lakon yang kuat, sehingga pementasan menjadi utuh, dan dapat memunculkan rasa keindahan (*sandining lango*) bagi para penikmat seni pementasan. Berkenaan dengan hal tersebut, berikut diuraikan beberapa hal yang terkait dengan struktur pementasan dramatari *Calonarang* yang di dalamnya ada beberapa unsur.

5.1.1 Lakon

Bentuk suatu jenis seni pementasan tradisional Bali pada umumnya dibedakan berdasarkan atas tiga aspek penting, yakni sumber lakon, elemen-elemen pertunjukkan, dan tata pementasannya. Kendatipun pementasan dramatari *Calonarang* merupakan sebuah dramatari tradisional Bali yang cukup tua umurnya, namun memiliki sumber lakon, elemen-elemen pementasan, dan teknik pementasan yang berbeda dengan jenis-jenis seni dramatik lainnya yang ada di daerah lingkungan budaya Bali. Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta pun memiliki sumber lakon, elemen pementasan dan teknik pentas yang khas dengan corak berbeda dari daerah lain di Bali. Terlebih lakon pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sangat banyak dan variatif, sehingga terkadang teramat susah membedakan pementasan antara *sekaa Calonarang* satu

dengan *sekaa* yang lain. Namun demikian, sumber lakon tetap merujuk pada teks sastra *Calonarang* sebagai teks babon pementasan. Dengan kata lain, setiap pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk pada cerita dari teks *Calonarang*. Meskipun ada beberapa pementasan menggunakan sumber lakon dari teks-teks yang lain. Sebagaimana I Putu Suwardana penari *Matah Gede* (wawancara, 10 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Memang setiap pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk pada cerita dalam lontar *Calonarang*. Namun, ada beberapa *sekaa* juga mementaskan dengan lakon yang berbeda. Sebagaimana misalnya *sekaa Calonarang* Gita Bandana Praja selalu mementaskan dengan lakon yang berbeda yang diambil dari teks-teks *tattwa*, *kawisesan*, *Barong Swari*, dan teks *Tutur Kanda Pat*. Lakon juga diambil dari cerita Basur, Balian Batur, *Ratu Gede Mas Mecaling* dan cerita mitos lainnya. Meskipun demikian, secara umum masyarakat Hindu di Kota Denpasar pasti menghendaki lakon yang ada hubungannya dengan kisah *Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*.”

Lakon sesungguhnya unsur yang penting dalam setiap pementasan seni. Terlebih pementasan dramatari *Calonarang*, lakon menjadi daya tarik tersendiri bagi pementasan. Bahkan lakon menjadi salah satu unsur pementasan yang dapat menarik orang-orang untuk datang menyaksikan pementasan dramatari *Calonarang*. Pun demikian dari lakon, masyarakat mengenali bahwa pementasan tersebut adalah pementasan *Calonarang* atau *Pencalonarangan*. Rotha (1997:23) menjelaskan bahwa lakon paralel dengan “tema” dalam karya sastra. Baik tema dan lakon sama-sama memiliki peran sentral dalam karya sastra maupun pementasan seni. Senada dengan itu, Sukada, (1987:88) menjelaskan bahwa tema tidak lain daripada ide pokok, ide sentral, atau ide yang dominan dalam karya sastra. Hal yang sama juga dalam lakon adalah ide sentral yang dapat mewakili pemikiran pusat, pemikiran dasar atau tujuan utama pementasan karya seni. Uraian yang sejenis⁷ juga dapat dilihat dalam deskripsi Nurgiantoro (2010:68) sebagai berikut.

Tema merupakan gagasan mendasar yang menopang karya sastra, dan yang terkandung dalam teks sebagai struktur semantik yang menyangkut persamaan dan perbedaan di dalamnya. Hampir sama dengan lakon dalam narasi pementasan, dan lakon adalah salah satu dari sejumlah unsur pembangunan cerita yang lain, yang secara bersama membentuk sebuah kemenyeluruhan pementasan.

164

Berdasarkan atas deskripsi tersebut di atas, dapat dinyatakan bahwa lakon dalam pementasan dan tema dalam karya sastra secara esensial memiliki kesamaan arti yang

signifikan. Lakon dalam pementasan karya seni, baik seni sakral dan seni profan merupakan ide pokok cerita dan atau ide sentral cerita sehingga pementasan dapat dipertunjukkan atau dilangsungkan. Dengan demikian, lakon pementasan *Calonarang* adalah merujuk pada ide pokok/sentral cerita yang membentuk narasi tersebut sehingga terwujud dalam ruang pentas. Lakon inilah menjadi “*bantang*” pementasan di mana para tokoh memerankan dan memainkan alur cerita pementasan berdasarkan atas lakon tersebut.

Lakon pementasan dramatari *Calonarang* pada umumnya pasti merujuk pada sumber sastra, yakni sastra *Calonarang*. Meskipun banyak dijumpai pementasan mengambil sempalan-sempalan adegan dalam narasi cerita *Calonarang*, tetapi lakon tetap saja merujuk pada sumber sastra *Calonarang*. Uniknya pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, dan di wilayah lainnya di Bali, penggunaan lakon selalu merujuk pada sumber otentikitas teks sumber yang jelas. Terlebih ada sebuah tradisi di Bali, bahwa teks sastra (terutama sastra Jawa Kuno) tidak lagi digubah ke dalam sastra tetapi di bawa dalam ruang pentas seni pementasan. Zoetmulder (1974:32) menyebutkan bahwa sastra Jawa Kuno merupakan warisan tradisi “*Anak Nyastra*” jawa, tetapi dilanjutkan dalam rumah sastra di Bali. Namun kebertahanan sastra Jawa Kuno tidak saja disebabkan oleh adanya tradisi “*nedun*” atau menyadur, tetapi sastra Jawa Kuno ditembangkan dalam tradisi *mebasan*. Selain *mebasan*, secara umum dapat dijumpai bahwa isi teks sastra Jawa Kuno yang termuat dalam *lontar* diwujudkan dalam pementasan seni. Oleh karena itu istilah yang lazim untuk menyebut proses tersebut adalah sebuah istilah yang tepat, yakni “*tattwa kesatwayang*”.

“*Tattwa Kesatwayang*” merupakan selorohan yang umum dijumpai dalam dunia seni, terlebih dalam ruang pertunjukkan. *Tattwa Kesatwayang* secara harfiah dapat diartikan bahwa filsafat agama yang dikisahkan. Dalam artian, ajaran agama atau filsafat dalam karya sastra dijadikan lakon pementasan dalam karya seni (Sura,2005:9); Dibia (2010:35). Keberadaan teks sumber sesungguhnya memberikan ilham (inspirasi) bagi para seniman tari dalam berkarya. Sastra Jawa Kuno hadir dengan berbagai songre, baik songre *tattwa*, cerita epos, *tutur* dan umumnya dalam bentuk prosa maupun *kekawin* (Agastia,1999:97). Sastra-sastra itulah kemudian dijadikan lakon, dan lakon pementasan *Calonarang* pun pasti merujuk pada sumber sastra. Terlebih *Calonarang* adalah sebuah dramatari berdialog, sehingga seniman tari *Calonarang* melakonkan cerita dalam teks *Calonarang*. Sebagaimana Suastika (1997:98) menjelaskan bahwa teks *Calonarang* adalah

sebuah kisah yang menggambarkan pertarungan antara dua unsur yaitu *Rwa Bhinneda* atau kebaikan dan keburukan, yang dilambangkan dengan *penengen* (ilmu putih) dan *pangiwa* (ilmu hitam). Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, terlepas dari bagian cerita yang mana pun yang dibawakan, tokoh Janda Dirah atau Walunateng Dirah merupakan figur sentral yang selalu tampil. Tokoh ini biasanya ditampilkan dalam wujud *Matah Gede* (seorang perempuan tua berwajah angker) dan *Rangda* sebagai simbol kejahatan melawan Mpu Bharadah dan anak buahnya sebagai pembela kebaikan.

Sastra *Calonarang* yang biasanya dijadikan lakon pementasan adalah teks sastra Jawa Kuno berbentuk prosa berbahasa Jawa Tengahan (Poerbatjaraka, 1957:62). Siapa penggubah sastra klasik ini dan kapan pula ia ditulis, sampai sekarang belum diketahui orang. Dari beberapa penelusuran peneliti terhadap teks *Calonarang* ternyata terdapat berbagai versi teks. Meskipun ada berbagai versi ada varian teks, tetapi dari berbagai versi tersebut nampak memuat alur yang hampir sama. Kemudian dari beberapa teks tersebut semua anonim sehingga penulis, penggubah dan penyadur teks tidak dapat diketahui dengan jelas. Zoetmulder (1984:33 dan 543) berpendapat, bahwa sastra *Calonarang* ini diciptakan di Bali, dan semua sastra Jawa Tengahan yang kita kenal dewasa ini berasal dari Bali. Di Bali sampai hari ini kisah tentang si Janda (*Rangda*) ini masih sangat digemari oleh rakyat dalam upacara-upacara pengusiran roh-roh jahat. Cerita *Calonarang* ini dilestarikan dalam berbagai versi kidung dan prosa. Teks prosa ini yang pernah diterjemahkan ke dalam bahasa Belanda oleh Poerbatjaraka dan mungkin merupakan versi tertua.

Deskripsi Zoetmulder (1984) tersebut kemungkinan ada benarnya, mengingat banyak sekali ditemukan teks sastra *Calonarang* dengan berbagai versi. Berdasarkan penelusuran peneliti hingga kini ada beberapa naskah yang berhubungan dengan teks *Calonarang*, seperti *Babad Calonarang*, *Akitan Calonarang*, *Kawisesan Ni Calonarang*, *Keputusan Calonarang* dan *Niscayalingga-Nircayalingga*. Adapun teks yang peneliti temukan masih dalam bentuk lontar asli koleksi dari I Wayan Kajeng Klungkung. Diperkirakan teks tersebut masih dalam bentuk saduran yang aslinya kemungkinan di Belanda. Sebab menurut Wayan Kajeng (wawancara, 12 Desember 2016), bahwa leluhurnya dahulu memberikan sebagian teks lontar tersebut kepada "Regen Belanda" di Klungkung. Adapun beberapa teks lontar tersebut dapat dilihat pada gambar 5.1 berikut.



Gambar 5.1

Beberapa Teks *Calonarang* dalam *Lontar Koleksi I Wayan Kajeng*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Sastra *Calonarang* dengan demikian, dapat dikategorikan ke dalam sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali. Sebagai sastra tradisional daerah ia juga memiliki “wajah” yang tidak berbeda dengan sastra klasik lain pada umumnya. Lukisan suasana dan karakter serta keadaan fisik tokoh, cenderung bernada ekstrim “hitam-putih”. Menelisik keseluruhan teks *Calonarang* nampak bahwa Mpu Bharadah dilukiskan sebagai seorang “*munindra*” yang kesaktiaannya tidak ada bandingannya, “*tanpopama ri kesaktinira, makanguni denira angrasani dharma*” (Bandem, dkk, 1989:115). Adapaun Ratna Manggali digambarkan sebagai seorang putri yang sangat cantik rupanya, “*listu-hayu rupanira*”. Erlangga, raja Daha, seorang raja yang sangat baik hatinya, “*atyanta buddhi hayu dahat*”, dan *Calonarang* adalah seorang janda yang memiliki tabiat jahat, “... *tan hana wani lumamara irikananak sang Rangda mangaran Ratna Manggali ing Girah. Apan kareng dening rat, yang hadyan ing Girah lakw agelah*”.

Disebutkan pula dalam berbagai versi teks, bahwa disebabkan oleh sihir si janda seluruh rakyat di kerajaan Daha menjadi sakit keras, sakit demam panas sehari dua, lalu mati. Mayat bertumpuk-tumpuk di makam, di lading-ladang, dan di jalan-jalan (Santoso, 1975:28); *magering banget ikan sanagara; magering sawengi kalih wengi, panas-tis laranya, paratra ikan wwanj. Sawa haneng setra tumpuk, liyan haneng tegal, liyan haneng lebu*” (Poerbatjaraka, 1926:122). Namun demikian, masyarakat Bali lebih banyak mengenal cerita *Calonarang* ini melalui seni pertunjukan dibandingkan dengan lewat sastranya.

Pertunjukan itu berupa dramatari atau wayang *Calonarang*. Lewat kedua jenis seni pertunjukan ini cerita ini hidup terus di masyarakat.

Tokoh utama cerita, yaitu si janda, dan tokoh adanya, yaitu Larung atau Rarung, banyak juga diabadikan dalam bentuk patung dan topeng oleh para seniman patung dan seniman topeng. Menyimak kandungan isinya, sastra *Calonarang* ini memuat aspek-aspek yang bernilai historis, dan aspek-aspek yang bernilai non-historis. Aspek-aspek historis dapat ditunjukkan dengan disinggungannya nama tokoh dan tempat seperti Mpu Bharadah, Erlangga, Mpu Kuturan, Lemah-tulis, Daha, Kadiri, Janggal, Silayukti, dan lain-lain. Mpu Bharadah, berdasarkan penyelidikan mendalam yang dilakukan oleh Mulyana (2010:46-47) adalah tokoh sejarah, pembangunan *sima swatantra kasogatan Lemah-tulis* pada zaman pemerintahan Erlangga. Sedangkan Lemah-tulis tempatnya di Trowulan daerah Mojokerto (Jawa Timur) yang sekarang. Erlangga, seperti diketahui, adalah seorang raja Daha yang memerintah pada permulaan abad ke-11 Masehi. Mpu Kuturan adalah tokoh sejarah yang dikenal sebagai seorang pendeta sekaligus juga senapati (Ardika,dkk,2013:30) pada masa pemerintahan raja Udayana di Bali. Demikian pula nama Daha, Kadiri, Janggal, tidak perlu diuraikan lagi bukti-bukti kesejarahannya.

Adapun aspek-aspek non-historis dapat ditunjukkan adanya unsur-unsur mitologis dan legenda. Bagian yang dapat dikategorikan sebagai mitologi antara lain cerita mengenai *Dewi Bhagawati (Dewi Durga)* sebagai *dewi* yang memberikan anugerah kesaktian ilmu *pangiwana* kepada *Calonarang*. Pada suatu malam gelap gulita *Calonarang* disertai oleh murid-muridnya pergi pekuburan. Mereka menari bersama untuk memuja *Dewi Durga* yang bersemayam di hulu kuburan itu. Pada puncak tarian, munculah *Hyang Bhatāri Durga*. Permohonan *Calonarang* agar *Hyang Bhatāri* berkenan memberikan ilmu *kawisesan* untuk menyebar penyakit dan maut direstui asal jangan jauh dari dalam kota.

Setelah upacara itu selesai *Calonarang* bersama murid-muridnya, seperti Rarung, Waksisra, Adiguyang, dan Mahesawadana menyebarkan penyakit. Bertolak dari "*pempatan agung*" (perempatan jalan besar) mereka menyebar ke empat penjuru angin, berangkat menyebarkan Wabah "*ngutah missing*" (muntah-muntah dan mencret) dan "*gering agung*" (sakit keras) ke seluruh penduduk. Untuk hal yang sama *Calonarang* menghadap lagi *Dewi Bhagawati*, mohon agar diperkenankan membinasakan seluruh negeri Daha. *Dewi Bhagawati* memberi izin pula permohonan ini. Dengan demikian, *Dewi Durga* digambarkan sebagai seorang "dewi sihir"

(Poerbatjaraka,1926:334). Namun penggambaran Poerbatjaraka (1926) tersebut melihat aspek *Dewi Durga* dalam konteks lain, tetapi dalam konsep teologis Tantrik tentunya berbeda, dan dijelaskan pada bab selanjutnya.

Selain itu, narasi teks *Calonarang* yang dapat pula dikategorikan mitologi ialah adanya upacara "*homa*" atau "*homayadnya*" (upacara korban) yang dilakukan oleh *Prabu Erlangga* yang mengundang, seperti dalam petikan teks berikut.

“...,*saṅ dwija, saṅ rsi, brāhmaṇa sewa-sogata mwaṅ para mpunṅku guruloka, kinonira samy angulaḥ tinghal mwaṅ mahoma denikaṅ wwaṅ sanagara makweḥ paratara kamaran. Mahoma ta sira para gūruloka kabeh mwaṅ saṅ dwija mangaradhana saṅ hyaṅ Agni, awatara sedañ tengah wengi. Umijil ta Sang Hyaṅ caturbhujā sangkeng Sang Hyaṅ Agni, neher mojar ta sira,...*”

Terjemahan:

“..., sang brahmana, resi pendeta agama *Śiwa* dan Buddha dan guru-guru agama di seluruh kerajaan dan dimintanya untuk menunjukkan dan membuat korban karena rakyat seluruh kerajaan banyak yang mati karena wabah. Para guru agama dan pendeta itu semua membuatlah korban untuk memanggil *dewa Agni*, kira-kira pada tengah malam. *Dewa Caturbhujā (Śiwa)* memperlihatkan diri di atas api lalu berkata,...(Santoso, 1999:30).

Selanjutnya bagian yang dapat dikategorikan sebagai legenda antara lain ialah cerita tentang perjalanan Mpu Bharadah ke Bali menyeberangi selat Bali dengan naik *rwanikang kalancang* atau daun keluwih (bahasa Bali: don timbul); dan cerita tentang moksa *Mpu Bharadah* bersama putrinya lenyap menjadi amun-amun. Tersebutlah *Mpu Bharadah* dalam perjalanannya ke Bali untuk menghadap *Mpu Kuturan* di Silayukti, mohon izin tentang penobatan putra *Prabu Erlangga* menjadi raja di Bali, telah sampai di Segara Rupek. Sebagaimana dapat disimak pada petikan teks berikut.

“...,*mangatyāken wwaṅ manambangi. Tan hana kadiryya de saṅ mahāmuni; dadi hana rwanikaṅ kalāncāṅ ngkaneng kikisik, yeka ta kambangakena iṅsamudra, titihana de sang mahamuni Bharadah. Teka ngadeg ta sireng rwanikaṅ kalancaṅ, mangetan laku saṅ yogiswara anujw ing aranikaṅ Kapurancak,...*”

Terjemahan:

“..., (Bharadah) menunggu perahu tambangan, tapi tak ada satu pun yang tampak. Beliau kebingunganlah, akhirnya didapatinya daun keluh di pantai. Dikembangkannya di air lalu dinaikannya. Berdirilah beliau di atas

daun keluh itu menuju ke timur, ke Kapurancak,... (Santoso, 1999:53).

Setelah *Mpu Bharadah* menyelesaikan pekerjaan menetapkan batas-batas wilayah kerajaan Kadiri dan Jenggala untuk kedua putra *Prabu Erlangga*, misi sang pendeta dalam memberantas bencana dunia dan membuat dunia ini jadi sejahtera (*"humilangaken kalengkaning bhuwana mwah andadekan landuhanikang rat"*) selesailah sudah. *Mpu Bharadah* bersama putrinya, *Wedawati*, bersiap-siap *mokṣa*. Beberapa pesan sebelum *mokṣa* disampaikan kepada mereka (*Waksirsa dan Mahisawadana*) yang ditinggalkan. Habis berpesan itu sang pendeta diam, seperti dalam petikan teks berikut.

21
“..., *Saksana mokṣa pwa saṅ pranopandya pareng kalawan putrinira, saṅ Wedawati. Mokṣa namu-namu pwa sira kalih. Ri sampunira mokṣa saṅ dyaya Bharadah kalih putrinira sang Wedawati, sama mur ta sira,...*”

Terjemahan:

“..., dalam sekejap saja beliau mokṣalah bersama-sama dengan putrinya yang bernama *Wedawati*. Keduanya mokṣa menjadi amun-amun. Setelah sang pendeta *Bharadah* dan putrinya *Wedawati* mokṣa, mereka itu “mur” (gaib),... (Santoso, 1999:63).

Berdasarkan atas kutipan beberapa teks tersebut, dapat dinyatakan bahwa teks *Calonarang* adalah perpaduan dari dua aspek, yakni aspek historikal dan non historikal. Aspek sejarah atau historikal dapat dilihat dari penggunaan nama-nama tokoh dalam sejarah, yakni pada masa berkuasanya raja Airlangga. Sebagaimana dalam catatan sejarah, bahwa pada tahun 919 Masehi Airlangga dinobatkan menjadi raja oleh pendeta *Śiwa, Buddha* dan *Brahmana* dengan gelar *Rakai Halu Sri Lokeswara Dharmawangsa Airlangga Wikamottungadewa*. Daerah kekuasaannya meliputi daerah Surabaya sampai Pasuruan dengan pusat di Watan Mas. Baru dalam tahun 1028 Airlangga mulai dengan perluasan wilayahnya, dengan cara menaklukkan kembali daerah-daerah yang dahulu menjadi wilayah kekuatan raja Dharmawangsa Teguh. Secara berturut-turut yang Airlangga taklukkan adalah raja *Bhismaprabhawa* (1028-1029), raja *Wengker* (1030), raja *Adhamapanudha* (1031), raja putri yang seperti *Raseksi* (1032), raja *Wurawari* (1032), dan pada tahun 1035 menaklukkan sekali lagi raja *Wengker*. Pada tahun 1037 Airlangga berhasil menyatukan daerah-daerah tersebut di atas dalam kerajaannya. Bahkan pada masa kekuasaannya, teks *Arjunawiwaha* dibuat oleh *Mpu Kanwa* sebagai sebuah penggambaran dari perjuangan kehidupan raja Airlangga

(Ardhana, dkk, 2015:94). Berdasarkan catatan dari beberapa ahli sejarah juga menyebutkan bahwa pada akhir pemerintahannya prabu Airlangga mengalami kesulitan menunjuk penggantinya.

Kesulitan tersebut menurut Mulyana (2010:95), bahwa putri mahkota Rakryan Mahamantri Hino Sanggramawijaya tidak bersedia menjadi raja dan memilih kehidupan sebagai pertapa. Pada tahun 1041 Masehi raja Airlangga membangun pertapaan di Pucangan untuk Sangramawijaya. Sebagai pertapa Sanggramawijaya disebut sebagai Kili Suci atau Rara Suci atau Rara Kapucangan, seperti yang tertulis dalam Serat Kanda. Selanjutnya pada tahun 1041 Masehi Airlangga mengundurkan diri sebagai raja, sedangkan putri pertamanya menjadi pertapa. Oleh karena itu kerajaannya dibagi dua, menjadi Janggala dan Panjalu. Prahara tersebut oleh banyak ahli sejarah termasuk Poerbatjaraka (1926); Boechari (2010) menyatakan sebagai latar belakang serat *Calonarang* ditulis sebagai sebuah repersepsi konflik yang dihadapi raja Airlangga. Meskipun untuk menguatkan tafsir tersebut membutuhkan telusur proto historikal lebih jauh.

Adapun dalam aspek non historikalnya, dalam teks *Calonarang* sangat banyak ditemukan mitos-mitos hidup dalam narasi teks yang berhubungan dengan ajaran mistik *Tantra*. Menyatakan mitos, bukan berarti kebenaran narasi non historis tidak diakui kefaktualannya. Sebagaimana dalam teks *Calonarang* sangat banyak mengisahkan pemujaan terhadap *Hyang Bhagavati*, yakni salah satu aspek *Durga* sebagai penguasa *huluning setra* (hulu kuburan). Bagi penganut *Tantrik*, hal itu bukanlah mitos dalam arti fiksi, tetapi mitos nyata dan hidup dalam tradisi pemujaan *Tantrik* (Santiko,1998:98). Bahkan kaum *Tantra* pemujaan *dewi Śakti* menjadi hal yang penting dan utama. Tantrisme berpandangan bahwa *Siva* tanpa *Sakti*, dunia beserta dengan isinya tidak tercapai. Sebagaimana Trigunait dalam buku *Śakti the Power in Tantra A Scholarly Approach* (1984:69) sebagai berikut.

Which according to general Sakta and Saiva doctrine represents the thirty-fifth category of reality. The commentators then go into a detailed explanation of the one out Śakti and siva, constantly repeating the phrase, "with out sakti, siva cannot create the universe".

Sebagaimana doktrin *Sakta* atau *Śaiwa* dalam *Tantra*, bahwa ada 25 kategori tentang realitas. Banyak komentator *Tantra* dan pemuja *Śakti* berpandangan dan membuat frase bahwa "Śiwa tidak mengkreator (menciptakan) semesta jika tidak ada *Śakti*." Dengan demikian, jelas bahwa dalam doktrin *Tantra*, *Śakti* memiliki kedudukan yang sangat penting. Bahkan teks *Calonarang* sesungguhnya menunjukkan hal yang demikian,

bahwa kekuatan *Śakti* dalam aspek *Durga* memiliki peranan yang penting. Oleh karena itu, narasi berkenaan dengan pemujaan *Dewi Durga* oleh *Calonarang* beserta dengan muridnya bukan hanya “mitos”, tetapi diyakini sebagai *sadhana rasa bhakti* mazab *Tantra* dalam memuja *the Goddess (Dewi/Śakti)*.

Berdasarkan atas hal tersebut, deskripsi Poerbatjaraka (1926) yang menyatakan bahwa teks *Calonarang* hanyalah perpaduan antara sejarah dan mitos, sekiranya perlu dikaji ulang. Sebab dalam perspektif teologis, teks *Calonarang* tidak semata-mata mitos tetapi sebuah penggambaran religi magis dari sebuah prosesi esoterik pemujaan *Dewi Durga* sebagai *Śakti Śiwa*. Pementasan *Calonarang* pun tidak saja mitos belaka, tetapi sebuah pertunjukan teo-filosofis estetik dari sebuah prosesi pemujaan ala *Tantra*, sehingga tidak salah lakon pementasan *Calonarang* mengambil narasi teks *Calonarang*. Kemudian dilihat dari isi teks sastra *Calonarang* ini dapat dibagi menjadi dua bagian, yaitu bagian yang memaparkan kisah tokoh *Calonarang* dan bagian lain yang mengisahkan hal-hal lain di luar tokoh *Calonarang*.

Kalau diperhatikan keseluruhan cerita, tampak bahwa pengubahan sastra *Calonarang* ini lebih banyak menampilkan tokoh *Mpu Bharadah*, peranannya dalam berbagai peristiwa atau kejadian, dibandingkan misalnya dengan tokoh *Calonarang* atau *Airlangga*. Seperti juga sastra lama yang lain, sastra *Calonarang* sebagai sastra klasik, banyak mengandung kekayaan rohani masyarakat lama Bali, yang sampai sekarang masih tetap merupakan warisan yang mahal harganya. Tepatlah seperti dikatakan oleh Santoso (1975:6), bahwa cerita *Calonarang* ini sampai sekarang masih dikenal di seluruh pelosok pulau Bali, dari bayi yang masih dalam gendongan ibunya sampai kepada nenek-nenek yang sudah ubanan. Bahkan dapat dikatakan bahwa *Calonarang* secara langsung atau tidak, masih mempunyai pengaruh dalam kehidupan mereka. Hal ini dapat dibuktikan misalnya dengan adanya kebiasaan mohon anugerah (di Bali dikenal adanya istilah *nunas ica*) kepada Tuhan Yang Maha Esa melalui bentuk upacara tertentu yang beranalogi kepada *Homayadnya* dalam sastra *Calonarang*, kalau satu keluarga atau sekelompok masyarakat ditimpa musibah, seperti kena penyakit berat, kena *gerubug* (epidemi), dan lain-lain. Kepercayaan adanya sihir, adanya orang yang sakit dan mati karena (di) sihir, masih hidup subur di Bali. Demikian untuk menyebut beberapa contoh saja sebagai bukti yang mendukung kebenaran sinyalemen Dr. Suwito Santoso tersebut. Namun pada akhirnya isi pokok sastra ini hanyalah satu, yaitu kekuatan *dharma* selalu dapat menaklukkan kekuatan *adharma*, betapapun bentuk-bentuk

keunggulan yang dapat didemonstrasikan oleh kekuatan yang terakhir ini.

Bertumpu pada deskripsi tersebut, dapat dikemukakan bahwa lakon pementasan dramatari *Calonarang* dapat dikatakan selalu bersumber pada teks sastra *Calonarang*. Melihat pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah kota Denpasar dalam tahun-tahun terakhir ini, lakon pementasannya sangat varitaif dan mendapat pengembangan. Bahkan pementasan dramatari *Calonarang* yang bergenre inovatif sering dipentaskan oleh *sekaa* penggiat *Calonarang*. Fenomena lain, pementasan *Calonarang* kini dikemas lebih bervariasi, sehingga terkadang mengaburkan lakon. Banyak *sekaa Calonarang* bahkan mengambil lakon lain, sehingga seni pementasan *Calonarang* klasik sangat amat langka ditemukan. Namun demikian, sangat banyak pula *sekaa Calonarang* masih tetap mempertahankan pakem klasik dan lakon merujuk pada teks sastra *Calonarang*. Berkenaan dengan hal itu, adapun lakon pementasan dramatari *Calonarang* yang lazim dipentaskan oleh *sekaa* dramatari *Calonarang* di kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta adalah sebagai berikut.

1) **Lakon *Kautus Larung***

Berdasarkan penyelidikan peneliti terhadap beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah pura atau tempat suci di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta, lakon yang paling sering digunakan adalah "*Kautus Larung* atau *Rarung*". Menurut Putu Adi, seorang tokoh *Matah Gede* (wawancara, 9 September 2016) menjelaskan bahwa lakon "*Kautus Larung*" sangat sering dipentaskan oleh *sekaa Calonarang*. Meskipun banyak pula *sekaa Calonarang* mengambil tema konflik yang bertautan dengan hal-hal mistik di mana ada pergumulan antara *Pangiwan* dan *Panengen*. Uraian tersebut ditegaskan Goris (1941:6) dalam catatannya yang berjudul "*Beberapa Data-data Sejarah dan Sosiologi dari Piagam-Piagam Bali*" menjelaskan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah pementasan klasik yang lakonnya selalu mengisahkan Janda Dirah ratunya sihir dan ilmu hitam. Namun periode berikutnya, *sekaa seni Calonarang* menggali lakon lain, dan sering pula mereka menggunakan lakon lokal Bali, seperti *I Balian Batur*, *I Basur* dan cerita lainnya.

Nampaknya uraian Goris dan Putu Adi tersebut di atas masih relevan dijadikan teropong lakon pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar. Selama ini memang pementasan selalu merujuk pada teks yang bergenre *Calonarang*, tetapi lakon biasanya mengambil sempalan konflik yang terjadi dalam narasi besar *Calonarang*. *Sekaa Calonarang* dengan tekun menggali sebuah lakon yang ditampilkan agar tidak

menjemukan. Sebab suksesnya sebuah pementasan amat dipengaruhi oleh lakon yang dipentaskan. Biasanya lakon mengambil setting konflik yang berhubungan dengan hal-hal yang mistik-magis. Salah satu sempalan narasi tersebut, paling sering dijadikan lakon adalah ketika *Larung* salah satu murid *Walu Nateng Dirah* yang sangat setia. Bahkan sangat istimewa dikarenakan I Rarung (*Larung*) satu-satunya orang yang pernah mengungguli kesaktian *Ni Calonarang*. Bahkan I Rarung lah satu-satunya *sisya* (murid) pernah disembah oleh *Ni Calonarang*, sebelum kesaktian I Rarung pada akhirnya dipotong empat tingkat oleh *Bhatāri Durga* atas permintaan *Calonarang* (Kardji,1999:54). I Rarung yang sakti inilah ditugaskan untuk menghancurkan wilayah *Dirah* dengan ilmu yang dimilikinya. Lebih jelasnya lakon *Kautus Larung* dapat disimak dalam sinopsis berikut.

“Lakon ini mengisahkan kegelisahan *Calonarang*, karena tak seorang pemuda pun yang berani melamar putrinya bernama Ratna Manggali. Oleh karena itu, *Calonarang* menugaskan Larung untuk menanyakan kembali kepastian lamaran raja Airlangga terhadap Ratna Manggali. Di kerajaan Daha, raja Airlangga mengadakan persidangan yang pada intinya memutuskan untuk membatalkan lamarannya terhadap Ratna Manggali, karena Ratna Manggali dicurigai menganut ilmu hitam yang ditularkan oleh *Calonarang*. Raja Airlangga mengutus seorang patihnya yang bernama Madri untuk membatalkan lamaran tersebut. Pembatalan lamaran ini membawa akibat yang kurang baik dan sangat menakutkan. *Calonarang* beserta anak buahnya dengan segala caranya memutuskan untuk mengadakan pembalasan dengan menyebarkan roh-roh jahat ke seluruh kerajaan Daha. Perbuatan *Calonarang* yang tidak berperikemanusiaan itu menyebabkan banyak rakyat yang jatuh sakit dan meninggal” (Disarikan dari wawancara: I Made Apel, 9 September 2016)

Lakon “*Kautus Larung*” tersebut sering sekali dipentaskan dalam berbagai pementasan seni *Calonarang*, baik sakral dan hanya sekadar hiburan. Namun, perlu diketahui bahwa berdasarkan penelusuran peneliti terhadap beberapa pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, paling sering *Calonarang* dipentaskan dalam konteks sakral, yakni dipentaskan di teretorial *mandala* pura sebagai pelengkap upacara *yajña*. Umumnya lakon ini dipentaskan dalam ruang *sakral*, sebab lakon *Kautus Larung* diambil dari sempalan sastra *Calonarang*. Ada sebuah emiksitas bagi pelaku seni dan masyarakat Hindu di Kota Denpasar pada umumnya bahwa dalam pementasan yang sifatnya sakral di dalamnya ada beberapa prosesi *magis* atau *tenget* sebagai sebuah *penyomya*, sangat tepat lakon merujuk pada sumber sastra. Biasanya

pementasan *Calonarang* yang semi sakral, artinya dipentaskan hanya sebagai hiburan tetapi menggunakan juga prosesi ritus, lebih banyak lakon dipentaskan bersifat inovatif. Artinya, pementasan mengambil lakon lain dan dikolaborasikan dengan narasi lainnya yang mungkin kekinian sifatnya. Adapun lakon "*Kautus Larung*" ini bisa jadi merupakan lakon penting yang diketengahkan dalam setiap pementasan. Sebagaimana lakon *Kautus Larung* dapat dilihat pada gambar 5.2 yang dipentaskan oleh sanggar seni Gita Bandana Praja Denpasar sebagai berikut.



Gambar 5.2
Pementasan Dramatari *Calonarang* Gita Banda Praja dengan Lakon *Kautus Larung* Dipentaskan pada Upacara *Wali* di Pura Dalem Kesiman
(Sumber: dok Peneliti,2016)

2) **Lakon Perkawinan *Mpu Bahula/Bahula Duta***

Lakon berikutnya yang sering dipentaskan oleh *Sekaa* kesenian *Calonarang* adalah lakon perkawinan *Mpu Bahula*. Sebagaimana lakon "*Katundung Larung*", lakon perkawinan *Mpu Bahula* juga diambil dari teks sastra *Calonarang*. Lakon ini merupakan sempalan atau bagian dari narasi besar *Calonarang* sebagaimana menurut I Made Apel (wawancara,9 September 2016) menjelaskan kisah dalam lakon tersebut sebagai berikut.

"Raja Airlangga merasa kewalahan menangkis pembalasan *Calonarang* beserta anak buahnya. Kemudian raja Airlangga memohon petunjuk kepada *Mpu Bharadah* agar peristiwa ini dapat ditanggulangnya. *Mpu Bharadah* mengutus muridnya bernama *Mpu Bahula* agar menikah dengan *Ratna Manggali* dan menetap di *Dirah* dengan tujuan untuk

mengetahui sumber kekuatan *Calonarang*. Mpu Bahula berangkat ke negeri Dirah dan menyampaikan maksud kedatangannya kepada *Calonarang*. Tanpa kecurigaan sedikit pun *Calonarang* segera menikahkan Ratna Manggali dengan Mpu Bahula. Pada suatu malam Mpu Bahula bertanya kepada Ratna Manggali (istrinya) mengenai sumber kekuatan *Calonarang*. Ratna Manggali memberitahukan kepada Bahula dan menunjuk ke suatu tempat rahasia yang sangat angker. Pada saat Ratna Manggali sedang tidur, Mpu Bahula mencuri dan melarikan lontar (benda keramat) tersebut dan diserahkan, kepada Mpu Bharadah. Setelah dibaca oleh Mpu Bharadah, lontar itu dibawa kembali oleh Bahula ke negeri Dirah.”

Lakon perkawinan *Mpu Bahula* dengan anak *Calonarang* bernama Ratna Manggali merupakan lakon yang paling menarik, sebab mengisahkan roman dan perpolitikan pada akhirnya berujung pada adegan menegangkan dan menyedihkan. Dalam lakon ini pula, penari *Calonarang* lebih banyak dapat berkreasi, sebab lakon ini diambil dari alur cerita yang memberikan peluang dalam pengembangan cerita. Biasanya lakon *Calonarang* dipentaskan tidak mutlak pakem lakon harus sesuai. Tetapi dalam konteks ini, penari *sekaa Calonarang* dapat menambahkan cerita berdasarkan atas “kesepakatan” antar penari *Calonarang*.

Lakon perkawinan *Mpu Bahula* ini pun terkadang pada saat dipentaskan tidak sesuai dengan isi dari sinopsis atau lakon tersebut, sehingga sedikit berbeda antara lakon dengan pementasan. Sebab pada dasarnya pementasan seni klasik yang sakral terkadang ditarikan berdasarkan atas situasi dan kondisi pementasan. Bahkan tidak jarang, ketika pementasan berlangsung ada penari *trance* (baca *kerauhan*) yang menyebabkan lakon sedikit mengalami perubahan. Sering pula ego para seniman yang menyebabkan lakon berubah. Misalnya *Bebondresan* menghabiskan waktu lama sehingga lakon lain terpaksa dihilangkan. Ego seniman seperti hal tersebut biasa terjadi pada saat pementasan berlangsung (wawancara: Nyoman Geguh, 10 Desember 2016). Lakon perkawinan Mpu Bahula ini pernah dipentaskan oleh sanggar Gita Bandana Praja di Pura Jagatnata Denpasar dalam rangka *piodalan*. Lakon ini sangat diminati oleh penonton, sehingga banyak masyarakat Hindu datang menyaksikan lakon ini sebagai sebuah pertunjukan seni, seperti nampak pada Gambar 5.3 berikut.



Gambar 5.3

Pementasan Dramatari *Calonarang* dengan Lakon Perkawinan *Mpu Bahula*, dan Nampak Dalam Gambar Pada Saat Prosesi *Watangan* sebuah Penggambaran dari Banyaknya Warga Dirah yang Mengalami Kematian oleh Sanggar Gita Bandana Praja di Pura Jagatnata Nopember 216 (Sumber: dok Peneliti,2016)

3) **Lakon Ngeseng Waringin**

Tidak kalah dengan dua lakon di atas, lakon “*Ngeseng Waringin*” juga sangat banyak dijadikan lakon pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. *Ngeseng Waringin* adalah istilah atau diksi dari bahasa Bali, jika diartikan dalam bahasa Indonesia adalah “membakar pohon beringin”. Dilihat secara harfiah lakon seolah-olah lakon tidak memiliki hubungan dengan sastra *Calonarang*. Namun, justru lakon inilah yang paling mistik diantara lakon-lakon lainnya yang diambil dari sastra *Calonarang*. Sebab dalam lakon tersebut, diperlihatkan kesaktian dari dua tokoh utama, yakni Walunateng Dirah (*Ni Calonarang*) dengan Mpu Baradah. Adapun lakon tersebut dituturkan I Made Apel (wawancara, 29 September 2016) sebagai berikut.

“Mpu Bharadah sangat prihatin melihat penderitaan rakyat Daha, karena perbuatan *Calonarang*. Dalam perjalanan ke Dirah, Mpu Bharadah banyak

melakukan dharma bhaktinya, dengan mengobati rakyat yang sakit dan menghidupkan rakyat yang telah meninggal. Kedatangan Mpu Bharadah di negeri Dirah diketahui oleh *Calonarang*. Untuk kedua kalinya, *Calonarang* kembali mengadakan pembalasan yang lebih dahsyat lagi, Mpu Bharadah menyarankan agar *Calonarang* berhenti berbuat jahat yang mengakibatkan banyak rakyat menjadi korban. *Calonarang* tidak mengindahkan permintaan Mpu Bharadah, melainkan ia menantang untuk mengadu kekuatan. Mpu Bharadah menyambut baik tantangan tersebut dengan satu syarat, barang siapa yang berhasil membakar pohon beringin ini dan tidak mampu menghidupkan kembali berarti harus mengakui kekalahannya. Kemudian *Calonarang* berhasil membakar hangus pohon beringin tersebut, tetapi tidak mampu menghidupkan kembali. *Calonarang* mengakui kekalahannya dan bersujud di hadapan Mpu Bharadah.”

Lakon “*Ngeseng Waringin*” ini menjadi populer dipentaskan oleh *sekaa Calonarang* di wilayah kota Denpasar. Kepopuleran lakon ini tentunya berakar dari kisah ini sangat menarik dan begitu relevan dimainkan dalam pentas dramatari *Calonarang*, sebab pentas *Calonarang* sangat diidentikkan sebagai pertunjukkan *kawisesan* atau kesaktian sifatnya. Bandem, dkk (1989:56) menjelaskan bahwa seni pentas *Calonarang* di dalamnya sudah pasti ada alur pentas berupa adegan adu kesaktian atau kesaktian antara *Calonarang* dengan Patih Madri atau Mpu Baradah sendiri, yang kemudian disimbolkan dengan pertarungan antara *Barong* dan *Rangda*. Terlebihnya lagi, setiap pentas dramatari *Calonarang* dewasa ini dibumbui dengan adegan *pengundangan* dan *watangan* sehingga menambah kesan mistis dan keangkeran pentas.

Masyarakat Bali sendiri, memiliki kecenderungan dan kegandrungan yang tinggi terhadap pentas yang bersifat gaib dan mistis, sehingga lakon “*Ngeseng Waringin*” begitu sangat populer dalam dunia pentas *Calonarang*. Ada beberapa pentas dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar yang mengambil lakon “*Ngeseng Waringin*”, dan lakon tersebut selain memang menyajikan dramatik mistik, tetapi lakon tersebut ternyata sangat mudah dimainkan oleh *pregina Calonarang*. Kemudahan tersebut dikarenakan lakon tersebut sudah sering dipentaskan dalam seni pentas. Namun adakalanya pula pentas diberikan tambahan cerita agar tidak terkesan monoton. Tambahan cerita tersebut tentunya tidak mengurangi esensi cerita dalam lakon tersebut.

Dalam dunia berkesenian selalu bersifat dinamis, dan bukan statis. Jadi para seniman *Calonarang* secara terus menerus menggali sastra *Calonarang* hingga menemukan lakon lain

dengan kemasan yang berbeda. Sesungguhnya, semua lakon apapun itu menjadikan sastra *Calonarang* sebagai sumber cerita yang kemudian dijadikan lakon-lakon yang baru, yakni dengan cara mengambil bagian dari cerita sastra *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur, *sekaa Calonarang* lebih dari satu kali lakon "*Ngeseng Waringin*" dipentaskan di beberapa pura di wilayah Kota Denpasar. Hal tersebut menandakan bahwa lakon tersebut sangat diminati, baik seniman dan masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Adapun pementasan dramatari dengan lakon *Ngeseng Waringin* dapat disimak pada gambar 5.4 berikut.



Gambar 5.4

Pementasan Dramatari *Calonarang* Dengan Lakon *Ngeseng Waringin*, dan Nampak pada Gambar pada Saat *Pandung* sedang Berhadapan dengan Walu Nateng Dirah oleh Sanggar Gita Bandana Praja Denpasar pada Upacara *Wali* di Pura Dalem Sumerta (Sumber: dok Peneliti,2016)

- 4) **Lakon *Katundung Ratna Manggali***
Selain ketiga lakon tersebut di atas, terdapat pula beberapa lakon carangan. Lakon carangan ini tidak terdapat di dalam cerita sumber (sastra *Calonarang*). Lakon carangan dibuat dengan cara mengambil sebuah konflik pada cerita kemudian dikembangkan dan dijadikan lakon (Bandem dan de Boer,2004:21). Lakon carangan yang paling sering dipentaskan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar adalah "*Katundung Ratna Manggali*". Istilah "*katundung*" dalam bahasa Indonesia diartikan "diusir". Jadi lakon ini adalah mengisahkan ketika anak *Ni Calonarang* yang bernama *Ratna Manggali* diusir

sehingga menyebabkan *Ni Calonarang* marah hebat hingga menghancurkan negeri wilayah kekuasaan Airlangga. Sebagaimana sinopsis tersebut dikisahkan I Putu Adi (wawancara, 29 Desember 2016) sebagai berikut.

“Lakon Ratna Manggali secara singkat mengisahkan Ratna Manggali telah dipersunting oleh raja Airlangga. Beberapa kemudian terjadi protes di kalangan rakyat yang isinya agar raja secepatnya mengembalikan Ratna Manggali karena diduga menganut ilmu hitam. Airlangga sebagai seorang raja yang bijaksana mengabulkan permintaan rakyatnya dan mengusir Ratna Manggali dari kerajaan. Selanjutnya raja Airlangga mengutus patih Madri untuk mengembalikan Ratna Manggali kepada *Calonarang*. Patih Madri menyeret dan mengikat Ratna Manggali dihadapan *Calonarang*. *Calonarang* menjadi sangat marah dan segera mengadakan pembalasan dengan menyebarkan wabah penyakit ke seluruh negeri Daha”.

Lakon carangan ini menjadi lakon yang menarik pula selain lakon-lakon yang telah diuraikan di atas. Menariknya adalah lakon ini begitu diminati karena adegannya diwarnai dengan kemarahan *Walunateng Dirah* akibat dari anak kesayangannya terusir dari kerajaan Airlangga. Sebagaimana pementasan *Calonarang* sangat diidentikan sebagai sebuah pertunjukkan *magis*, lakon ini sangatlah pantas menyihir penonton untuk masuk ke dalam wilayah mistik.

5)

Lakon *Ambekin Kawisesan*

Lakon “*Ambekin Kawisesan*” juga termasuk lakon carangan yang diambil dari teks *Calonarang*. Bahkan lakon ini tidak mengambil banyak cerita atau konflik tetapi sari-sari ajaran dalam teks *Tanting Mas-Tanting Rat* yang merupakan teks bergenre *Calonarangisme*. Adalah *Sekaa Calonarang Gases Bali* yang pertama mempopulerkan lakon ini, dan hingga kini sudah dijadikan lakon pementasan di beberapa pura di Denpasar dan luar wilayah Denpasar. Sesungguhnya gagasan mengambil lakon ini dalam setiap pementasan dikarenakan yayasan Gases Bali berupaya mengembangkan lakon yang lebih kelihatan mistik magis dan baru. Sebab selama ini lakon hanya merujuk pada sumber asli. Dalam artian, apa yang ada dalam narasi lontar *Calonarang* cerita itu dimainkan. Namun *sekaa Calonarang Gases Bali* berupaya menggali teks sastra *Calonarang* sehingga menemukan lakon baru yang mewakili keseluruhan naskah sastra *Calonarang*.

Lakon “*Ambekin Kawisesan*” sesungguhnya representatif dari watak *Ni Calonarang* yang *mewisesa*. Jadi, lakon ini berusaha menunjukkan tentang *kawisesan Ni Calonarang* yang mendapat mendapat anugerah dari *Hyang Bhagawati*. Dalam lakon ini pula, disebutkan kesaktian *Ni Madu Segara*, yakni

nama lain dari I Rarung sebelum menjadi murid Ni *Calonarang*. Ni Madu Segara inilah memiliki kesaktian yang lebih *mewisesa* dari *Calonarang* bahkan sempat menundukan kesaktian *Calonarang*. *Calonarang* tidak bisa menerima, lantas memohon kepada *Bhatāri* agar memotong kesaktian. Adapun sinopsis tersebut dituturkan Jero Mangku Wayan Candra (wawancara, 25 Desember 2016) sebagai berikut.

“Sesungguhnya lakon ini saya ambil dari teks lontar *Tanting Mas-Tanting Rat* pada bagian awal yang mengisahkan tentang perseteruan antara I Madu Segara dengan Ni *Calonarang*. Dikisahkan suaminya Madu Segara mati karena tenung dan *deluh*. Sakit hatilah Madu Segara karena hal itu akibat dari ulahnya Ni *Calonarang*. Segera ia memuja *Dewi Durga*, dan memohon kesaktian agar dapat mengalahkan Ni *Calonarang*. Segera Sang *Dewi Durga* muncul dihadapannya, dan memberikan anugerah kesaktian tingkat sebelas. Pertarungan pun terjadi, dan Ni *Calonarang* tidak dapat mengalahkan I Madu Segara. Justru *Calonarang* bersujud atas kekalahannya. Namun *Calonarang* tidak semudah itu untuk ditaklukan dan dikalahkan. Segera ia ke kuburan, dan menjelaskan kekalahannya kepada *Dewi Durga*. *Dewi Durga* pun bersedia membantunya untuk mengalahkan Madu segara cara satu-satunya adalah memotong kesaktian Madu Segara lagi 4 tingkat sehingga menjadi 7, dan berada di bawah Ni *Calonarang*. Pada akhirnya I Madu Segara berhasil dikalahkan, dan menjadi abdi Ni *Calonarang* yang paling setia. Ni *Calonarang* pun mengganti nama Madu Segara menjadi Ni Rarung, seorang murid yang sangat setia dan istimewa”.

Lakon carangan ini menjadi lakon yang menarik, karena menyuguhkan perseteruan antara *Calonarang* dengan Madu Segara. Lakon tersebut sesungguhnya sebuah suguhan yang memberikan gambaran, bahwa perilaku *wisesa* memang sewajarnya diadu untuk mengukur kesaktian yang telah dimiliki. Lakon ini relevan dengan karakteristik pementasan *Calonarang* yang identik dengan adegan dramatik yang menunjukkan pergulatan *kawisesan* atau kesaktian. Adapun pementasan lakon “*Ambekin Kawisesan*” dapat dilihat pada gambar 5. 5 berikut.



Gambar 5.5

Pementasan Dramatari *Calonarang* dengan Lakon

Gambar 5.5 Lakon *Ambekin Kawisesan* oleh Sanggar Gita Bandana Praja di Pura Dalem Sumerta pada Upacara *Wali* (Sumber: dok Peneliti,2016)

5.1.2 Aktor

Dalam setiap pementasan seni, baik tradisional dan modern “aktor” memiliki peran sentral. Sebab berhasil dan tidaknya sebuah lakon dipentaskan bergantung pada aktor dan pendukungnya. Aktor dapat disamakan dengan tokoh dan atau penokohan dalam karya sastra (Teuw,1987:32). Sebagaimana tokoh, aktor juga terdiri atas aktor utama (*protagonis*) dan aktor pembantu (*antagonis*). Kriteria untuk menentukan aktor utama bukanlah frekuensi pemunculannya dalam lakon, melainkan intensitas keterlibatan aktor dalam peristiwa yang membangun cerita. Lakon sering juga mengungkapkan siapa yang dimaksud dengan protagonis (Rema, 2006:224). Pada umumnya aktor atau peran protagonis dan antagonis menggambarkan perwatakan atau penokohan. Aktor (penokohan) ini amat penting dalam sebuah karya sastra, dan seni pertunjukkan. Perwatakan seseorang dapat diterangkan melalui dua cara yaitu: (1) Melalui pemaparan watak aktor secara analisa atau uraian si pengarang. Apakah uraian (esai) itu si aktor pemaarah, sedih, ganas, jujur dan lain-lain, (2) Pemaparan watak aktor dikemukakan melalui diaolog antar pemeran (secara dramatis) (Antara, 2005:14). Watak aktor dapat terungkap oleh (1) tindakan, (2) ujarannya, (3) pikirannya, (4) penampilan fisiknya, dan (5) apa yang dikatakan atau dipikirkan tokoh tentang dirinya, (Rema, 2006: 224).

Deskripsi yang hampir sama juga dijelaskan Nurgiantoro (2010:165), bahwa aktor atau tokoh dalam karya sastra menunjuk pada orangnya dan pelaku cerita. Aktor merujuk pada watak dan karakter sehingga menunjuk pada sikap pemain dramatari yang dipentaskan. Dengan demikian aktor adalah pelukisan gambaran yang jelas tentang seseorang yang ditampilkan dalam sebuah cerita. Abrams (1999:20) menjelaskan aktor adalah orang-orang yang ditampilkan dalam setiap pementasan yang memiliki kualitas moral dan kecenderungan tertentu serta diekspresikan dalam ucapan dan tindakan. Berdasarkan atas terminologi di atas, aktor pementasan dramatari *Calonarung* adalah orang-orang yang terlibat langsung dalam pementasan yang memiliki kecenderungan karakter dan sifat yang diekspresikan dalam ruang pentas. Menentukan aktor utama dalam pementasan dramatari *Calonarung* bukan dilihat dari intensitasnya dalam pementasan, tetapi sejauh mana

keterlibatan aktor dalam membangun cerita dalam lakon yang dipentaskan.

Berkenaan dengan aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang*, Bandem, dkk (1989) menjelaskan bahwasanya aktor dalam pementasan *Calonarang* dapat dilihat dari keseluruhan pementasan dan lakon yang telah ditentukan. Sesungguhnya aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang* dimana-mana ada kesamaan dan kemiripan serta dalam pementasan selalu melibatkan banyak aktor. Terlebih seni pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu bentuk teater tradisional yang sampai saat ini masih hidup di Bali. Di lihat dari repertoar yang digunakan, seni pementasan ini mempunyai kaitan dan kesejajaran (paralelisme) dengan sebuah sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali, yaitu sastra *Calonarang*, sehingga dari sastra itulah dapat ditentukan aktor *protagonis* dan *antagois*. Dilihat dari adanya paralelisme antara kedua jenis bentuk ciptaan seni tersebut, seni pementasan *Calonarang* ini dapat disejajarkan kedudukannya dengan beberapa jenis seni pementasan tradisional yang lain, seperti *Parwa* (yang terkait dengan sastra Parwa), *Wayang Wong* (terkait dengan sastra Ramayana), *Gambuh* (terkait dengan sastra Malat), *Topeng* (terkait dengan sastra Babad), dan *Arja* (terkait dengan sastra Malat dengan berbagai versinya).

Menunjuk kepada 10 jenis teater tradisional Bali, pementasan dramatari *Calonarang* dapat digolongkan ke dalam *Prembon*. Dasarnya antara lain karena pementasan *Calonarang* mengandung berbagai unsur teater yang lain, seperti adanya unsur Topeng Gambuh, Arja, dan lain-lain. *Prembon* dikirakan berasal dari kata/imbuh/, yang berarti “(di) tambah”. Kemudian mendapat imbuhan /pa-/ dan /-an/ sehingga menjadi /paimbuhan/ yang berarti “hasil pekerjaan menambahkan”. Masyarakat mengucapkan kata itu menjadi *prembon* sebagai sebuah istilah yang mengacu kepada pengertian khusus, yakni sebuah bentuk dramatari tradisional Bali yang merupakan gabungan (imbuh-imbuan) dari unsur-unsur dramatari tradisional yang lain, seperti unsur-unsur Topeng, dan Arja. Dari unsur itu sebenarnya aktor pementasan *Calonarang* dapat ditentukan dan ditelusuri dengan baik.

Selain itu, menentukan aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat terlebih dahulu ciri-ciri yang ada pada pementasan dramatari *Calonarang*. Adapun ciri-ciri yang dimiliki oleh pementasan dramatari *Calonarang* (yang sekaligus merupakan kriteria untuk memasukkannya sebagai sastra tradisional), ialah sebagai berikut: (1) mementaskan suatu lakon tertentu yang pada umumnya dipetik dari sastra *Calonarang*, (2) Diungkapkan melalui drama dan tari (kadang-kadang juga disertai

nyanyian), (3) dialog-dialog menggunakan bahasa Kawi dan Bali (terutama para punakawan dan tokoh-tokoh lain setingkat punakawan), (4) sumber cerita ialah sastra *Calonarang*, sebuah kisah yang berlatar belakang sejarah, (5) adanya tokoh punakawan seperti "*panasar*", yaitu *Punta (panasar "kelihan"* atau *panasar* yang lebih tua), dan *Kartala* atau *Wijil (panasar "cenikan"* atau *panasar* yang lebih muda), (6) seni pertunjukan ini tidak memakai naskah tertulis (skenario), (7) tema cerita merupakan keterpaduan (intergrated) antara tragedi, komedi, dan heroisme (kepahlawanan), (8) seni pementasan ini menggunakan *gambelan*, (9) berlaku untuk semua umur dan semua golongan (10) para penari menggunakan busana yang khas (bukan pakaian sehari-hari), dan (11) menggunakan pentas arena/tapal kuda (Bandem, dkk,1989:78).

Berdasarkan atas ciri-ciri pementasan tersebut, dapat diketahui beberapa aktor pementasan dramatari *Calonarang*. Adapun para aktor yang mendukung pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebagai berikut.

1) ***Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede***

Dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* di manapun, termasuk di Kota Denpasar *Walu Nateng Dirah* sebagai aktor sentral *protagonis* (aktor utama). *Walu Nateng Dirah* adalah sebutan lain dari *Ni Calonarang*. Bandem, dkk (1989:64); Kardji (1999:31); Covarrubias (2013); Ardhana, dkk (2015:23) menjelaskan bahwa *Walu Nateng Dirah* adalah sebuah nama yang terdiri dari kata "*walu*" artinya janda, "*nata*" artinya raja, "*ing*" artinya di dan "*Dirah*" artinya negeri Dirah. Dengan demikian *Walu Nata Ing Dirah* artinya "Seorang Janda di Dirah". Bagi masyarakat Bali dan di Kota Denpasar lebih lazim menyebut *Walu Nateng Dirah* karena "*nata ing*" disandikan (a+i) menjadi (e) sehingga disebut "*nateng*". Selanjutnya Goris (1941:4) dalam catatannya menjelaskan tentang *Ni Calonarang* yang sering disebut dalam ceritera Bali adalah *Walu Nateng Dirah*, yakni seorang janda ahli sihir wanita (*Rangda*) dari negeri Dirah atau Jirah. Bahkan dalam catatan tersebut, Goris menduga bahwa Mahendradata atau Gunapriyadharmapatni sebagai *Calonarang* yang memiliki kekuatan yang lebih daripada suaminya raja Udayana. Hal tersebut di dasarkan atas sebuah catatan titah raja yang dikeluarkan raja Udayana yang selalu didahului dengan gelar Gunapriyadharmapatni.

Uraian tersebut bisa menjadi sebuah kemungkinan dan kebenaran, meskipun masih sangat sumir. Kebenaran tersebut diperkuat dari adanya catatan efigrafi dan ikonografi yang mengarah pada jalan yang sama. Terlebih Gunapriya dharmapatni dicitrakan dalam arca *Durga Mahesuramardini*, yakni *Dewi Durga* dalam murthinya sebagai *Durga* berlengan

delapan, dan Goris (1984:9) mengidentifikasi ikonografi tersebut simbol kemarahan dan ajaran mistik kiri dari Gunapriyadharmapatni. Namun terlepas dari kontroversialnya tokoh *Ni Calonarang* dalam perspektif historikal, dalam pementasan dramatari *Calonarang* aktor *Walu Nateng Dirah* masih tetap menjadi aktor sentral pementasan.

Dalam tradisi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, aktor *Walu Nateng Dirah* sangat jarang disebutkan dalam pementasan. Justru tokoh tersebut disebut dengan nama lain, yakni "*Matah Gede*" yang diperankan oleh laki-laki. Sama sekali belum ada "*Matah Gede*" diperankan oleh seorang perempuan. Sebutan "*Matah Gede*" sama misterinya dengan nama *Ni Calonarang* dan *Walu Nateng Dirah*. Banyak versi yang dimunculkan oleh praktisi *Calonarang* berkenaan dengan nama "*Matah Gede*" untuk merujuk *Walua Nateng Dirah*. Bahkan ada versi lain menyatakan bahwa "*Matah Gede*" bukan aktor atau tokoh dalam pementasan, tetapi "jenis tari" yang ditarikan oleh penari ketika mementaskan tokoh *Walu Nateng Dirah* dalam pementasan *Calonarang*. Sebagaimana dijelaskan Nyoman Geguh (wawancara, 9 September 2016) sebagai berikut. "Bagi saya *Matah Gede* bukanlah nama tokoh melainkan jenis tarian yang ditarikan oleh penari pada saat menarikan tokoh *Walu Nateng Dirah*. Jadi orang menarikan tokoh itulah disebut dengan jenis tarian *Matah Gede*. *Matah Gede* sendiri dianalogikan seperti makanan yang setengah matang. Dalam bahasa Bali *mara lebeng atenge*. Artinya, manusia sakti yang masih berwujud manusia, tetapi wajahnya sudah berubah atau di Bali sering disebut dengan *jelama matah*".

Deskripsi tersebut kemungkinan dapat diterima dalam kerangka logis. Biasa jadi "*Matah Gede*" hanyalah sebuah gaya tarian bagi mereka yang menarikan tokoh *Walu Nateng Dirah*. Namun apapun itu, realitanya dalam lingkungan sosial, "*Matah Gede*" sudah menjadi tokoh *protagonis* sekaligus aktor simbolik mewakili citra *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. Menyimak atas uraian makna harfiah dari "*Matah Gede*" sebagai manusia *Śakti* yang belum matang, dan masih berwujud manusia tetapi wajahnya sudah berubah, sangat tepat merefleksikan aktor *Walu Nateng Dirah* sebagai sosok manusia perempuan *śakti* yang belum memiliki kematangan ilmu dan pengetahuan.

Selain itu, pandangan lain yang berkenaan dengan *Matah Gede* tidak boleh diabaikan. Beberapa praktisi, penggiat dan pemerhati pementasan dramatari *Calonarang* justru mengatakan dengan tegas, bahwa "*Matah Gede*" adalah aktor bukan jenis pakem tarian. Ia adalah tokoh atau aktor utama dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Bahkan "*Matah Gede*"

sudah menjadi ikonik dari pementasan dramatari *Calonarang*. Sebab nama "*Matah Gede*" bukanlah hanya sekadar nama tetapi istilah yang merepresentasikan tokoh *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. Meskipun hingga saat ini belum diketahui siapa pertamakali menggunakan nama ini untuk menyebut *Walu Nateng Dirah* dalam seni pementasan *Calonarang*. Berkenaan dengan nama "*Matah Gede*", Putu Adi (wawancara, 29 Desember 2016) menyatakan nama tersebut merujuk pada *kawisesan* (kesaktian) yang dimiliki *Walu Nateng Dirah* yang boleh dikatakan belum sempurna.

Apabila nama "*Matah Gede*" mewakili kesaktian *Walu Nateng Dirah*, sangat pantas nama tersebut dilabelkan pada aktor *Walu Nateng Dirah* pada pementasan *Calonarang*. "*Matah Gede*" sebagaimana telah disebutkan di atas bukanlah jenis pakem tari, tetapi sebuah makna simbol yang sedikit tidaknya mewakili ideologi atau ajaran pada sosok *Walu Nateng Dirah*. Sebagaimana merujuk pada diskursus teori semiotika dari De Saussure, bahwa setiap istilah (diksi) adalah sebuah semion atau penanda yang dapat ditafsirkan sebagai tanda yang penuh makna (Kaelan, 2005:35). Istilah "*Matah Gede*" dapat dikatakan adalah sebuah semion atau penanda yang tentunya memiliki makna yang dalam. Makna "*Matah Gede*" sesungguhnya adalah pesan dari sebuah simbol kedigdayaan dan *kawisesan* yang dimiliki *Walu Nateng Dirah* yang masih belum mencapai kesempurnaan. Artinya, ilmu *pangiwan* yang dimilikinya boleh dikatakan belum matang sehingga masih diliputi oleh rasa marah dan kebencian. Sebab pada hakikatnya manusia yang belajar *mangiwa* sangat utama, jika didasari dengan laku *sadhu suci laksana*. Ketika manusia yang dapat mempelajari *ngiwa* atau *pangiwan* sudah tinggi dan sudah dapat menaklukkan musuh dalam diri, atas anugrah *Hyang Bhatāri*, tinggi tingkat ilmunya disebut "*Pangiwan Ngisep Sari*" sebagaimana disebutkan dalam lontar *Pangiwan Buda Kecapi Putih* sebagai berikut.

Nihan kotamaning sang mangiwa, den wruhan rumuhun, kagelarang dewatattwa, mwan panunggalaning Triaksara, tekeng Rwa Bhineda, apan wekasing wakas utamahakena, sekala niskla kawibawa, kinatwaning dening rat kabeh, kinasihin dening dewa Bhatāra, mwah kinabhaktya dening sarwa Bhuta-Bhuti---yan katekaning pati, wenang mantuking siwapada, Wisnupada, tekeng cintya bhawana---yan ketekening pati swarga pawitra kepangguh denta---kramanya byasake ring kalaning bulan rame. Mayoga sirap marep purwa, angeka citta, mamati bayu, mamti kroda mwan satru ri angga sariranta, masadana suci---nihan ta ngiwa ngisep sari ngaran, ... (Buda Kacapi Putih, 1b-2a).

Terjemahan:

Inilah keutamaan (orang) yang *mangiwa* (menekuni *pangiwan*), menjadi sangat berpengetahuan, mengetahui hakikat *dewatattwa*, dan mampu menyatukan *triaksara* (Ang, Ung, Mang), dengan *Rwabhneda* (Ang dan Ah), sebab dari dahulu sangat utama dan maha utama, berwibawa di alam *sekala-niskala*, dan dihormati oleh semua penguasa, dikasihi oleh *Dewa Bhatāra*, disembah oleh para *Bhuta-Bhuti*----apabila kematian datang, pantas kembali ke alam *Śiwa*, alam Wisnu dan alam yang tak terpikirkan---bila meninggal sudah pasti mendapatkan surga--namun sepatutnya membiasakan diri pada saat bulan (purnama), beryoga menghadap timur, mengendalikan *cita* (pikiran), mematikan keinginan, mematikan kemarahan dan musuh dalam diri serta bersadhana perbuatan suci---demikianlah *pangiwan* (sesungguhnya) yang disebut *ngisep sari*, ... (Gedong Kertya, 1988:1-2).

Menyimak petikan *lontar* tersebut di atas, tanda dari orang yang tinggi atau sempurna tingkat *pangiwannya* disebut dengan *ngisep sari*. Tentunya anugrah itu didapatkan jika manusia atau penekun *pangiwan* sudah mampu melakukan *sadhana* (disiplin spiritual) sebagaimana disebutkan dalam teks. Namun *Walu Nateng Dirah* kendatipun sangat mahir dalam ilmu *pangiwan*, namun masih diliputi “*alah dening-dening*” tidak sempurna lah ilmunya. Nama “*Matah Gede*” yang dilekatkan padanya sesungguhnya mengisyaratkan hal tersebut. Dengan demikian, tokoh *Matah Gede* yang tiada lain adalah *Walu Nateng Dirah* adalah manusia *śakti* yang belum sempurna ilmu *pangiwannya*. Atas dasar semion tanda dalam makna tersebutlah, aktor *Matah Gede* (*Walu Nateng Dirah*) diwujudkan masih dalam wujud manusia, perempuan tua cantik tetapi memiliki wajah yang menyeramkan, seperti nampak pada gambar 5.6 berikut.



Gambar 5.6
Aktor "*Matah Gede*" dalam Sebuah Pementasan
Dramatari *Calonarang*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Melihat gambar 5.6 tersebut, demikianlah penggambaran aktor "*Matah Gede*" dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. Terlihat "*Matah Gede*" masih berwujud manusia, tetapi memiliki wajah yang menyeramkan setengah sudah berubah. Atribut yang dikenakan aktor menandakan bahwa *Matah Gede* memang sosok manusia perempuan yang sudah tua dan ringkih. Hal tersebut dicirikan dengan tongkat yang dibawa sang aktor sebagai sandaran pada saat berjalan. Selanjutnya "*metengkuluk*" kain warna putih usang dirajah dengan *Bhuta Siu* dan *Dasaksara* serta *Dasabayu* menjadi ciri khasnya. Dalam *tengkuluk* juga dirajah *Ongkara Sungsang* dan dalam, bab berikutnya dijelaskan terkait makna filsafatnya. Kain *rembang* kuno adalah *ambed* pada tubuhnya serta berhiaskan *basang-basang* atau *jejeron* manusia serta tengkorak. *Tapih* adalah kain penutup pada bagian bawah. Bandem dan deBoer (2004:204) menyebutkan bahwa "*Matah Gede*" disandingkan untuk *Janda Dirah* berarti ia masih mentah yang merujuk pada fakta bahwa *kawisesan* berupa api belum tersembur dari mata dan hidungnya.

Semua atribut tersebut tentunya memiliki makna dan arti tersendiri. Namun secara keseluruhan atribut tersebut memberikan sebuah gambaran (visual), bahwa "*Matah Gede*" atau *Walu Nateng Dirah* adalah memang benar seorang *walu* (janda) tua *Šakti* tetapi sangat mempesona (baca cantik) sebagaimana disebutkan dalam teks satsra *Calonarang*. Aktor "*Matah Gede*" memiliki peran penting dalam pementasan. Sebagai aktor utama, *Matah Gede* memiliki peran strategis dalam membangun cerita dalam setiap pementasan. Oleh karena itu, ada memang pakem khusus untuk menarikan "*Matah Gede*", sebagaimana Nyoman Geguh (wawancara, 29 September 2016) katakan:

"saya beberapa kali pernah menjadi juri dalam lomba tarian "*Matah Gede*" yang sempat digelar oleh pemerintah Kota Denpasar. Bagi praktisi "*Matah Gede*" ada pakem khusus yang tidak boleh diabaikan saat menari. Atribut sudah pasti membawa tongkat, *metengkuluk*, *metapih* dan menggunakan *amed dada*. Sekarang banyak variasi dan kreasi *Matah Gede* yang terkadang jauh dari gambaran sastra, bahwa *Calonarang* adalah "janda" di negeri Dirah. Kemudian tarian *pepesonnya* harus mengikuti struktur seperti *pepeson*, *pengawak terog*, *pengecet*, *betel maya*, *pengerang-erang* dan *pakeed*. Demikianlah pakem menarikan *Matah Gede* yang sebaiknya diikuti oleh aktor ketika mementaskan pementasan *Calonarang*".

Aktor *Matah Gede* kini dalam setiap pementasan memang menyuguhkan atribut yang sangat varitaif. Mereka berkreasi dalam dunia seni yang tanpa batas, tetapi jangan sampai bergeser dan menjauhi sastra *Calonarang*. Teks sastra sudah memberikan visualisasi aktor "*Matah Gede*" sebagaimana gambaran *Walu Nateng Dirah* atau *Ni Calonarang* yang sangat sederhana. Penggambaran seorang janda tua tentunya adalah titik point yang tidak boleh dilupakan. Dewasa ini banyak penari "*Matah Gede*" lebih menonjolkan aspek estetik melupakan etika sastra sehingga terkadang aktor *Matah Gede* tidak merepersepsikan seorang "*Janda Dirah*". Kemudian ketika aktor "*Matah Gede*" memainkan perannya sebagai "*Matah Gede*" di atas panggung juga hendaknya menjadi hal yang penting diperhatikan. Terutama *pepeson*, *pengawak terog*, *pengecet*, *betel maya*, *pengerang-erang* dan *pakeed*. *Pengerang-erang* misalnya, di sana aktor harus mampu *ngucap-ucap* dengan menggunakan bahasa sastra Jawa Kuna atau *Kawi*, sebab kisah ini menggambarkan kejadian pada masa berkuasanya raja Airlangga di Jawa. Kebanyakan *Matah Gede* tidak memahami sastra *Kawi* sehingga pementasan menjadi kurang menarik untuk disaksikan. *Matah Gede* adalah aktor *protagonist*, aktor memiliki peran strategis dalam hal sukses dan tidaknya pementasan dramatari *Calonarang*.

2) Patih Taskara Maguna (*Pandung*)

Telah disinggung sebelumnya bahwa struktur pementasan dramatari *Calonarang* hampir sama dengan pementasan teater, yakni ada lakon, aktor, instrumen dan tata panggung. Selanjutnya aktor dalam pementasan dramatari *Calonarang* secara terorganisir merujuk pada teks *Calonarang*, dan dalam membangun karakter, penari *Calonarang* (praktisi *Calonarang*) berpegang pada karakter seperti yang digambarkan sastra *Calonarang*. Bandem, dkk (1989:200) nampaknya juga menjelaskan hal yang serupa, yaitu:

Dalam membangun karakter tokoh atau aktor pementasan dramatari *Calonarang*, seperti aktor sentral (utama), aktor bawahan dan aktor tambahan yang namanya ada dalam sastra *Calonarang*. Penata tari pementasan *Calonarang* tampaknya berpegang pada karakter seperti yang digambarkan dalam sastra *Calonarang*, dan tentunya pula atas tafsir dari penata tari maupun seniman *Calonarang* itu sendiri.

Sebagaimana diketahui dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, karakter tokoh menjadi sangat penting. Sebab dalam pola tetap yang idiomatik dalam teater tradisional Bali tidak hanya terdapat pada bangunan adegan-adegan, tetapi juga pada pelukisan karakter aktor yang dapat dikatakan sebagai aktor tetap, seperti prabu, patih, putri, penasar dan condong (Bandem,2010:76). Menelisik pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar nampaknya aktor tetap masih dipertahankan dalam beberapa pementasan, terutama aktor sentral, seperti *Walu Nateng Dirah* dan *Patih Taskara Maguna*. Adapun raja Airlangga yang menurut Dibia (2008) sebagai tokoh tetap dan penting ternyata jarang dipentaskan dalam pementasan. Justru aktor sentral yang sering muncul adalah *Walu Nateng Dirah* (Ni *Calonarang*), *Taskara Maguna* dan *Ratna Manggali*. Adapun aktor bawahan yang sering dipentaskan adalah *punakwan* (*punta-wijil*), *liku*, *condong* dan *bondres* serta aktor tambahan lainnya. Bahkan menariknya pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar memunculkan tokoh-tokoh yang tidak disebutkan dalam sastra *Calonarang*, seperti *Barong-Rangda*, *Condong*, *Punta-Wijil* dan tokoh tambahan lainnya. Dengan demikian, aktor khusus dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah "*Matah Gede*" (*Walu Nateng Dirah*), *Taskara Maguna* dan *Barong-Rangda*.

Aktor *Taskara Maguna* dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya adalah transformasi tokoh yang ada dalam sastra *Calonarang*. Disebutkan dalam teks *Calonarang*, bahwa raja Airlangga memiliki patih *Śakti* dan dalam sastra disebut *Patih Taskara Maguna*, *Patih Madri*, *Patih Kaet* dan *Patih Manguri* di kerajaan *Daha*. Kemudian dalam dunia pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, patih yang paling sering dibawa dalam lakon pementasan adalah patih *Taskara Maguna* dan *Patih Madri*. Patih *Taskara Maguna* selanjutnya dalam dunia pentas *Calonarang* dan

Pencalonarangan sering disebut dengan “*Pandung*”. Bahkan di daerah lain disebut dengan “*Maling Maguna*”. Sesungguhnya ketiga kata tersebut, yakni “*maling, pandung* dan *taskara*” adalah kata yang bersinonim, yang berarti: penyamun, perampok, pencuri (Sudana,1996:86).

Berdasarkan sinonim kata tersebut, *Taskara Maguna* memiliki arti sebagai “pencuri yang sangat berguna”, dan bisa juga *guna* disini diartikan mewakili kesaktian patih dari prabu Airlangga yang dapat menyusup kediaman *Walu Nateng Dirah*. Baik dalam sastra dan alur pementasan dramatari *Calonarang*, patih *Taskara Maguna* yang disebut “*Pandung*” adalah sosok lelaki paruh baya yang memiliki perawakan kekar dan gestur serta mimik wajah yang berwibawa. Senjata yang dibawa dan selalu digunakan dalam pertempuran melawan *Walu Nateng Dirah* adalah pusaka keris. Sebagaimana nampak gambar 5.7 berikut.



Gambar 5.7

Patih *Taskara Maguna* pada Saat Pementasan
Dramatari *Calonarang* di Depan Pura Jagatnata Denpasar
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Aktor atau tokoh *Taskara Maguna* dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar yang dijadikan sebagai lawan *Walu Nateng Dirah* yang sudah memurthi menjadi *Durga* atau diwujudkan dalam sosok *Rangda*. Namun sesungguhnya, jika merujuk pada sastra *Calonarang*, patih *Taskara Maguna* ini hanya sampai pada kediaman *Walu Nateng Dirah* karena belum sempat untuk menemui *Walu Nata*, patih *Taskara Maguna* sudah

terlebih dahulu *dideluh* oleh *Walu Nateng Dirah* (wawancara: Putu Adi, 29 Desember 2016). Namun dalam pementasan *Calonarang* di Bali dan termasuk di kota Denpasar telah terjadi banyak pemenggalan dan boleh dikatakan sebagai penyimpangan alur cerita. Bahkan penyimpangan banyak terjadi yang menyebabkan pementasan *Calonarang* tidak murni berdasarkan atas alur cerita sastra. Patih *Taskara Maguna* sesungguhnya belum sampai bertarung dengan *Walu Nateng Dirah*, tetapi dalam pementasan yang sering terjadi adalah patih *Taskara Maguna* yang menjadi lawan tangguh *Walu Nateng Dirah*. Sering disaksikan dalam pementasan, patih *Taskara Maguna* berhasil beradu kesaktian dengan *Walu Nateng Dirah* dan sang patih dengan gagah berhasil naik ke atas ke tempat kediaman *Walu Nateng Dirah* yang sudah menjadi *Rangda* citra *Bhatāri Durga*.

3) **Patih Madri**

Tidak seperti patih *Taskara Maguna*, aktor *Patih Madri* jarang sekali dipentaskan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. Sebab kebanyakan pementasan lebih kepada mengambil alur cerita yang ringkas, dan terkadang mengabaikan alur cerita, apalagi alur cerita yang merujuk pada teks sastra *Calonarang*. Kebanyakan cerita mengambil lakon yang umum, tetapi aktor atau tokoh *Patih Madri* sengaja ditenggelamkan. Sebenarnya jika pertunjukkan mengikuti alur cerita sebagaimana dalam sastra atau mungkin dalam garapan *Calonarang* klasik lengkap, peran *Patih Madri* sangat kelihatan perannya dalam cerita. Sebagaimana hal tersebut jelas dinarasikan dalam penelitian Ardhana, dkk (2015:54), bahwa ketika Ratna Manggali dikembalikan ke Dirah diikuti oleh Patih Madri. *Ni Calonarang* yang mendengar anaknya dikembalikan dan diusir, mengutus muridnya (*sisya*) yang bernama *Larung*, *Adiguyang*, *Waksirsra* dan *Mahisawadana* untuk mencegat *Patih Madri*. I Larung berubah menjadi *Paksi* dan terjadilah pertarungan yang sangat seru antara Larung dengan *Patih Madri*.

Berkenaan dengan hal itu, sesungguhnya *Patih Madri* memiliki peranan yang sangat penting dalam narasi teks *Calonarang*. Namun demikian, penggalan narasi ini jarang diketengahkan dalam pementasan. Oleh karena itu, peran *Patih Madri* sedikit dilupakan dalam khasanah pementasan *Calonarang*. Bahkan terkadang ada penyimpangan dalam khasanah pementasan maupun dalam pemahaman masyarakat, bahwa patih *Taskara Maguna* adalah transformasi tokoh *Patih Madri* yang sering disebutkan dalam teks sastra *Calonarang*. Made Suardana atau sering disebut "*Laik Tukang Igel Rangda*" (wawancara, 9 September 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“sekarang ini *sekaa Calonarang* jarang sekali mementaskan dramatari *Calonarang* klasik sebagaimana pertunjukkan masa lalu. Selain memang terkendala waktu pementasan yang memakan waktu cukup lama, sekarang pementasan sudah bergeser ke arah bukan lagi pementasan dramatari, tetapi ajang kontestasi. Pengundangan, *bangke-bangkean metanem* dan yang lainnya. Penonton sekarang tidak melihat pementasan secara utuh, tetapi hanya bagian-bagian saja yang dirasa berhubungan dengan hal-hal mistik. Hal itu menjadikan pementasan tidak utuh, dan peran *Patih Madri* tidak kelihatan dalam pementasan.”

Bandem dan deBoer (2004) pernah melakukan studi kritis terhadap pementasan dramatari *Calonarang* di berbagai tempat di Bali. dalam studi kritisnya mereka menyebutkan bahwa banyak penyimpangan alur cerita dan pementasan yang terjadi belakangan. Ada banyak faktor penyebabnya, dan penyimpangan tersebut bukan tidak mungkin mendistorsi alur cerita yang merujuk pada sastra. Kekhawatiran mereka justru pementasan *Calonarang* bergeser fungsi dan peran dalam kegiatan seni beragama, menjadi ajang kontestasi belaka. Padahal pementasan dramatari *Calonarang* memiliki fungsi seni dan keagamaan yang kuat.

Sekiranya studi kritis tersebut masih relevan dirujuk dan dijadikan rekritisasi terhadap pementasan dramatari *Calonarang* dewasa ini. Berdasarkan atas beberapa studi sebelumnya berkenaan dengan pementasan *Calonarang*, ternyata penyimpangan tersebut telah menjadi sesuatu kelaziman yang dilakukan oleh penata tari atau praktisi *sekaa Calonarang*. Selain itu, *sekaa* penari *Calonarang* juga melihat animo masyarakat yang tinggi terhadap pementasan *Calonarang*, dan sayangnya masyarakat memiliki minat yang kurang melihat pementasan secara utuh. Masyarakat lebih berminat pada beberapa bagian pementasan, seperti pada saat *pangundangan*, *watangan/bangke-bangkean*, *sesuwunan mesolah* dan sejenisnya. Bahkan ada sebuah fenomena menggelikan, pada saat penari *Calonarang* menari atau membawakan pementasan kalangan tidak begitu ramai, tetapi pada saat *watangan* berada di kalangan dan *pengundangan* dilangsungkan banyak penonton mendekati kalangan dan menyaksikan adegan tersebut. Meminjam uraian Bandem, dkk (1989:192), bahwa penyimpangan baik kecil dan besar dalam pementasan *Calonarang* adalah sesuatu yang lumrah sepanjang tidak mengganggu keharmonisan hubungan cerita antara sumber sastra dengan pementasan. Namun demikian bukan berarti harus mengabaikan keseluruhan struktur pementasan atau cerita. Jika masih saja diabaikan terjadi disharmonisasi pementasan. Bukan tidak mungkin pengaburan tokoh atau peran terjadi dalam ruang pementasan. Nampaknya

hal tersebut terjadi pada aktor *Patih Madri*. Adapun tokoh *Patih Madri* dalam pementasan dapat dilihat pada gambar 5.8 berikut.



Gambar 5.8

Patih Madri pada Pementasan Dramatari *Calonarang*
di Pura Dalem Gede Sumerta Denpasar
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Penggambaran aktor *Patih Madri* dalam pementasan *Calonarang* sedikit berbeda dengan *Patih Taskara Maguna*. Meskipun kedua aktor tersebut memainkan peran “*patih*”, atribut yang digunakan adalah atribut *patih*. Jika *Taskara Maguna*, merupakan patih dengan sosok perawakan tinggi besar dengan wajah menyeramkan penuh wibawa. Kemudian mata mendelik dan kumis yang tebal semakin menambah kewibawaan. Gelung yang digunakan adalah *pakis rebah* dan bersenjatakan keris. Sedangkan atribut yang digunakan *Patih Madri* didominasi warna putih dan *badong* khas *mepererada*. Selanjutnya *gelungan Patih Madri* berbeda dengan *Patih Taskara Maguna*. Patih inilah yang ditugaskan untuk melawan kesaktian *Ni Calonarang*. Kemudian perwatakan tokoh *Patih Madri* mirip dengan tokoh Panji dalam dramatari Gambuh. Kadang-kadang juga *Patih Madri* diperankan oleh Mantri Manis (halus) dalam dramatari Arja (Sudana,1996:74).

4) **Diah Ratna Manggali**

Tokoh atau aktor selanjutnya adalah *Diah Ratna Manggali*, dan dalam teks sastra *Calonarang* tokoh ini adalah

putri cantik dari *Ni Calonarang*. Banyak peneliti budaya, sastra dan sejarah menjelaskan tokoh ini berbeda dengan penggambaran ibunya *Ni Calonarang*. Ratna Manggali justru digambarkan dengan sangat cantik dan perilakunya sangat sopan serta ramah kepada penduduk Dirah. Sudana (1996:72) menjelaskan bahwa Ratna Manggali adalah putri *Calonarang* yang berparas cantik tetapi tidak ada satu pemuda pun yang berani melamarnya, karena dicurigai menganut ajaran ilmu hitam.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar tokoh Diah Ratna Manggali biasanya diperankan oleh tokoh puteri yang dalam dramatari arja disebut dengan Galuh. Galuh biasanya diperankan oleh seorang perempuan, tetapi belakangan dalam *Pencalonarangan*, Galuh juga diperankan oleh seorang laki-laki yang mengenakan atribut sebagaimana Galuh adalah perempuan yang sangat cantik. Kemudian dalam seni *Pergambuhan* Diah Ratna Manggali diidentikkan dengan tokoh *Kanya* atau putri yang sangat cantik (Widjaja Bandem, 2012:8). Tokoh *Kanya* ditarikan dalam *Penggambuhan* sama persis karakternya dengan Galuh, yakni seorang putri yang sangat cantik, seperti *Dedari Nilottama*. Bahkan dalam *Lontar Dharma Pegambuhan* disebutkan *pregina* tokoh *kanya* dalam *Pegambuhan* untuk *ngarad taksu* menggunakan mantra khusus, seperti dalam petikan berikut.

Pengasren kanya, serana sekar sing kawenang, ma isun ngidepana sarwa manic isarira, Nilottama aran ku, Tunjung biru ring netrangu, gagar mayang ring kembang ku, Ni suprabha tejangku, lengleng ring solahku, manda ring tindaku, nusus asih ring pengarasku, konjer ing tanganku, towok ring madhyangku, listuayu insun inulatan dening wong kabeh, lunga asih teka asih, asih-asih, tan ana pasah, ket sumaket, siddha sih nama swaha.

Terjemahan:

Pengasren kanya (mantra pengundang *taksu* tokoh putri), sarananya bunga dan mantranya “hamba memusatkan pikiran pada semua jenis permata pada diri hamba, Nilottama nama diri hamba. Tunjung biru di mata hamba, Gagar Mayang pada bunga hamba, Ni Suprabha adalah sinar hamba, sangat memikat tarian hamba, perlahan tindakan hamba, kasih sayang yang tulus di pipi hamba, gemulai gerakan tangan hamba, ramping pinggang hamba, sungguh sangat cantik hamba ditonton oleh semua orang, pergi sayang kembali sayang, sayang sayang, tidak dapat dipisahkan, sangat lekat, berhasil sayang selalu (Pusdok Denpasar, 1998:6).

Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, tokoh Ratna Manggali diwujudkan dalam pementasan identik dengan Galuh dan Kanya dalam seni Gambuh. Dengan demikian, atribut yang digunakan memiliki kesamaan dan umumnya diperankan oleh seorang perempuan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta, tokoh Diah Ratna Manggali kebanyakan diperankan perempuan dan dalam busana seni Arja (Galuh). Biasanya dalam pementasan ada abdi yang menemani yang disebut dengan *Condong*. Biasanya ada dialog antara emban (*Condong*) dengan Galuh (Ratna Manggali), dan kini dialog tersebut terkadang diisi penggalan humoris antara emban dan putri.

5) **Condong**

Semua aktor atau tokoh dalam pementasan dramatari *Calonarang* memiliki peran penting. Tidak saja tokoh *protagonist* atau tokoh utama (sentral), tokoh bawahan atau pendukung juga memiliki peran penting. Merujuk pada Bandem, dkk (1989), bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan teater tradisional yang menggunakan pola pementasan yang terdiri dari beberapa elemen di dalamnya. Elemen aktor atau penokohan memiliki peran signifikan dalam mendukung pementasan. Tokoh utama dalam hal ini sebagai sentral yang membangun lakon dalam pementasan. Pun demikian tokoh bawahan atau pelengkap juga memiliki peran penting sebagai “pemanis” pementasan.

Tokoh “*Condong*” termasuk tokoh bawahan atau pelengkap. Tetapi berperan penting juga dalam pementasan *Calonarang*. *Condong* memiliki peran sebagai emban atau abdi dari ratu atau putri penguasa. Simbolis yang dilekatkan padanya adalah ia seorang abdi yang sangat setia kepada junjungannya. Peran *Condong* diperankan oleh seorang perempuan, dan atribut yang digunakan adalah termasuk jenis atribut tari Arja. Busana juga demikian, sama dengan busana seni Pengarjaan. Sebagai seorang abdi, pada saat pementasan pasti berpasangan dengan seorang putri raja atau penguasa. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, tokoh *Condong* menjadi abdinya putri *Calonarang*, yakni Diah Ratna Manggali (Galuh). Sebagai abdi, ia selalu menemani Ratna Manggali dan melayaninya dengan baik. Tokoh *Condong* biasanya perawakannya kurus atau lebih gemuk dan pendek dari tokoh putri (Ratna Manggali). Semua itu simbol dari kesetiaan serta *bhakti* abdi kepada raja. Adapun aktor *Condong* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 5.9 berikut.



Gambar 5.9

Tokoh *Condong* pada Pementasan Dramatari *Calonarang*
Pada Mahalanggo di Kalangan Ayodya Artcenter
(Sumber: dok Peneliti,2016)

6) ***Penasar***

Selain *Condong* sebagai tokoh tambahan, ada pula tokoh atau aktor tambahan yang disebut dengan *Penasar*. *Penasar* biasanya merupakan tokoh *punakawan* yang terdiri dari *penasar kelihan* (panakawan yang lebih tua) dan *penasar cenikan* (punakawan yang lebih muda). *Penasar* yang lebih tua biasanya disebut *Punta*, yang lebih muda *Kartala* atau *Wijil*. Kedua *punakawan* ini dapat digolongkan sebagai tokoh tambahan.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar dewasa ini termasuk jarang menghadirkan dua tokoh ini. Namun ada beberapa pementasan masih mempertahankan aktor tokoh ini dalam setiap pementasan. Sebagaimana aktor patih Madri, tokoh tambahan ini pula nampak tenggelam dan tidak pernah muncul dalam pementasan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* yang utuh, biasanya dua tokoh ini hadir sebagai *Punakawan* dari patih *Taskara Maguna* atau *Patih Madri*. Kehadiran tokoh *Punakawan* ini penting untuk menterjemahkan dialog dari patih *Taskara Maguna (Pandung)* ke dalam bahasa Bali sebab *Pandung* dalam dialog menggunakan bahasa Kawi (Jawa Kuna).

Istilah "*Penasar*" menurut Budastra (1997:43) adalah diidentikan dengan "dasar" sehingga *Penasar* adalah dua *penakawan* yang memberikan dasar kata dalam dialog. Jadi sangat tepat adanya, jika dalam pementasan *Penasar* inilah yang

menterjemahkan *ucap-ucap* patih sehingga penonton mengerti dengan dialog yang disampaikan antara patih dengan *Walu Nateng Dirah*. Namun kini, *Penasar* jarang digunakan. Justru yang menjadi *pengatos* (penterjemah) dari dialog *patih* adalah *Bondres* yang biasanya diperankan oleh dua orang laki-laki dengan atribut yang aneh dan lucu.

Secara etika pementasan, hal yang demikian menjadi hal yang kurang etis, bahwa *Bondres* menjadi penterjemah dialog *patih*. Jika melihat pementasan *Calonarang* klasik, menjadi sebuah keharusan bahwa *Penasar* memiliki peran itu. Boleh dikatakan hal seperti ini adalah salah satu bentuk penyimpangan-penyimpangan kecil yang berdampak pada tidak harmonisnya pementasan. Memang dalam sastra *Calonarang* tidak ada yang menyebutkan tokoh atau istilah *Penasar* yang terdiri dari *Penasar Punta* dan *Wijil*. Namun demikian, sebagaimana diungkapkan Bandem, dkk (1989), bahwa pementasan *Calonarang* merupakan pementasan yang terdiri dari beberapa unsur pementasan, seperti *pegambuhan*, *arja* dan *parwa*. Sebagaimana pada gambar 5.10 dapat dilihat tampilan tokoh atau aktor *Penasar*, seperti berikut.



Gambar 5.10
Sebelah Kiri Gambar Adalah *Penasar Punta* dan
Pada Kanan Gambar Adalah *Penasar Wijil*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

7) ***Barong***

Selanjutnya tokoh yang sangat khas dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah *Barong* dan *Rangda*. Boleh dinyatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah satu kesatuan polarisasi pementasan yang melibatkan berbagai unsur. Selain memang pementasan *Calonarang* terdiri dari beberapa kesenian di dalamnya, seperti Arja, Pegambuhan dan Prembon, pementasan dramatari *Calonarang* juga memunculkan seni tari topeng *Barong* dan *Rangda*. Tokoh *Barong* dalam pementasan *Calonarang* biasanya dipentaskan pada awal pementasan dan akhir pementasan. *Barong* yang dipentaskan pun bukan sembarang *Barong*, tetapi *Barong* Ketet (*Barong* Ket), yakni *Barong* yang berwujud harimau atau singa. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tokoh *Barong* ditarikan sebagai pembuka pementasan. *Barong* ditarikan oleh dua orang laki-laki dengan celana loreng dan ada hiasan gongseng pada kaki. Sebagaimana tari *Barong* dalam pementasan *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 5.11 berikut.



Gambar 5.11

Pementasan Tari *Barong* pada Pementasan *Calonarang*
Biasanya Tarian ini Dipentaskan pada Awal Pementasan
oleh Gita Bandana Praja Denpasar
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Apabila istilah *Barong* dipasangkan dengan *Rangda* (*Barong-Rangda*), dipastikan yang dimaksudkan *Barong* tersebut jenis *Barong* Ket. Hal ini perlu dipertegas mengingat terdapat berbagai bentuk dan jenis *Barong*, tetapi hanya jenis *Barong* Ket yang lazim berpasangan dengan *Rangda* yang sekaligus pasangan ini (*Barong-Rangda*) kemudian mewakili

aspek teologis (ajaran ketuhanan) keagamaan. Sementara itu berbagai bentuk *Barong* lainnya sering ditemukan dan difungsikan secara mandiri, baik sebagai sarana berkesenian maupun sebagai simbol keagamaan pada sebuah pura. Oleh karena itu *Barong-Rangda* sulit diberikan arti dan makna yang bersifat objektif yang mampu mewakili gambaran objek tersebut. Adapun beberapa arti tentang *Barong-Rangda* diantaranya sebagai berikut.

Pertama, Gautama dan Sariani (2009:58) menyebutkan *Barong* sebagai perwujudan binatang mitologis lambang kebenaran untuk melawan kekuatan yang merusak. Banyak macam-macam *Barong*, seperti; *Bangkal*, berbentuk babi jantan besar; *Barong Bangkung*, berbentuk induk babi; *Barong Ket/keket/kekek*, *Barong* dengan bentuk binatang mitologis sebagai perwujudan "*Banaspati Raja*." *Barong landung* yang berbentuk manusia tinggi besar (berbeda dari *Barong* yang lain), yang laki-laki disebut Jero Gede dengan muka hitam yang menyeramkan, sedangkan yang wanita disebut Jero Luh dengan muka berwarna putih atau kuning agak lucu.

Kedua, Segara (2000:9) menyebutkan secara etimologi (asal kata), kata *Barong* berasal dari bahasa Sanskerta, yaitu kata "*b(h)arwang*" yang di dalam bahasa Melayu atau bahasa Indonesia sejajar dengan kata Beruang, yaitu nama seekor binatang yang hidup di daerah Asia, Amerika, dan Eropa, berbulu hitam dan tebal serta ekornya pendek.

Ketiga, Titib (2000:418) menyebutkan kata *Barong* berasal dari kata "*barwang (Barong)*" dalam bahasa Jawa Kuno berarti beruang, beruang madu (*Ursus Malayanus*). Kata Sanskerta untuk beruang adalah "*Baluka*", sedangkan kata "*bharwa*" yang diduga menjadi kata *barwang* berarti yang memakan dengan baik, seperti lembu.

Keempat, Budhiartini (2000:9) menyebutkan *Barong* terdiri dari akar kata Bar sama dengan Bor, Bor ini kemudian disebut poros. Kemudian Ong artinya O dan Ng, yaitu O menggambarkan sebelum ada apa-apa. Dengan demikian bila menyebut nama *Barong* berarti sedang membicarakan sifat Tuhan dalam wujud "Ibapa". Selanjutnya menurut Ida Bagus Sudiksa (wawancara, 5 September 2016) seorang *undagi Barong* menjelaskan bahwa *Barong* memiliki kedekatan arti dengan "*mebarungan*" yang maknanya persatuan. Sehingga *Barong* diartikan lebih kepada "menyatukan" dalam kerukunan. Pengertian ini ada benarnya, mengingat *Barong* sebagai media (peranti sakral/suci) untuk menyatukan antar desa satu dengan desa lain. Olehnya ada istilah "*Bhatāra Ratu Gede mesemeton dengan Ratu Bagus yang ada di desa lainnya*". Tidak saja *tapakan* saja yang *mesemeton* bahkan secara tidak langsung *penyungsunya* tergabung dalam ikatan *semeton*. Bahkan banyak dijumpai, ketika pura tertentu ada upacara *yadnya*, *Barong* dari desa lain datang untuk memenuhi undangan dan berjumpa untuk menerima persembahan pemuja-Nya.

Memperhatikan beberapa pengertian di atas semuanya memiliki kelemahan masing-masing. Misalnya dengan menyebut *Barong* sebagai binatang mitologis, namun kenyataannya terdapat jenis *Barong Landung* yang berwujud manusia menyeramkan. Demikian pula apabila *Barong* disepadankan dengan binatang beruang, jenis binatang ini tidak ada

disebutkan pernah muncul di Bali. Dengan demikian kalau aktivitas budaya merupakan ekspresi untuk merespon alam sekitar, bilamana *Barong* dikatakan sebagai perwujudan beruang, boleh jadi kesenian *Barong* tidak merupakan hasil olah budaya asli Bali, tetapi adopsi dari luar. Demikian juga halnya binatang beruang tidak tergolong ke dalam binatang suci dalam Hindu seperti halnya Garuda, Sapi, Merak, Naga, Angsa, dan sebagainya. Dengan demikian definisi tersebut dapat dikatakan kurang memadai hakikat *Barong* sebagai khasanah kebudayaan asli Bali yang dijiwai agama Hindu (Wirawan,2016:4-5).

Berdasarkan alasan tersebut, dalam bahasan *Barong-Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* diketengahkan batasan atau definisi lain untuk memberikan batasan mengenai *Barong* yang dimaksud. Adapun *Barong* yang dimaksudkan dalam pementasan *Calonarang* adalah suatu bentuk perwujudan *Banaspati Raja*, yaitu bentuk binatang gaib dengan kekuatan magis sebagai penjelmaan *Dewa Śiwa* saat menghancurkan berbagai penyakit dan marabahaya.

Definisi ini didasarkan atas Lontar *Śiwa Tattwa* sebagaimana dikutip Segara (2000:18) yang menceritakan *Sang Hyang Śiwa* berkenan turun ke bumi pada sasih Kalima. Sebelumnya *Śakti* Beliau, *Dewi Durga* telah lebih dahulu turun ke dunia dengan berwujud *Rangda* dengan gelar *Sang Hyang Berawi* sebagai *Dewa Pemunuhan*. Demikian juga para pengiringnya seperti *bhuta kala* dan *pemali* turut menyertai. Untuk menetralsir kekuatan *Rangda* tersebut dan mengembalikan wujud istrinya yang dikatakan sebagai *salah wetu*, *Sang Hyang Śiwa* pun turun ke dunia dan menjelma menjadi *Bhuta Egeg*, yaitu sejenis bhuta yang wujudnya seperti *Banaspati Raja* dan menyerupai bentuk *Barong*. Bentuk *Barong* itu sangat menakutkan serta dengan matanya yang bundar melotot ditambah dengan kekuatan kebenaran, akhirnya *Sang Hyang Śiwa* dapat menetralsir kekuatan jahat serta mengembalikan wujud *Bhatāri Uma* seperti semula.

Dengan demikian, *Barong (Barong Ket)* pada hakikatnya tidak dapat disepadankan dengan bentuk jenis binatang manapun di dunia material, karena *Barong* merupakan “salinan” rupa binatang gaib (*niskala*) yang pernah dilihat secara mata batin oleh orang-orang waskita. Atas rasa hormat dan hasrat menjunjung tinggi *Banaspati Raja* sebagai salah satu murti (perwujudan) *Dewa Śiwa*, atas berbagai petunjuk gaib yang diterima oleh umat Hindu di berbagai tempat di Bali, dibuatkanlah tiruan wujud fisiknya dalam bentuk topeng dan difungsikan sebagai simbol keagamaan.

¹⁶ Perwujudan *Barong* sebagai penjelmaan *Dewa Śiwa* juga tersirat dalam Lontar *Barong Swari*. Disebutkan saat *Dewi Uma* dikutuk oleh *Dewa Śiwa* menjadi *Dewi Durga* ke dunia, kutukan tersebut membuat *Dewi Durga* murka dan setibanya di setra gandamayu ia melakukan yoga ke empat penjuru mata angin. Saat beliau beryoga menghadap utara terjadi *gering lumintu* (wabah penyakit yang sangat hebat). Selanjutnya ketika beryoga menghadap barat terjadi *gering memancuh*. Ketika beryoga menghadap selatan terjadi *gering rung bhuana*, dan saat *Dewi Durga* beryoga menghadap timur terjadi *gering Utah bayar* (muntaber). Adanya bermacam-macam

wabah penyakit itu (*bhuta kala*) mengakibatkan dunia terancam mara bahaya. Melihat penderitaan yang dialami umat manusia membuat para dewa di swargaloka merasa iba hingga akhirnya Sang Hyang Tri Murti turun ke dunia untuk menyelamatkan manusia dari kemurkaan Dewi Durga. Saat turun ke dunia menghadapi Dewi Durga ini Sang Hyang Tri Murti mengubah wujudnya, yaitu Bhatāra Brahma menjelma menjadi Topeng Bang, Bhatāra Wisnu menjelma menjadi Telek, dan Dewa Iswara (Śiwa) menjelma menjadi Barong.

Dengan demikian, memahami Barong dengan arti beruang, *mebarungan*, bor dan lain-lain sekiranya kurang tepat jika dikaitkan dengan filsafat ajaran agama Hindu Bali. Perlu ditegaskan kembali bahwa Barong adalah simbolisasi (penyimbolan) dari wujud/aspek Hyang Banaspati Raja yang merupakan manifestasi dari Dewa Śiwa yang berkehendak bertemu Śaktinya dan membebaskan kutukan Śaktinya dari Durga menjadi Dewi Parwati. Pengertian Barong sebagai Banaspati Raja tidak saja berdasarkan atas teks-teks/lontar tentang Barong, tetapi berdasarkan atas pengalaman langsung hingga menjadi cerita-cerita mistis dan magis dari beberapa orang yang waskita.

Banyak berkembang cerita dari orang-orang di Bali, bahwa Banaspati Raja kerap muncul di *setra* (kuburan). Biasanya sebelum beliau datang, angin berhembus begitu kencang disertai dengan riuh gemerincing *gongseng* (lonceng) yang menjadi pertanda beliau datang. Setelah lonceng yang sayup-sayup selanjutnya semakin keras, dan benar sosok berbulu datang menyerupai binatang dan Beliau sangat menyeramkan dipenuhi dengan api terpancar dari bulu-bulunya. Bagi mereka yang melihat, dikatakan wujudnya sama persis dengan Barong Ket.

Banaspati Raja didasarkan atas cerita lisan juga sering disebut dengan Hyang Barong Sepak. Karena pada saat Beliau muncul di kuburan untuk menjumpai Śaktinya, Beliau berwujud Barong menari dengan menghentak-hentakan kakinya ke tanah di *pamuhunan*. Pertanda, Beliau sedang merindukan Śaktinya untuk segera berjumpa melepas kerinduan. Sepak artinya “menendang atau menghentak”, sehingga Barong Sepak adalah Barong (Banaspati Raja) yang sedang menghentak-hentak tanah *setra* atau kuburan.

8) **Rangda**

Gautama dan Sariani (2009:527) menyebutkan Rangda memiliki arti: (1) janda; (2) peran dalam cerita *Calonarang* sebagai janda tukang sihir dari girah dengan mengenakan topeng yang menyeramkan, mata besar melotot, taring besar-besar, rambut putih terurai lidah panjang, serta kuku panjang. Sementara itu Mardiwarsito (1986:463) dalam kamus Jawa Kuno menyebutkan “*randa*” berarti janda. Hal ini dipertegas oleh Segara (2000:20) yang menyebutkan istilah Rangda adalah bahasa Bali halus untuk penyebutan janda dari kalangan *Tri Wangsa* di Bali (Brahmana, Ksatrya, Wesya), sedangkan janda dari kalangan Sudra Wangsa dikenal dengan sebutan *balu/walu*.

3 Pada kalangan masyarakat umum di Bali, terlebih di Kota Denpasar istilah *Rangda* lebih dekat pada pengertian sosok tokoh berperingai jahat yang mempraktekkan ilmu hitam untuk menghancurkan masyarakat. Persepsi ini muncul karena masyarakat lebih akrab dengan pementasan dramatari *Calonarang* yang menempatkan *Rangda* sebagai tokoh antagonis di dalamnya. *Rangda* dalam cerita *Calonarang* ini adalah figur janda dari Raja Girah, sebuah wilayah kecil di Kerajaan Kadiri, Jawa. Namun melihat kenyataan bahwa *Rangda* di Bali tidak semata-mata berfungsi sebagai peranti berkesenian, tetapi lebih penting fungsinya sebagai peranti keagamaan (*arcanam/tapakan*), perlu ditemukan pengertian yang lebih tepat menyangkut keberadaan *Rangda* tersebut. Untuk keperluan tersebut, selain mengacu pada Lontar *Śiwa Tattwa* di atas, terdapat juga penyebutan *Barong* dan *Rangda* dalam Lontar *Usadha Taru Pramana* sebagaimana disebutkan bahwa ketika *Dewa Śiwa* mengalami sakit keras atau *Gering* yang parah. Untuk itu *Dewa Śiwa* menyuruh *Dewi Uma* mencari obat ke *madyapada*. Dalam pencarian obat untuk *Dewa Śiwa*, *Dewi Uma* bertanya pada setiap pohon dan rumput-rumputan (*sarwa taru dan sarwa lata*). Kesemua pohon dan rumput itu dapat menjawab dengan baik, karena masing-masing sudah ada penghuninya, selanjutnya menerangkan khasiatnya masing-masing mulai dari akar, kulit, sampai dengan daunnya. Tepatlah pada tengah hari (*kali tepet*) sampailah *Bhatāri Uma* di *Setra Gandamayu*, pada sebuah pohon besar, yaitu: *taru rangdu*, di sana beliau mengadakan tanya jawab tentang manfaat khasiat pohon tersebut. Kebetulan pada waktu itu merupakan hari yang terlarang oleh *Sang Kala Banaspati Raja*, karena pada saat itu yang menghuni pohon tersebut sedang tidur nyenyak.

Mendengar suara ribut-ribut dan pada waktu yang salah (*nyalah masa*), *Sang Banaspati Raja* bangun dari tidurnya karena merasa wajib *nadah* atau memangsa orang yang ada di hadapannya seraya ia menyerang *Bhatāri Uma* dengan sengitnya sehingga pertempuran pun tidak terelakkan. Dalam mempertahankan diri lalu *Dewi Uma* terpaksa merubah diri (*Nyuti Rupa*) kembali menjadi *Dewi Durga* yang amat menyeramkan, untuk menandingi kesaktian *Sang Banaspati Raja*. Adu kesaktian antara keduanya menyebabkan *Sang Banaspati Raja* mengalami kekalahan karena beliau berhadapan dengan penguasa maut. Oleh karena itu pantaslah *Sang Banaspati Raja* dikalahkan. *Sang Banaspati Raja* dalam pertempuran itu melarikan diri, karena mendapatkan pukulan yang dahsyat dari *Dewi Durga*. Melihat tuannya dikalahkan oleh *Durga*, rakyat *Sang Banaspati Raja* yang terdiri atas mahluk alus amatlah marah dan dengan serta-merta menyerang *Dewi Durga* bertubi-tubi. Tetapi setiap pasukan yang terdiri dari *wong samar* tersebut berhadapan dengan *Sang Dewi Durga* mengalami kekalahan hanya wibawa dan kengerian memandang wajah *Bhatāri Durga*. Akhirnya *Sang Banaspati Raja* mengubah dirinya menjadi binatang yang sangat *Śakti* dengan suara gemerincing dikakinya dan bertempur dengan *Dewi Durga* (Yudabakti, 2007:48-50). Sebagaimana *Rangda* dalam pementasan dapat dilihat pada gambar 5.12 berikut.



Gambar 5.12

Tokoh *Rangda* Gita Bandana Praja yang Diidentikkan dengan Walu Nateng Dirah
(Sumber: dok Peneliti,2016)

9

Berdasarkan penegasan dalam *Śiwa Tattwa* maupun Lontar *Usadha Taru Premana*, *Rangda* secara tegas disebutkan sebagai penjelmaan *Dewi Uma/Dewi Durga* di bumi. Bilamana sebelumnya wujud *Barong* dinyatakan sebagai penjelmaan *Dewa Śiwa*, sangat tepat kalau *Rangda* adalah perwujudan *Dewi Durga* sebagai *Śaktinya* (pasangan) *Śiwa*. Dengan demikian, untuk menempatkan *Rangda* dalam khasanah budaya Hindu (Bali), penyebutan istilah janda untuk *Rangda* kurang mewakili makna yang disandangnya. Oleh sebab itu dalam buku ini istilah *Rangda* yang dimaksud mengacu pada Lontar *Śiwa Tattwa* dan Lontar *Usada Taru Premana*, bahwa “*Rangda* adalah perwujudan *Dewi Durga* di bumi bergelar *Hyang Bherawi* dengan ciri-ciri wajah seram menakutkan, rambut terurai panjang, mata melotot, lidah menjulur panjang, dan kuku panjang.” Definisi tersebut lebih dapat mewakili kehadiran *Rangda* dalam fungsinya sebagai peranti keagamaan maupun sebagai peranti kesenian.

Wujud *Durga* yang seram juga ditegaskan dalam *Kidung Sudamala*, sebagaimana terjemahannya (Santiko, 1992:185) sebagai berikut.

Sang Hyang Tunggal adalah dewa utama,
Tidak dapat dipungkiri bahwa *Sri Huma (Uma)* berlaku Serong,
berani membagi sirih dan bedaknya,
karena itu ia dikutuk oleh *Sang Hyang Guru*//4//
Sang Hyang Guru adalah dewa yang berkuasa,
Berbadankan alam semesta,
Tahulah ia segala-galanya yang tidak diketahui oleh manusia,
Ia pun tidak terlihat karena memiliki sifat: tiada//5//
Adapun yang diceritakan sekarang, *Sang Hyang Tunggal* (dan) *Sang Hyang Visesa* telah memberi
kepada *Hyang Guru* seluruh tingkah laku *Sri Huma*,

Sang Hyang Guru sakit hatinya//6//
Karena itu tahulah ia bahwa istrinya berdosa,
Karena pernah melayani *Hyang Brahma*, Guru
Sangatlah marah//7//
Dicaci makilah *Batari Huma*, katanya: Sudahlah
Jelas sekarang,” diacungkanlah jari telunjuknya
Segera (*Huma*) berubah menjadi *Durga*//8//
Itu adalah hasil perbuatannya sendiri (seperti)
Orang mandi membasahi dirinya. Terlaksanalah kutukannya:
Segeralah kamu menjadi *Durga*,
Namamu adalah *Ra Nini*//9//
Seperti kapur (tercampur) dengan kunyit,
Rambutnya lengket tak berantara, berwarna merah,
Gimbal, berlilit-lilit, tubuhnya tinggi besar//10//
Matanya seperti matahari kembar, mulut seperti gua terbuka.
Taring runcing, hidung lebar menganga seperti sumur
Lihatlah tubuhnya//11//
Badannya bertotol-totol. Menjerit berteriaklah ia
minta diruwat, berkatalah *Batāra Guru*:
“Tidak bersih dari dosa kamu sekarang.”//12//

Gambaran *Durga* dalam Kidung Sudamala menyerupai bentuk *Rangda* di Bali, yaitu rambut kusut merah kusam, mata melotot lebar, taring tajam dan mulut lebar. Hal ini semakin menegaskan bahwa wujud *Rangda* di Bali adalah bentuk yang mewakili *Durga*, dan bukan penggambaran seorang janda ataupun yang lain. Olehnya, berkenaan dengan pengertian *Rangda* sekiranya tepat merujuk pada teks-teks sastra tertentu sehingga dapat diketemukan landasan yang kuat tentang pengertian *Rangda*. Sebagaimana disebutkan dalam teks lontar *Śiwa Tattwa*, Usadha Taru Premana, bahwa *Rangda* adalah manifes dari *Dewi Durga*, yakni *Śakti* dari *Dewa Śiwa*. Dengan demikian, penggambaran *Rangda* adalah berdasarkan atas cerita-cerita dalam lontar tersebut yang menggambarkan sosok *Dewi Durga* yang menyeramkan.

Lalu muncul pertanyaan, kenapa penggambaran *Dewi Durga* dalam aspeknya sebagai *Hyang Bhairawi* menyeramkan? Karena hal yang “menyeramkan, menakutkan” harus ditundukan terlebih dahulu dalam diri sebelum menerima berkah dan karunia sang *dewi*. Karena ketakutan pada hal-hal yang menyeramkan adalah tembok penghalang bagi diri untuk melakukan pemujaan kepada *Dewi Durga*, dan bersatu dengan-Nya. Pikiran yang dipenuhi ketakutan, ketulus iklasan, kesungguhan (*pesaje*) dan semacamnya tidak muncul dalam diri.

Rangda memang tampilannya sangat mengerikan, tetapi yang mengetahui kedalaman makna dan hakikatnya, terlebih praktisi yang berhubungan dengan *Barong* dan *Rangda* tentunya berbeda memandang *Rangda*. *Rangda* bagi yang memahami hakikatnya sesungguhnya dari dalamnya ada sesuatu yang mengagumkan sekali. Sebagaimana perwujudan *Barong* yang “menggetarkan”, *Rangda* juga memunculkan “getaran” yang mengagumkan. Dilihat dari gerakannya, ketika “menari” atau *mesolah napak*

siti Rangda terkesan tidak begitu seagresif *Barong*. *Rangda* lebih hanya melakukan beberapa gerakan yang lembut terkadang keras. Tentunya ini merupakan simbol *rwa bhineda*, yakni *Barong* tariannya dinamis dan *Rangda* diam (hening). Dua hal yang mensyaratkan dualitas kehidupan yang tidak terpisahkan.

Bahkan ada “nilai rasa” yang lebih hebat jika sosok *Rangda* diberikan gelar dengan *Ratu Biyang*, *Ratu Ayu* dan semacamnya yang dimuliakan sebagai sosok pemberi perlindungan, kekuatan dan kebahagiaan tentunya. Pemberian gelar yang demikian, bukan semata-mata hanya nama saja, tetapi sesungguhnya ada pesan yang disampaikan melalui sosok *Rangda*. Sebenarnya dalam diri *Rangda* merupakan pantulan (*kaca*) dari ekspresi *rasa* yang *metaksu*, yakni sosok kemuliaan dari seorang “Ibu” semesta yang mulia. Jadi, wujud *Rangda* tidak ada lain adalah wujud/personifikasi dari sosok Ibu dunia, yakni perwakilan dari aspek feminimisme. Dan hal ini sangat benar dan diyakini beliau sebagai perwujudan *Durga Dewi*, yakni *Śakti* dari *Dewa Śiwa*. Sebagaimana disebutkan dalam ajaran Saiwa, bahwa *Dewa Śiwa* tidak dapat melakukan aktivitasnya, jika tanpa *Śakti*. *Dewi Durga* memiliki kekuatan yang luar biasa, dan simbolika dari kekuatan yang terpancar di Pura Dalem. *Rangda* sebagai *Dewi Durga* dan sosok ibu memancarkan pula kelembutan yang luar biasa dalam identitas Beliau yang memancarkan *sarwa Śakti*.

Dengan demikian, *Rangda* sebagai *Ratu Biang*, *Ratu Ayu* dan sejenisnya adalah sosok Ibu Semesta adalah mewakili identitas keheningan yang tanpa batas. Beliau selayaknya “Pohon Rangdu” yang berdiri kokoh dan penuh wibawa dan tidak terlepas dari dinamisme yang memberikan pengaruh terhadap kehidupan masyarakat Bali, dan hal tersebut lebih kepada keseimbangan.

9) **Bondres**

Tokoh berikutnya yang juga penting dalam pementasan adalah tokoh *Bodres*. Sudana (1996:65) menjelaskan bahwa *Bondres* adalah tokoh yang menggambarkan rakyat biasa, yang kadang-kadang memperlihatkan karakter orang lugu, kocak, dan kebodoh-bodohan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tokoh ini begitu mudah mengambil hati penonton, sebab tokoh ini dikenali dari tema humoris yang dibawakan. *Bondres* biasanya diperankan oleh dua orang laki-laki. Dilihat dari postur tubuh, kelihatan perbedaan yang jauh. Satunya memiliki postur gemuk dan lagi satu kurus. Karakteristik *bondres* sangat variatif dan dengan atribut yang beragam dan sangat kocak. Kemudian dari segi nama tokoh, *bondres* kebanyakan mengambil nama dari lingkungan sekitar, alam, hewan atau istilah-istilah yang mudah diingat dan dikenal, seperti *I Tapak*, *I Kaki*, *I Sengap*, *I Tompel*, *Sangar-Senger* dan yang lainnya.

Terkadang nama tokoh mewakili karakteristik dan watak serta citra dirinya. *I Kaki* misalnya hiasan wajahnya dan

busananya menyerupai kakek tua yang lucu. *I Tapak* misalnya, wajah atau salah satu bagian tubuhnya *tapak* atau lurus, dan biasanya dilihat pada cukuran rambut atau yang lainnya. Adapun *bondres* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 5.13 berikut.



Gambar 5.13

Tokoh *Bondres I Tapak* dan *I Kaki* pada Pementasan Dramatari *Calonarang* Gita Bandana Praja di Pura Dalem Kesiman (Sumber: dok Peneliti,2017)

10) ***Śisya Walu Nateng Dirah***

Selain tokoh tambahan tersebut sebagaimana dalam uraian di atas, dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar ada tokoh tambahan lainnya pula yang tidak boleh diabaikan. Tokoh ini selalu hadir dalam setiap pementasan, dan membawa ciri khas tersendiri. Tokoh tersebut adalah *śisya* atau murid *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. *Śisya* pada umumnya ditarikan oleh perempuan secara berkelompok, dengan atribut menyeramkan. Membawa *kereb*, yakni selembur kain *kasa* putih *dirajah* dengan *rerajahan Dewi Hyang Nini Bhagavati* dan aksara *modre*. Kemudian rupa penari sangat

menyeramkan menggambarkan *Durga* dengan fose *krura* (marah). Rambut terurai, dan taring memanjang dan lidah dijulurkan. Sebagiman aktor atau tokoh *sisya* dapat dilihat pada gambar 5.14 berikut.



Gambar 5.14

Sisya Sedang Menari Bersama *Walu Nateng Dirah*
dalam Pementasan Sekaa Gases Bali
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Adanya tokoh *sisya* dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya merujuk pada teks sumber sastra *Calonarang*. Sebagaimana disebutkan dalam teks sumber, bahwasanya *Ni Calonarang* mempunyai enam orang *sisya* yang sangat setia, yaitu Waksirsa, Mahisawadana, Lende, Guyang, Larung, dan Gandi. Semuanya berperangai jahat, karena semuanya melaksanakan *atharwa* (sihir). Mereka merupakan tokoh andalan *Ni Calonarang* yang selalu bergerak bersama-sama *Calonarang* dalam membinasakan Daha. Tidak banyak data yang dapat ditemukan yang menginformasikan watak tokoh-tokoh ini. Namun mereka adalah murid-murid setia dan andalan sang janda, mudah ditebak karakter mereka. Penggubah sastra ini dalam menggambarkan karakter para *sisya* ini menggunakan metode dramatarik dan metode analitik.

Dalam satu dialog kadang-kadang ada juga tercetus pikiran baik. Misalnya pada suatu pertemuan *sisya-sisya* yang dipimpin oleh *Calonarang* di sebuah makam. Lende mengusulkan demikian: “Hai tuanku janda, apa sebabnya tuanku semarah ini kepada Sri Baginda? Lebih baik kiranya kalau tuanku berbuat baik; mohon kepada seorang pendeta yang besar untuk diberi petunjuk jalan ke sorga” (Santoso, 1975:26). Kemudian dijawab oleh Larung: “Peduli amat kemarahan Sri Baginda. Sebaliknya baiklah kita perkeras usaha

kita, biar sampai ke pusat” (Santoso,1975:26). Mereka semua membenarkan kata-kata Larung, bahkan *Calonarang* menyetujuinya, lalu ia berkata: “Ya, saya setuju sekali, Larung! Bunyikan kemanak dan kangsimu, menarilah kamu seorang-seorang, hendak saya lihat kamu seorang dari seorang. Nanti sudah sampai waktunya kamu menari bersama-sama” (Santoso, 1975:26). Kemudian seorang demi seorang siswa-siswa itu menari. Guyang mulai menari, seperti dalam penggalan teks berikut.

“...,pangigelnya dumepa-depa, angepyak, angedepek, ahosyan karwa siñjang; matanya lumirik, panolihnyaa ngiwa-nengen, ...”

Terjemahan:

“...,Ia menari dengan tangan terbuka, bertepuk-tepuk tangan, duduk di tanah dan berputar-putar memegang kainnya. Matanya melirik bersama-sama dengan menoleh ke kanan dan ke kiri,...(Pusat Dokumentasi Denpasar,1986:26).

Merujuk pada teks tersebut, jelas menggambarkan I Guyang salah satu *sisya Ni Calnarang* menari dengan gerakan mistik, dan kain (*kereb*) dipegangnya dengan erat. Tarian Guyang tersebut dalam penggambaran sastra tersebut telah memberikan ilham kepada penatara tari *Calonarang* atau *sekaa Calonarang* dan menuangkannya dalam ruang pentas *Calonarang*. Dengan demikian, dapat dilihat dalam setiap pementasan, para *sisya* menari memegang sehelai kain (*kereb*) yang dirajah dengan berbagai macam aksara *modre*, dan gambar *Bhatāri* yang sedang memurthi. Selanjutnya disebutkan pula dalam sastra *Calonarang*, I Larung dan murid lainnya menari, seperti dalam petikan teks berikut.

“...,Larung andangnya kadi sang mong umahnyun dumemaka, caksunya asemu mirah, mawuda-wuda ya. Mure rambutnya mangarep. Gandi lumumpat-lumpat pwa denyāngigel; umure kesanya mangiringin. Abang nayanayāsemu mangganitri. Lenda pangigelnya ngijig-ijig karwa kenya. Aksinya dumilah kadi bahni meh murub. Umure romanya. Waksisra mangunduk-ngunduk pwa ya denya umigel, lewih tolih; netranya dumeling tan akedep. Mure umiringan kesanya, mawuda-wuda ya. Mwang Mahisawadana umigel masuku tunggal; ya ta manungsang, meled-meled lidahnya; tanganya kady ahyun manggremusa, ...”

Terjemahan:

“...,Larung gerak-geriknya seperti harimau hendak menerkam; matanya kemerah-merahan dan ia bertelanjang, rambutnya terurai ke muka. Gandi menari dengan meloncat-loncat. Rambutnya terurai ke sebelah. Matanya merah seperti bunga ganitri. Lende juga menari dengan berjingkat-jingkat dan memegang kainnya. Matanya berkilat-kilat seperti api hampir menyala, dan rambutnya terurai. Waksirsa juga

menari dengan membungkuk-bungkuk, berulang menoleh ke kanan ke kiri; matanya menjeling tanpa berkedip. Rambutnya terurai ke sebelah dan ia bertelanjang bulat. Terakhir menari Mahisawadana dengan berdiri pada kaki sebelah saja, lalu berjungkir, lidahnya keluar, tangannya bergerak seperti akan menggaruk,...” (Pusat dokumentasi Denpasar,1986:27-31).

Penggalan teks tersebut di atas mengungkapkan dengan jelas sehingga memberikan sebuah gambaran tentang tarian yang dipraktikkan oleh para murid *Calonarang*. Masing-masing *sisya* memiliki ciri khas tarian yang berbeda, dan sama-sama menunjukkan kedigjayaannya menari untuk menghadirkan kekuatan gaib. Gerakan-gerakan tarian yang digambarkan dalam sastra yang kemudian ditransformasikan dalam pentas dramatis *Calonarang*. Merujuk pada teks sumber di atas pula, jelas disebutkan bahwa para murid *Ni Calonarang* menari dengan sangat menyeramkan. Disebutkan dalam teks mereka menari di kuburan tepat di bawah bayang-bayang pohon Kepuh. Kemudian *Ni Calonarang* menemani para murid menari, dan mereka menari mulai menari dengan lengan terbentang, bertepuk tangan, merendahkan dirinya ke tanah, memutar-mutarkan kainnya, matanya melotot dan ia menggeleng-gelengkan kepalanya ke kiri dan kanan serta rambut diuraikan menutup wajah penari.

Penggambaran tarian *sisya* dalam sastra inilah direpresentasikan dengan kehadiran dan tarian *sisya* dalam pentas *Calonarang*. Hampir dalam setiap pentas dramatis *Calonarang sisya* ditarikan pada saat *Walu Nateng Dirah* sangat marah dan hendak menghancurkan Kadiri raja dengan memanggil para muridnya. Kemudian mengutus mereka untuk menebar ancaman wabah penyakit, dan sebelum mereka berangkat mereka bersama *Walu Nateng Dirah* menarikan tarian magis mistik untuk memohon berkah kepada *Hyang Nini*. Lazimnya setiap pentas dramatis *Calonarang* di Kota Denpasar, *sisya* ditarikan sama persis dengan teks sastra *Calonarang*. Pola tarian *sisya* selalu membentuk diagram mistik dalam bentuk lingkaran (*mandala*). Biasanya *Walu Nateng Dirah* berada di tengah-tengah dikelilingi oleh para *sisya*. Kemudian para *sisya* masing-masing menunjukkan kesaktian mereka, dan siap menerima perintah *Walu Nateng Dirah* untuk tugas selanjutan.

Demikianlah melalui apa yang diperbuat, melalui ucapan-ucapan, dan melalui pikiran-pikiran mereka, dapat menarik kesimpulan bahwa para *sisya* ini memang benar-benar jahat tabiatnya. Membicarakan semua tokoh yang memegang peranan penting dalam episode yang ditransformasikan ini. Juga menemukan bahwa tidak ada yang namanya tokoh bulat dalam sastra *Calonarang* ini. Tokoh bulat dalam pengertian bahwa semua jenis watak yang dimiliki, mendapat penggarapan yang teliti oleh penggubah, dan yang ada ialah tokoh-tokoh datar (Bandem, dkk,1989:221).

Di samping itu pementasan dramatari *Calonarang* dilengkapi dengan “tokoh-tokoh” tambahan lain, seperti burung besar (garuda), *bangke-bangkean* (mayat-mayatan), kera (bentuk jadi-jadian dari salah satu seorang *sisya Ni Calonarang*), *pangpang* atau *celuluk* (bentuk jadi-jadian salah seorang murid *Calonarang*).

5.1.3 *Gamelan Pementasan Dramatari Calonarang*

Disinggung pada deskripsi sub bab sebelumnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan bentukan dari beberapa jenis tarian. Meminjam uraian Dibia (2010:92), bahwa pementasan dramatari *Calonarang* pada dasarnya adalah sebuah dramatari campuran (*Prembon*). Menurut Dibia (2010), beberapa unsur penting yang membentuk dan bersenyawa dalam dramatari tradisional Bali ini adalah unsur: *BaBarongan*, *Pagambuhan*, dan *Palegongan*. *Barong Ket* (Ketet) dan *Rangda* diambil dari unsur *BaBarongan*, *Śisya* (ana-murid) *Calonarang* merupakan pengembangan tari *Palegongan*, dan sejumlah tokoh seperti putri, prabhu, dan patih diambil dari unsur *Pagambuhan*.

Berdasarkan telusur atas beberapa desa di wilayah Kota Denpasar, pementasan dramatari *Calonarang* selalu diawali dengan penampilan tari *Barong*. Masyarakat bahkan melihat dramatari *Barong* identik dengan dramatari *Calonarang*. Dalam kaitan ini, *Calonarang* menjadi dramatari *Barong* yang digabungkan dengan unsur-unsur seni *Palegongan* dan *Pagambuhan*. Namun belakangan tari *Barong* yang dipentaskan pada awal pementasan dramatari *Calonarang* terkadang diabaikan. Bahkan tarian *Barong* sebagai *pengawit* pementasan ditenggelamkan dengan *pengundang pengawit Calonarang*. Terlebih pementasan dramatari *Pencalonarangan* dengan mengambil lakon carangan dari sastra lain atau bagian terkecil atas konflik pada sastra *Calonarang*.

Sungguhpun demikian, setelah melalui suatu proses kreativitas yang cukup panjang dan unsur-unsur seni ini bersenyawa dalam suatu bentuk kesenian *Calonarang*. Dengan persenyawaan ini identitas asli dari masing-masing unsur (*BaBarongan*, *Pagambuhan*, atau *Palegongan*), hampir tidak bisa dikenal lagi. Jika dilihat dari segi bentuk pementasan dramatari *Calonarang* merupakan sebuah teater total yang menyatukan tiga unsur penting: tari, musik, dan drama. Jalinan dan keterkaitan ketiga elemen ini terlihat di semua bagian dari pementasan *Calonarang*. Pada suatu bagian, sajian tari dan musik mungkin mendominasi pementasan, dibagian lain mungkin drama (juga dengan musik). Pada semua bagian ketiga unsur seni di atas saling mendukung. Oleh karena sifat totalitas dari kesenian ini,

para pelaku *Calonarang* dituntut untuk bisa menari, mengerti musik dan bisa *nembang* (menyanyi), serta mampu berakting.

Penyajian sebuah kisah (episode) dari ceritera *Calonarang* dilakukan lewat gerak tari, dengan dialog berbentuk nyanyian dan atau ucapan verbal, serta diiringi dengan musik *gamelan* yang telah ditentukan melodi dan struktur tabuhnya (*batel, gagaboran, bapang, biakalang*, dan lain-lain). Pengaruh dari *BaBarongan* dapat dilihat pada *Barong* dan *Rangda* serta penari keris. Pada hari-hari tertentu, ketiga unsur *BaBarongan* ini masih dapat dijumpai pada pementasan dramatari *Calonarang* di Desa Pakraman Panjer dan Sesetan. Tokoh prabu, patih, putri dan condong diambil dari unsur *Pagambuhan*. Dari semua tokoh ini mengenal faktor ucapan, frase-frase gerak seperti *ngalih pajeng* (mencari payung), *ngopak lantang*, dan *nyambir* (mengangkat saput), serta tata busana yang digunakan oleh beberapa tokoh adalah sama dan sulit dibedakan baik pada *Pagambuhan* maupun pementasan *Calonarang*.

Pengaruh unsur *Palegongan* dapat dilihat pada tokoh *sisya* (murid *Calonarang*) dalam tarian *ngalap base*. Secara garis besar tari *sisya* ini memakai aturan *Palegongan* seperti *papeson, pangawak*, dan *pakaad*. Selain itu adanya motif-motif gerak serta gending *Palegongan* yang telah dimodifikasi sesuai dengan kebutuhan pementasan *Calonarang*. Ada beberapa motif gerak yang terdapat pada tari *sisya* ini antara lain: *Seregseg* (gerakan kaki bergeser dengan cepat), *mentang laras* (seperti merentangkan busur), *ngegol* (gerakan pinggul ke kanan dan ke kiri), dan sebagainya. Semua gerak yang dilakukan ini sangat dinamis mengikuti irama gending *Palegongan*.

Pementasan dramatari *Calonarang* pada umumnya dapat diiringi dengan salah satu perangkat iringan yang telah ada yaitu *gamelan BaBarongan, Semar Pagulingan*, atau *gamelan (Gong Kebyar)*. Kedua perangkat *gamelan BaBarongan* dan *gamelan Semar Pagulingan* sudah sering dilakukan oleh masyarakat tertentu yang memiliki *sekaa Calonarang*. Dramatari *Calonarang* yang diiringi dengan *gong kebyar* terjadi pengurangan beberapa instrumen seperti *reyong, terompong, kempur, bende*, dan sebuah *gong*. Namun, pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar khususnya, instrumen atau *gamelan* yang digunakan kebanyakan adalah *Gamelan Semar Pegulingan*. Sebagaimana menurut uraian Rai (2009:19) menjelaskan sebagai berikut.

11

Semar Pagulingan adalah sebuah *gamelan* yang dekat hubungannya dengan *gamelan Gambuh*, di mana ia juga merupakan perpaduan antara *Gamelan Gambuh* dan *Legong*. *Semar Pagulingan* merupakan *gamelan* rekreasi untuk istana raja-raja zaman dahulu. Biasanya dimainkan pada waktu raja-raja keperaduan (tidur). *Gamelan* ini juga

dipergunakan untuk mengiringi tari *Leko* dan *Gandrung* yang semula dilakukan oleh abdi raja-raja kraton. *Semar Pagulingan* memakai laras *pelog 7 nada*, terdiri dari 5 nada pokok dan 2 nada pamero. Repertoire dari *gamelan* ini hampir keseluruhannya diambil dari *Pegambuhan* (kecuali *gending Leko*) dan semua melodi-melodi yang mempergunakan 7 nada dapat segera ditransfer ke dalam *gamelan Semar Pagulingan*.

Bentuk dari *gamelan Semar Pagulingan* mencerminkan juga *gamelan Gong*, tetapi lebih kecil dan lebih manis disebabkan karena hilangnya *reong* maupun *gangs-gangsa* yang besar. Demikian berjenis-jenis pasang *cengceng* tidak dipergunakan di dalam *Semar Pagulingan*. Instrumen yang memegang peranan penting dalam *Semar Pagulingan* ialah *Trompong*. *Trompong* lebih menitik beratkan penggantian melodi suling dalam *Gambuh* yang dituangkan ke dalam nada yang lebih tepat. *Gending-gending* yang dimainkan dengan memakai trompong, biasanya tidak dipergunakan untuk mengiringi tari. Di samping trompong ada juga 4 buah *gender* yang kadang-kadang menggantikan trompong, khususnya untuk *gending-gending* tari. Dalam hal ini *Semar Pagulingan* sudah berubah namanya menjadi *Gamelan Pelegongan*. Instrumen yang lain seperti *gangs-gangsa*, *jublag* dan *calung* masing-masing mempunyai fungsi sebagai cecandetan ataupun untuk memangku lagu. *Semar Pagulingan* juga memakai dua buah kendang, 1 buah kempur, kajar, kelenang, suling. *Kendang* merupakan sebuah instrumen yang amat penting untuk menentukan dinamika dari pada lagu. Namun dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, *Gamelan Semar Pegulingan* tersebut tidak dimainkan dengan instrumen yang lengkap. Bahkan dalam pementasan *Calonarang*, *gamelan Semar Pegulingan* dipadukan dengan *gamelan BeBarongan*. Kemudian ada juga unsur *gong kebyarnya* pula. Sebagaimana dijelaskan oleh Dewa Gede Supanca (wawancara, 10 Desember 2016) sebagai berikut.

“Pementasan *Calonarang* klasik biasanya menggunakan jenis *gamelan Semar Pegulingan jangkep* (baca lengkap). Namun, dalam perkembangan selanjutnya, *gamelan* tersebut tidak lagi dimainkan. Pementasan *Calonarang* sekarang lebih kepada menggunakan perpaduan instrumen, seperti *gamelan BeBarongan* dan *Gong Kebyar*, kecuali *Gong Gede* tidak digunakan dalam pementasan. Kemudian instrumen *Semar Pegulingan* nampaknya sudah tenggelam oleh jenis instrumen *Gong Kebyar*.”

29

Adapun *gamelan Gong Kebyar* terdiri dari beberapa jenis bentuk instrumen, yakni instrumen yang berbentuk bulat (*gong ageng*, *kempur*, *kempli*, *klentong*, *kajar* dan *bebende*). Selain itu ada pula

instrumen yang berbentuk bilah yakni *ugal*, *pemade*, *calung*, *penyacah*, dan *kantil*. Kemudian instrumen berbentuk seruling, yakni *suling gede* dan *suling cenik*. Selanjutnya ada pula instrumen *rebab*, *kendang*, *cengceng kopyak* dan *cengceng rincik* (Bandem, 2013:133). Bentuk dan jenis instrumen itulah dimainkan oleh *sekaa tabuh* atau *sekaa gong Calonarang*. Tinggi rendah nada *gamelan* diukur berpedoman pada *petuding* yang dimiliki. Bandem (2013) menjelaskan bahwa umumnya *pande* yang membuat *gamelan* umumnya membuat *gamelan* berdasarkan dua *petuding*, yakni *pelog (saih gong)* dan *petuding slendro (saih gender wayang dan angklung)*. Berdasarkan atas *petuding* tersebut tabuh dimainkan dalam instrumen khusus, dan lazimnya pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar menggunakan lagu *pelegongan* dengan konsep *Tri Angga*. Bandem (2013:149); Dibia (2010:96) menjelaskan bahwa lagu *pelegongan* menggunakan prinsip estetika *tri angga*, yakni tiga bagian meliputi kepala, badan dan kaki. Ketiga *angga* tersebut diwujudkan ke dalam *pengawit*, *pengawak* dan *pengecet*. Diantara ketiga bagian pokok tersebut terdapat lagu-lagu transisi seperti *pamalpal*, *gagaboran*, *guwak macok*, *batel maya*, *pakaed* dan lain-lain sesuai dengan tema pementasan *Calonarang* yang dipentaskan. Lagu tersebut dimainkan secara sistematis dan berdasarkan atas komposisi *gending* yang digunakan dalam pementasan *Calonarang*. Sebagaimana menurut Nyoman Geguh (wawancara, 29 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar jenis *tabuh* yang digunakan adalah *smarandana*, dan dengan komposisi *gending* yang terdiri dari *kawitan* yakni *gending* pembukaan, *pengawak* adalah bagian utama dari *gending*, *pengecet* yakni bentuk padat dari *pengawak*, *betel maya* adalah penyesuaian dari *gending* agar sesuai dengan karakter tokoh, *gineman* adalah melodi bebas, *guwak macok* sebagai simbol dari kekalahan raja dan terakhir adalah *pakaad*, yakni bagian akhir dari *gending*.”

Bandem (2013:149-151) menjelaskan lebih detail berkenaan dengan komposisi *gending*, dan selalu ada dalam pementasan dramatari, baik *lasem* dan kesenian lainnya. Komposisi tersebut nampaknya juga berlaku bagi dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Adapun komposisi *gending* tersebut menurut Bandem (2013) dapat diuraikan sebagai berikut.

- 40 1. *Kawitan (kawit)*, sebuah melodi sebagai pembukaan dari *gending* yang dalam hal ini dilakukan oleh pemain *gender rambat* dalam *Gamelan Pelegongan* atau *giying (ugal)* dalam *Gamelan Gong Kebyar*.
- 40 2. *Pengawak (awak* atau badan), merupakan bagian utama dari sebuah lagu dan melalui bagian-bagian dari *pengawak* ini, seorang

bisa mengetahui *uger-uger* (ukuran dan peraturan) dari sebuah lagu.

3. *Pengecet* (berkurang dari jumlah semula), merupakan bentuk padat dari sebuah *pengawak* dan merupakan rentetan dari lagu *pengawak* di atas. ⁴⁰
4. *Betel maya* ialah lagu transisi yang fungsinya mengubah watak lagu sebelumnya, sekaligus memberi petanda perubahan bentuk tari dari wujud tari yang abstrak menjadi tarian yang dramatis.
5. *Gineman* merupakan melodi bebas yang dimainkan.
6. *Guwak macok* sejenis lagu *gilak* pengiring tari tatkala sang prabu Lasem mengalami kekalahan.
7. *Pekaad* (meningkatkan atau pergi), adalah bagian akhir dari lagu atau *gending*, (Bandem,2013:149-151).

Selain komposisi *gending* tersebut, *gending* yang paling umum digunakan oleh *sekaa Gong Calonarang* dalam pementasan di Kota Denpasar adalah *gending Tunjang Larung* atau *Tunjang Rangda*. *Gending Tunjang Rangda* disebut pula *Teterongan* (Bandem,2013:99). *Gending* tersebut dimainkan ketika *Walunateng Dirah* dan atau *Matah Gede* sedang "*melila cita*" atau menari gembira diiringi oleh *Condong*. Terjadi adegan yang menarik pada saat *Matah Gede* menari diikuti oleh *Condong* sebagai representatif dramatik sastra, ketika *Walu Nateng Dirah* menari di bawah Pohon Kepuh. Sebab dalam sastra sumber disebutkan berulang kali, bahwa *Ni Calonarang* melakukan tarian sakral magis bersama dengan para muridnya ketika hendak menghadap *Dewi Durga (Hyang Nini Bhagavati)*. Poerbatjaraka (2010) menyatakan bahwa tarian tersebut adalah tarian *Tantra* yang merujuk pada teks-teks berkarakter *Tantrik* yang eksis pada masa Singosari di Jawa.

Gending Tunjang Rangda juga digunakan pada saat *Calonarang* sudah *memurthi* menjadi sosok *Rangda*. Adegan puncak ketegangan antara *Pandung* (Taskara Maguna) dengan *Walu Nata*, sehingga *Pandung* naik ke atas *tingga* dimana *Walu Nata* bersembunyi. Sebelumnya *Pandung ngerancab* pohon pepaya dan pisang serta beringin simbolis *pengeruakan/panyomya*, dan mencari *Walu Nateng Dirah* naik ke atas. Setelah itu, *Walu Nata* menjelma menjadi sosok *Rangda* dan *Rangda*, menari serta mengeluarkan "*ucap-ucap*". Pada saat *Rangda* menari disertai dengan *ucap-ucap* itulah lazimnya dimainkan *gending Tunjang Rangda* tersebut.

Berkenaan dengan hal itu, *Gamelan* (instrumen) dan tarian yang ditarikan *Matah Gede* memiliki pertautan yang kuat. Bahkan dalam sastra *Calonarang*, instrumen yang mengiringi *Calonarang* menari disebutkan sebagai media pemujaan melalui

gending atau ritme nada. Sebagaimana disebutkan dalam teks

¹ *Calonarang* lembaran 9b berikut.

"...,*neher mwajar ta sira "ya dahat denteku Larung. Lah unyaken Kemanak Kangsiteka. Lah rwang pada umigel, sasiki-siki sowing, dak tinghalanye ulahta siki-siki,..."*"

Terjemahan:

¹³ "...kemudian dia berkata, "ya diperkuatlah tujuanku Larung. Bunyikanlah Kemanak Kangsimu itu. Marilah kita menari, satu persatu, kulihat gerakanmu masing-masing,..." (Suastika,2011:63);(Ardhana, dkk,2015:26-27).

Tarian *Calonarang* tersebut sesungguhnya diiringi oleh Kemanak Kangsi, sehingga *Bhatāri* berkehendak hadir memberikan anugrah kepada *Calonarang*. Bunyi dan uraian teks tersebut bertransformasi menjadi *gending* dan *tabuh* yang mengiringi pementasan *Calonarang*, terlebih *gending Tunjang Rangda* yang dimainkan oleh *sekaa gong* sesungguhnya merupakan interpretasi dari penggunaan *Kemanak Kangsi* yang ditunjukkan dalam teks sumber.

5.1.4 Kostum

Costum adalah kata dalam bahasa Inggris dan selanjutnya digunakan kata "Kostum" dalam bahasa Indonesia yang merujuk arti yang sama. Padmodarmaya (1988:85) menjelaskan bahwa kostum dapat merujuk pada pakaian secara umum, atau gaya pakaian tertentu pada orang, kelas masyarakat, atau periode tertentu. Diksi ini dapat juga merujuk pengaturan artistik aksesoris pada lakon. Kemudian kostum dalam hubungannya dengan pementasan teaterikal merupakan suatu gaya pakaian tertentu yang digunakan untuk menampilkan karakter atau citra tokoh dalam pementasan.

Kostum memiliki peran penting dalam setiap pementasan kesenian, baik seni tari, teater dan seni pentas lainnya. Sebab kostum dapat mewakili karakteristik tokoh yang bermain dalam pementasan. Kostum pula dapat menjadi sebuah citra simbolik berkenaan dengan tokoh dalam pementasan. Terlebih dalam hal konteks ini, pementasan dramatari *Calonarang* memiliki kostum yang tersendiri, meskipun beberapa tokoh memiliki kesamaan dengan kostum *Pegambuhan*, *Arja* dan *Pelegongan*. Terlepas dari kesamaan itu, ada beberapa tokoh yang memiliki karakteristik kostum yang berbeda dan menjadi ciri khas tersendiri, seperti tokoh *Matah Gede*, *Śisya*, *Rangda* dan *Barong*. Gaya pakaian beberapa tokoh tersebut di atas adalah atribut yang sesungguhnya memiliki makna simbolik yang kuat dan mencirikan karakter tokoh. Simbol dari kostum dalam atribut

pementasan *Calonarang* tersebut sesungguhnya dapat mengungkap aspek terdalam atas ekspresi tokoh refleksi dari tokoh yang digambarkan dalam teks sumber (*sastra Calonarang*). Terlebih dalam teori pemikiran simbolik dari Eliade (dalam Dibyasuharda,1990:25) menjelaskan sebagai berikut.

8

Simbol mengungkapkan aspek-aspek terdalam kenyataan yang tidak terjangkau oleh alat pengenalan lain. Gambar, atribut, kostum dan mitos merupakan simbol untuk memenuhi fungsi mengungkapkan masalah modalitas ada yang paling rahasia. Penelaahannya membuka jalan untuk mengenal karakter manusia, dan rupa simbol dapat berubah tetapi fungsinya tetap sama.

Merujuk deskripsi teoretis dari Eliade (1963) tersebut, jelas dapat dipahami bahwa simbol merupakan aspek yang penting dalam kehidupan manusia. Melalui simbol segala hal-hal yang rahasia dapat diungkap dengan baik sehingga menjadi realitas yang ada dan mengada. Terlebih dalam dunia religi dan pementasan seni *Calonarang* yang dipenuhi dengan atribut simbolik, baik dalam kostum, ritual, arena dan jalannya pementasan yang semua itu adalah sesungguhnya sebagai media pengungkapan sesuatu yang “rahasia”. Berdasarkan hal itu, kostum tokoh dalam pementasan *Calonarang* adalah selalu bertautan dengan hal-hal rahasia yang sesungguhnya merupakan sebuah jalan dalam mengenal manusia atau tokoh dalam lakon tersebut. *Matah Gede* misalnya, sudah pasti kostum yang digunakan adalah identitas bagi tokoh yang mudah dikenali. Berikut deskripsi kostum beberapa tokoh utama dan sampingan dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta sebagai berikut.

1) Kostum *Matah Gede*

Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, bahwa tokoh *Matah Gede* adalah tokoh utama (*protagonis*) dalam pementasan *Calonarang*. *Matah Gede* adalah nama lain yang diberikan pada *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah*. Menyimak beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, hampir ada kemiripan kostum *Matah Gede* yang satu dengan *Matah Gede* lainnya. Semacam ada “pakem kesepakatan”, bahwa kostum *Matah Gede* demikian adanya sebagai sebuah representatif ketokohan yang dijelaskan dalam sastra *Calonarang*. Sebagaimana dijelaskan dalam teks *Calonarang*, dan sudah beberapakali disebutkan dalam deskripsi ini, bahwa *Ni Calonarang* adalah seorang “janda perempuan” atau “*walu*” yang sudah tua tinggal di *Dirah* (Ardhana,2015:73).

Sebagai seorang janda tua, kostum berserta dengan atribut yang digunakan juga mencerminkan karakteristik seorang

janda tua yang ringkih. Oleh karena itu, penari yang memerankan tokoh *Matah Gede* berusaha tampil sebagai janda perempuan yang sudah tua. Namun belakangan tokoh *Matah Gede* menggunakan atribut tidak sesuai dengan karakter *Matah Gede* yang digambarkan dalam teks sastra dan tidak sesuai dengan nama *Matah Gede* yang masih menjadi manusia biasa (wawancara: Putu Adi, 29 Desember 2016). Kostum dan atribut *Matah Gede* harus sederhana dan mencerminkan seorang “perempuan janda” yang sudah tua, seperti:

- a) *Gegelung Tengkuluk*, yakni gelungan sederhana yang terdiri dari *petitis* dan dibelakang atas *petitis* ditempatkan *tengkuluk* dari kain *kasa* yang berwarna putih usang. Kemudian, umumnya dalam *tengkuluk* tersebut berisikan gambar *rajah Bhuta Siu* atau *Bhatāri Durga* lengkap dengan aksara *modre*. Namun dalam perkembangan selanjutnya, banyak tokoh *Matah Gede* memvariasikan *gelungan tengkuluk* tersebut dengan *tatahan api-apian* yang seolah-olah dari kepala *Matah Gede* mengeluarkan api (*agni wisesa*). Bukan berarti salah, tetapi keliru sebab *Matah Gede* masih belum *memurthi* menjadi *Durga* atau *Hyang Bhagavati*, dan ia hanyalah manusia biasa yang memiliki kesaktian. Dalam dunia seni, daya estetik penting, tetapi jangan lupa etika berkesenian dalam ruang pentas jauh lebih penting.
- b) *Mesesaputan*, adalah kain yang digunakan untuk menutupi badan. Biasanya para tokoh *Matah Gede* menggunakan kain klasik, seperti kain *Rembang*, *bebali* dan kain sejenisnya. Dalam perkembangannya, tidak jarang pula menggunakan kain *prada* yang lebih menonjolkan aspek estetik ketokohan.
- c) *Kamben Tapih*, adalah kostum yang difungsikan sebagai penutup tubuh bagian bawah sampai di atas mata kaki. *Tapih* atau *kamben tapih* biasanya digunakan dari kain *prada* yang sederhana, dan kelihatan kuno.
- d) *Sabuk*, yakni kostum yang digunakan untuk mengikat *kamben tapih* agar tidak terlepas, dan pada umumnya menggunakan sabuk biasa dari kain umpal sebab tidak kelihatan .
- e) *Anteng* digunakan untuk menutup *sabuk* pada umumnya digunakan kain *Gringsing tangan* agar nampak *estetik* atau indah.
- f) *Teteken/Tungked* atau tongkat difungsikan sebagai sandaran ketika *Matah Gede* berjalan atau menari. Bentuk tongkat sangat variatif, dan di atasnya dipahatkan beragam bentuk *arca*, seperti *arca Rangda*, *Calonarang* dan sejenisnya.

Selain kostum tersebut, ada beberapa atribut lainnya, seperti hiasan kalung, cicin pada jemari dan *don girang* dan *bunga sumpang* yang diisi benang *tridatu*. Namun yang pasti, kostum *Matah Gede* harus menunjukkan karakter janda yang sudah tua tetapi menyeramkan. Kemudian hiasan wajah *Matah Gede* memiliki corak tersendiri dan diupayakan dibuat sesuai dengan karakter tokoh perempuan yang sudah tua tetapi menyeramkan.

2) Kostum *Patih Taskara Maguna/Pandung*

Tokoh *Taskara Maguna* atau sering disebut dengan *Pandung* dalam pementasan *Calonarang* memiliki perang yang sangat penting dalam pementasan. Kostum yang digunakan *Pandung* dalam pementasan *Calonarang* sangat khas dan ada kesamaan dengan kostum tokoh *patih* dalam pementasan Gambuh dan Arja. Adapun kostum tersebut adalah sebagai berikut.

- a) *Gelung Candi Rebah/Pakis Rebah* adalah semacam penutup kepala yang umum digunakan pada tokoh *patih*. *Gelungan* berasal dari kata "gelung", yang berarti lingkaran atau gulung. Dengan demikian, *Gelungan* adalah lingkaran yang dibuat dari rotan difungsikan sebagai penutup kepala (Zoetmulder,1984:322). Kemudian dalam ranah pementasan *Calonarang*, *Gelungan* diidentikkan dengan hiasan penutup kepala yang diberikan ragam hias berupa *tatahan belulang* yang diberikan ornamen *tatahan* dari kulit hewan sapi atau kambing yang sudah dikeringkan.
- b) *Badong* adalah kostum khas yang digunakan oleh tokoh *Taskara Maguna* atau *Pandung*. *Badong* digunakan pada leher untuk menutupi bagian leher penari, sehingga nampak gagah dan berwibawa. *Badong* selain berfungsi untuk membuat penari gagah dan berwibawa, *badong* juga dapat memunculkan daya estetika atau daya keindahan penari.
- c) *Angkep Pala* adalah kostum yang digunakan untuk menutup bahu (*pala*) penari. *Angkep* diartikan sebagai penutup dan *pala* adalah bahu, sehingga *angkep pala* diartikan kostum untuk menutup bagian bahu.
- d) *Saput* digunakan untuk menutupi tubuh atau badan. *Saput* dalam bahasa Indonesia adalah selimut, sehingga fungsinya jelas untuk menutupi tubuh fisik. Biasanya *saput* memiliki corak yang khas, yakni dengan corak *perada* dengan motif ornament kesetiliran dedaunan atau dalam ornament Bali disebut dengan *bun-bunan*.
- e) *Angkep Bulet* adalah kostum penting yang hendaknya digunakan penari *Taskara Maguna*. *Angkep bullet* adalah berupa kain kasa putih yang digunakan untuk *buletan* ke belakang simbol kesatria.
- f) *Kamen Putih* umumnya terbuat dari lembaran kain kasa putih yang digunakan untuk menutup kaki penari dan berpasangan dengan *angkep bullet*. Selanjutnya *kamen putih* biasanya dikenakan sebagai *kancut lelancingan* sebagai simbol *purusha*.
- g) *Sabuk* digunakan sebagai pengikat *kamen* dan *angkep bullet*. Agar penari tidak mengalami insiden terlepasnya *kamen* diikat oleh sabuk atau lazimnya disebut ikat pinggang.
- h) *Celana putih* adalah sebuah celana panjang yang terbuat dari kain kasa warna putih dikenakan untuk menutupi kaki. Biasanya celana panjang digunakan pada awal kemudian *kamen putih* dan *angkep bulet*.
- i) *Stewel* adalah simpul yang terbuat dari kain dan digunakan untuk menempatkan keris di punggung.
- j) *Rompi* adalah baju lengan panjang yang biasa digunakan oleh penari sebelum *saput* digunakan.

k) *Gelang Kana* adalah termasuk aksesoris tangan yang dipasangkan pada kedua lengan penari. Menurut Rumasih (wawancara, 29 Desember 2016), bahwa *gelang kana* adalah hiasan tangan yang digunakan penari sebagai hiasan agar menambah gaya keindahan saja.

3) Kostum *Condong* (Ratna Manggali)

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, peran Ratna Manggali sering dimainkan oleh seorang *Condong*. Sebagaimana telah beberapa disinggung dalam deskripsi ini, bahwa dramatari *Calonarang* merupakan pementasan seni perpaduan antara *Arja*, *Pelegongan* dan *Pegambuhan*. Jadi, kadang tokoh dalam *Calonarang* diperankan oleh peran-peran sentral dalam *arja* atau *pegambuhan*. Dalam dramatari *Calonarang*, peran Ratna Manggali sering dimainkan oleh seorang *Condong* atau “putri” yang diperankan oleh seorang perempuan. Dengan demikian kostum yang digunakannya pun adalah kostum *liku* yang lazim digunakan pada saat pementasan *Condong*. Adapun kostum tersebut meliputi:

- a) *Gelung Condong* adalah kostum yang digunakan sebagai penutup kepala. *Gelung* tersebut berbeda dengan *Gelung Pakisrebah* yang digunakan oleh *Sang Pandung*. *Galung Condong* lebih menonjolkan hiasan bunga yang disebut dengan “*tri nata*”, yakni tiga susunan (*bancangan*) bunga yang menggunung. Umumnya tiga susunan bunga tersebut berwarna putih dan di atasnya berwarna merah. Dahulu, bunga pada *Gelung Liku* dirangkai menggunakan bunga *jepun Bali*, tetapi kini bunga pada *Gelung Liku* terbuat dari bahan plastik, yakni bunga sintetis. Pada *Gelung Liku*, terdapat *petitis* yang terbuat dari *belulang* (kulit) yang ditatah dengan ornamen *tatahan Barong* dan dihias dengan permata. Permatanya pun bisa dimungkinkan dan sering adalah terbuat dari sintetis. Selanjutnya, di kanan dan kiri *petitis* ada *oncer* yang berupa manik-manik yang dirangkai indah menguntai ke bawah.
- b) *Kamben Lelancingan* warna hijau atau ungu. *Kamben* ini dikenakan pada bagian bawah untuk menutupi kaki penari perempuan. *Kamben Lelancingan* ini berukuran panjang dan biasanya dibiarkan terurai sampai ke tanah. Warna yang lazim digunakan pada saat pementasan dramatari *Calonarang* adalah warna hijau, dan bercorakkan ornament *prada* yang khas.
- c) *Sabuk Lilit* dikenakan pada bagian pinggang sampai menutupi payudara penari perempuan. *Sabuk lilit* yakni ikat pinggang penari yang berwarna warni, seperti kuning, merah, dan hijau memanjang. *Sabuk* ini diikatkan (*lilit*) pada pinggang penari sehingga menutupi pinggang mereka sampai tidak kelihatan pinggang bagian dalam penari.
- d) *Baju* lengan panjang putih biasanya dikenakan sebelum *sabuk lilit* dililitkan pada pinggang. *Baju lengen lantang* tersebut sangat umum berwarna putih.

- e) *Lamak* yakni hiasan yang dikenakan pada tubuh bagian depan penari setelah *Sabuk Lilit* dikenakan atau terpasang. *Lamak* biasanya menggunakan kain *prada* yang bercorak indah dengan kesetiliran dedaunan. *Lamak* dikenakan di depan dada penari, dan menguntai ke bawah sangat indah.
- f) *Badong manis* dikenakan pada leher sebagai hiasan leher. Corak dan bentuk *badong* hampir sama dengan *badong* pada umumnya, tetapi *badong manis* yang dikenakan pada *condong* jauh lebih kecil daripada *badong Pandung* dan *penasar*.
- g) *Ampok-Ampok* adalah hiasan pada pinggang penari *Condong*, dan hiasan ini sesungguhnya ciri khas dari *Condong*. Ketika penari memakai *ampok-ampok*, dapat dikenali, bahwa penari tersebut adalah *condong* dalam pementasan seni *arja*.
- h) *Gelang Kana* adalah hiasan tangan yang digunakan pada lengan penari. *Gelang kana* dikenakan pada lengan setelah kemeja panjang warna putih dikenakan oleh penari. *Gelang kana* simbol dari keagungan *condong* sebagai yang selalu bergelut dengan keindahan.
- i) *Sabuk Dada* digunakan sebagai penutup dada penari *condong*, dan *sabuk dada* dikenakan agar payudara penari tidak kelihatan dan menambah pula daya keindahan kostum penari. *Sabuk dada* simbol kesopanan dan kesantunan, dan kerendahan hati.

4) Kostum *Penasar*

Pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar kini sudah jauh bergeser. Pakem kesepakatan telah menjadi sebuah pakem baku dalam dunia pementasan. Keutuhan pementasan terdistorsi oleh beragam kepentingan, situasi dan kondisi di mana dramatari tersebut dipentaskan. Misalnya, tokoh *penasar* jarang digunakan dalam pementasan. Sesungguhnya dalam dunia pentas *Calonarang*, peran kedua *penasar* ini sangat penting untuk mendampingi Batik Madri/Taskara Maguna agar apa yang disampaikan *Taskara Maguna* nantinya diterjemahkan oleh *penasar*. Dalam istilah pementasan *penasar* memiliki fungsi sebagai “*natak baos sang patih Taskara Maguna*. Namun kini, kebanyakan pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar tidak memainkan tokoh *penasar* yang terdiri dari *Punta* dan *Kartala*. Justru peran tersebut diambil oleh *Bondres* sebagai si *penatak baos Pandung*. Secara etika pementasan, tentunya sangat kurang meskipun tidak dilarang dalam pementasan. Kemudian berkenaan dengan kostum *penasar* adalah hampir sama dengan kostum *Pandung* atau *Patih Taskara Maguna*. Tetapi, letak perbedaannya hanya pada penggunaan *gelungan*. *Pandung* sudah lazim menggunakan *Gelung Pandung*, tetapi *penasar* menggunakan *Udeng Penasar*. *Udeng Penasar Punta* sedikit berbeda dengan *udeng penasar kartala*. Masing-masing memiliki ciri khas yang berbeda.

5) Kostum *Rangda*

Bagi penari *Rangda* yang umumnya ditarikan oleh seorang pria adalah sangat sederhana. Sebab pada sosok *Rangda* sendiri sudah menggunakan beberapa atribut yang sangat rumit dan memiliki kekhasan yang berbeda. Umumnya penari *Rangda* hanya memakai celana panjang loreng dengan kombinasi warna hitam, putih dan merah. Selanjutnya penari memakai kamben semacam *tapih* yang terbuat dari kain *bebali* (kain *Sukawerdi*), dan memakai *badong* pada pinggang.

89

Sebagaimana dapat dilihat pada gambar 5.15 berikut.



Gambar 5

pada P

Rang

- a) *Jaler Po* ini kostum berupa celana panjang loreng, yakni merah, hitam dan putih. Nampak pada celana diisi hiasan bulu atau rambut agar nampak menyeramkan dan indah (*bagus aeng*).
- b) *Kamben* atau *tapih* ini biasanya dikenakan untuk menambah hidup karakter *Rangda* representatif citra *Durga Dewi Śakti* dari *Bhatāra Śiwa*. Pemandangan lazim yang nampak bagi penari *Rangda*, yakni *tapih* yang digunakan terbuat dari kain khusus yang disebut dengan kain *bebali*, yakni dari jenis kain *Sukawerdi*. Geria, dkk (2015) menjelaskan bahwa kain *bebali Sukawerdi* diartikan “kehidupan yang bahagia”.
- c) *Badong* pada bagian pinggang dikenakan setelah *kamben tapih* dan diikat dengan *sabuk*. Sebagaimana *badong*, terbuat dari kulit binatang seperti sapi, kambing dan kerbau. Kulit hewan dalam bahasa Bali disebut dengan *blulang*. Kemudian *blulang* diolah

sedemikian rupa dan *ditatah, diprade* diisi hiasan kaca serta pada pinggiran *badong* dikenakan bulu atau rambut agar nampak lebih *aeng*.

- d) *Kuer* atau *ampok-ampok* diletakkan pada bagian kiri dan kanan pinggang, dan terbuat dari bahan yang sama dengan *badong* serta hiasannya pun sama.
- e) *Bsang-basang*, yakni menggambarkan objek menyeramkan dari sosok *Rangda* sebagai *Durga*. *Basang-basang* yang digunakan penari *Rangda* menggambarkan usus manusia yang menggelayut sebagai perhiasan *Dewi Durga*. *Basang-basang* tersebut menggelayut atau bergelantungan di antara payudaranya yang besar dan memanjang. Melalui penggambaran tersebut, dapat dipastikan bahwa *Rangda* adalah citra yang menyeramkan dari aspek *Durga Dewi*, dan dijelaskan lebih mendalam pada bab selanjutnya.
- f) *Badong* leher, yakni *badong* kecil yang dikenakan pada leher penari. Bentuknya hampir sama dengan *badong manis* pada umumnya. Tetapi, bedanya terletak pada bulu yang selalu menghiasi pinggiran *badong* tersebut.
- g) *Baju* lengan panjang juga dikenakan oleh penari dengan ornamen hampir sama dengan celana panjang penari.
- h) *Slop kuku* tangan ini dikenakan pada kedua telapak tangan penari. Sarung tangan tersebut, berisi kuku memanjang yang menambah penyeraman atribut penari *Rangda*.
- i) *Kekereb Rangda* boleh dikatakan pula sebagai kostum penari. Wirawan (2015) menjelaskan bahwa *kereb* adalah bukan sekadar kostum atau atribut penari *Rangda*, tetapi “senjata” penari yang memiliki fungsi magis. Umumnya *kekereb Rangda* terbuat dari kain *kasa* berwarna putih, dan dirajah dengan ornamen *Durga Murthi* dan ada pula dirajah *Bhuta Siu* lengkap dengan *raja Modre* yakni perpaduan *Dasaksara, Dasaguna, Dasabayu* dan *yantra mistik* berupa kombinasi *Pancaksara, Triaksara, Dwiaksara* dan *nunggal* menjadi *Ongkara Ngadeg* atau *Sungsang*. Semua itu ada dalam *raja kereb*.

6) Kostum *Śisya Calonarang*

Tokoh *śisya Calonarang* selalu muncul dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. *Śisya* biasanya ditarikan secara berkelompok dan ditarikan beberapa perempuan dengan penggambaran yang sangat menyeramkan. Gerakan ritme tarian juga menunjukkan kekeramatan dengan atribut yang identik dengan tarian magis sebagai teks sastra *Calonarang* sebutkan ketika memohon anugerah kepada *Hyang Bherawi*. *Śisya* menari rambutnya terurai, wajah dihias dengan citra menakutkan dan sekali-kali menari dengan menjijitkan kaki sembari menjerit. Selayaknya *śisya Ni Calonarang*, kostum *śisya* meliputi:

- a) *Kamben śisya* atau berupa kain *prada* yang menutupi kaki sampai pinggang. Corak *kamben* tidak mencolok dan sederhana yang digunakan penari *śisya* agar lincah melakukan tarian. Kalau merujuk

teks sastra *Calonarang*, ketika para *sisya Calonarang* menari mereka justru telanjang, tetapi dalam etika pementasan *sisya* menari menggunakan kain *kamben*.

- b) *Sabuk Lilit dada* yakni ikat pinggang yang terbuat dari kain *prada* yang dililitkan mulai dari pinggang sampai ke dada penari.
- c) *Sabuk* adalah ikat pinggang yang biasa digunakan pada saat menari yang diikatkan pada pinggang penari, dan fungsi *sabuk* ini adalah untuk mengencangkan *kamben* agar tidak terlepas.
- d) *Kekereb sisya* adalah terbuat dari kain *kasa* putih yang tidak terlalu panjang, dan sebagaimana *kereb Rangda*, *kereb Sisya* pun dirajah. Namun *rajah kereb sisya* berbeda dengan *kereb Rangda* yang disi gambar *pemurtian*. Adapun *rajah kereb sisya* hanya berupa gambar *bhuta-bhuti* dan beberapa *pematin aksara* yang tingkatnya jauh di bawah dari *Walu Nata* dan lima muridnya yang paling setia.

Demikianlah beberapa kostum dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar yang digunakan oleh penari. Tetapi, perlu diingat bahwa kostum tersebut adalah kostum utama yang harus digunakan. Dalam perkembangannya banyak kostum penari dalam tokoh *Calonarang* dikembangkan dengan kostum bergaya kolaboratif. Hal tersebut tidaklah menjadi soal, sepanjang kostum yang digunakan harus berkiblat pada nilai etika dan estetika. Seyogyanya pula pementasan dramatari *Calonarang* memperhatikan aspek *satyam*, *siwam* dan *sundaram*. Mengacu pada Dibia (2010), bahwa *satyam* adalah kebenaran, ketepatan, keharmonisan komposisi, *siwam* adalah kesucian yang berhubungan dengan etika pementasan dan *sundaram* adalah daya keindahan. Ketiga aspek tersebut, yang menjadi acuan dasar dalam kesenian di Bali.

5.1.5 Dekorasi

Meskipun pementasan dramatari *Calonarang* termasuk pementasan tradisional, tetapi seni dekorasi juga dipergunakan dengan sangat baik. Dekorasi sebagaimana dijelaskan Padmodarmaya (1988:111) menjelaskan bahwa dekorasi atau seni dekor merupakan unsur terpenting dalam pementasan seni. Dekorasi disebut pula sebagai elemen visual yang mengitari seni pementasan atau pertunjukan. Dalam pementasan drama modern dan seni teaterikal, dekorasi merupakan salah satu bagian dari seni tata pentas yang sangat menentukan suksesi pementasan. Dalam kasanah pementasan seni, seni pendekorasian mengambil peran penting, dan Rai (2009) dalam tesanya menjelaskan bahwa seni dekor penting dalam pertunjukkan seni. Namun dalam pendekorasian seni tata panggung aspek estetika dan etika juga diperhatikan. Sebab aspek tersebut mengarahkan dekorator pada efektif dan efisiensinya panggung pementasan. Terkadang dekorator membuat dekorasi tidak mengindahakan ruang pentas sehingga menghambat ruang gerak penari.

Dalam ilmu teknik tata pentas, dekorasi dimasukan ke dalam kategori sekenario modern dalam terminologi yang luas.

Dekorasi bersama dengan unsur seperti: kostum, tata rias dan tata lampu merupakan unsur penunjang dalam pementasan (Padmodarmaya,1988:112). Meskipun unsur penunjang, tetapi seni dekorasi memberikan visualisasi situasi dan kondisi serta kejadian dalam narasi cerita. Dengan kata lain, seni dekorasi memberikan efek kepada audiens atau penonton pementasan agar seolah-olah mereka ada dalam kondisi cerita. Misalnya pada pementasan dramatari yang mengambil tema hutan atau lingkungan (ekologis), dekorator menata tempat pementasan dengan properti yang menggambarkan suasana hutan, seperti pohon, semak, binatang hutan dan satwa lainnya yang hidup di dalam hutan. Hal tersebut membawa suasana pada visualisasi kehidupan hutan sebenarnya. Jadi dekorasi merupakan unsur atau elemen tata pentas yang sangat penting guna menunjang pementasan.

Kemudian dalam pementasan tradisional Bali, dekorasi tidak dibuat seperti pementasan seni modern. Terlebih dalam sistem pertunjukkan Bali, segala bentuk pementasan *wali* dibuat dengan sangat sederhana. Bahkan jika seni pementasan tari *wali* dipentaskan di pura, dekorasi pun tidak dibuat sebagaimana pementasan *bebali* dan *balih-balihan* yang lebih kepada hiburan semata. Umumnya pementasan seni *wali* selalu berhubungan ritus suci, sehingga panggung adalah pura di mana kesenian tersebut dipentaskan sebagai pelengkap *yadnya* (Bandem, 2010:221).

Hal yang serupa juga terjadi ketika pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan dalam ruang pentas sakral. sang dekorator membuat dekorasi dengan sangat sederhana tetapi kaya makna simbolik di dalamnya. Dekorasi pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah hanya sekadar hiasan belaka, tetapi didalamnya ada makna simbol yang berhubungan dengan *Calonarang*. Dengan demikian dekorator dituntut untuk menggunakan beberapa objek (*property*) yang mencirikan pementasan dramatari *Calonarang* yang berhubungan dengan hal-hal yang magis. Berdasarkan atas telusur, ada beberapa tata dekorasi yang selalu sama dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. Tata dekorasi tersebut meliputi beberapa *property* atau *display*, yakni ada *Tingga* atau *Tragtag*, *Punyan Gedang*, *Punyan Bingin*, *Punyan Biu*, *Sanggah Cukcuk*, *Langse* dan *bobok/obor*. Masing-masing *property* tersebut ditata sedemikian rupa dalam arena pementasan yang menyiratkan situasi magis dan sebuah gambaran wilayah yang mencekam dan menakutkan. Selain beberapa benda atau alat dekorasi tersebut, ada pula beberapa benda lainnya sebagai pendukung hiasan agar nampak indah. Sebagaimana dijelaskan Jero Mangku Wayan Candra (wawancara,24 Desember 2016) sebagai berikut.

“Hiasan atau seni dekorasi dalam pementasan dramatari *Calonarang* berhubungan dengan kisah *Calonarang* dan kaya makna di dalamnya. Hiasan pada saat pementasan bukanlah hanya sekedar hiasan biasa. Pohon beringin, tingga, pohon papaya dan lainnya semua simbol yang menyiratkan pesan-pesan filsafat yang berhubungan dengan filsafat keagamaan Hindu di Bali. Kenapa harus ada *tingga*, *punyang gedang*, *punyan biu*, *punyan bingin* dan yang lainnya? Semua itu ada artinya, dan penempatannya pun ada simbol sakral magis yang kuat dan mendalam berkenaan dengan makna pementasan *Calonarang* sebagai penguatkan”

Memang pada mulanya pementasan *Calonarang* merupakan tarian sakral magis sebagai pelengkap upacara. Sebagai pelengkap dimaksudkan di mana *Calonarang* dipentaskan dengan tujuan untuk penguatan atau penyucian *niskala* ketika ada perayaan ritus suci. Pun demikian pementasan *Calonarang* dirangkaikan dengan perayaan ritual suci *yajña* baik skala besar dan upacara kecil. Namun kini, pementasan *Calonarang* banyak dipentaskan dalam konteks semi sakral, baik dalam pertunjukkan maupun yang murni hanya bersifat tontonan (*balih-balihan*). Di wilayah Kota Denpasar, pementasan dramatari *Calonarang* semi sakral sering dipentaskan dikalangan *Ardha Candra Art Center* maupun di kalangan *Ayodya Art Center*. Pementasan tersebut terkadang bahkan sering mengusung tema bukan lagi *Calonarang* tetapi *Pencalonarangan* yang notabene mengambil lakon sempalan dari cerita *Calonarang* atau mengambil lakon yang lain (Ardhana,dkk:2015:94).

Namun demikian, baik pementasan sakral, semi sakral maupun yang profan yakni murni sebagai tontonan, seni dekorasi selalu menunjukkan unsur yang sama, yakni pasti dalam arena ada *tingga*, pohon papaya, pohon beringin, pisang dan beberapa hiasan lainnya. Berkenaan dengan hal tersebut berikut dideskripsikan beberapa property dekorasi yang harus ada dalam pementasan *Calonarang* adalah sebagai berikut.

a) *Langse*

Langse adalah layar tarik dalam pementasan seni di Bali yang memisahkan antara ruang pentas atau panggung depan dengan belakang pementasan atau panggung. Sebagaimana teori Dramaturgi dari Goffman, bahwa dalam pementasan ada dua konsep, yakni *front stage* (panggung depan) dan *back stage* (belakang panggung). Di antara depan panggung dan belakang panggung dipisahkan oleh layar tarik (Syam,2011:48) yang fungsinya untuk memisahkan arena pertunjukkan dengan arena belakang panggung yang digunakan untuk berias dan berganti busana.

Pementasan kesenian stage tradisional di Bali layar tarik yang digunakan untuk memisahkan *front stage* dengan *back stage* disebut dengan *langse*.

Langse biasanya terbuat dari kain *prada* dan dapat ditarik ke kanan dan kekiri sehingga penari dapat keluar menuju panggung depan. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, *langse* selalu digunakan sebagai dekorasi untuk memperindah arena pementasan dan digunakan sebagai pemisah antara arena depan dan belakang di mana penari menggunakan busana dan berias yang lazim disebut *rangki* (Bandem dan deBoer, 2004:206). *Langse* umumnya terpasang pada arena menghadap barat atau dari utara menghadap selatan. *Langse* terpasang tergantung pada seutas tali dan dapat ditarik arah kanan dan kiri untuk membuka dan menutup kembali di tarik hingga dua bidang bertemu. Pada saat penari *Calonarang* menari, dua bidang *langse* ditarik ke samping kiri dan kanan sehingga *langse* terbuka selanjutnya setelah penari sudah berada di panggung atau arena depan *langse* ditutup kembali. *Langse* memiliki fungsi yang sama dengan fungsi layar tarik pada panggung teater, yakni sama-sama untuk menutupi belakang panggung agar tidak mengganggu pandangan audiens saat menyimak pementasan seni (Padmodarmaya, 1988:84). Adapun *langse* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat pada gambar 5.16 berikut.



Gambar 5.16 Nampak Seorang Penari *Liku* Keluar dari Panggung Belakang Melalui *Langse* pada Saat Pementasan Sanggar Gita Bandana Praja Denpasar di Pura Jagat Nata (Sumber: dok Peneliti,2016)

Langse bagian dari dekorasi yang sangat penting dalam pentas kesenian di Bali, khususnya seni tari. Dalam pementasan dramatari *Calonarang langse* selain memiliki fungsi dekoratif, *langse* juga difungsikan sebagai jalur keluar dan masuknya penari. *Mungkah langse* adalah istilah yang sering digunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, dan sebagai pertanda pintu pementasan segera terbuka dan gilirannya penari menunjukkan perannya sebagai tokoh dalam pementasan tersebut.

b)

Tedung

Tedung atau payung sering muncul dalam pementasan dramatari *Calonarang* sebagai hiasan atau dekorasi arena. *Tedung* yang digunakan adalah *tedung agung* dengan motif *parade* atau *poleng* (corak hitam-putih)

serta ada pula motif lainnya. *Tedung* ini biasanya diletakkan pada samping kiri dan kanan depan panggung atau tepat berada di depan *langse*. Adapun penempatan *tedung* sebagai dekorasi dapat dilihat pada gambar 5.16 di atas. *Tedung* mampu memberikan kesan indah dan keagungan sebagai visualisasi istana raja yang sangat indah dan berwibawa serta simbolisasi kepemimpinan. Terlebih dalam pementasan dramatari *Calonarang*, pada alur lakon cerita yang mengisahkan di kerajaan Airlangga, dekorasi *tedung* sangatlah pantas dan merefleksikan kemuliaan sang raja. *Tedung* biasanya juga dipasangkan dengan *langse*. Artinya, di depan *langse* sudah pasti dua *tedung* ditempatkan dengan sangat baik sehingga nampak kesan estetik arena. Kemudian di bawah *tedung* biasanya diletakkan berbagai jenis tanaman yang rindang atau pepohonan visualisasi dari semak-semak yang asri. Ada pula panggung pementasan dirancang sedemikian indah, tetapi tidak mengesampingkan hiasan mistiknya.

c) *Punyan Gedang* (baca pohon papaya)

Punyan Gedang atau pohon jenis pepaya ini seringkali digunakan hiasan dekorasi dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Telah dijelaskan sebelumnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* selalu bertautan dengan perihal mistik yang bersumber pada sumber sastra teks *Calonarang*. Namun demikian, pementasan dramatari *Calonarang* selalu bercampur dengan mitos-mitos *pangiwana* yang eksis dalam lingkungan sosial masyarakat Bali. Termasuk penggunaan *Punyan Gedang* sebagai hiasan dalam arena pementasan adalah dihubungkan dengan mitos hidup, bahwa *punyan gedang* sangat disukai oleh mereka yang belajar *pangiwana* atau *desti aji wegig*.

Biasanya *punyan gedang* ditempatkan tepat ditengah-tengah arena. Biasanya pula dipilih *punyan gedang* yang sudah besar dan rimbun menjulang tinggi. Agar terkesan menyeramkan, di bawah *punyan gedang* ditanam tumbuh-tumbuhan yang lebih rimbun, sehingga terkesan angker. Namun dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, sepasang *punyan gedang* ditempatkan pada bagian depan *tingga* atau tangga tempat *pemurtian Walu Nateng Dirah*. Penempatan hiasan *punyan Gedang* di depan dekat dengan *tingga* agar *Pandung* dengan mudah memohon *pengeruakan* untuk menantang *Walu Nateng Dirah*. Pemandangan yang lazim nampak ketika *Pandung* mencari *Walu Nateng Dirah* yang sudah berada di atas *tingga*, terlebih dahulu *pandung* menghunus kerisnya dan memotong (*ngerancab*) pohon papaya tersebut sebagai simbol *pengeruakan*.

d) *Tingga*

Tingga merupakan tangga yang tinggi terbuat dari bambu yang diibaratkan tempat atau sthananya *Walu Nateng Dirah* ketika memurthi menjadi *Rangda*. Dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*, *tingga* selalu dibuat tinggi dan beratapkan daun ilalang yang sudah tua atau terbuat dari *klangsah/klabang* yakni anyaman daun kelapa. Selanjutnya di atas *tingga* tertutup oleh *langse* (layar tarik) yang mencirikan bahwa tempat tersebut sangat rahasia. Di depan *langse* dipasang dua *tedung* yang berwarna *poleng* dan beberapa *lelontek* (umbul-umbul) *poleng*. Selanjutnya pada

tangga *tingga* turun ke bawah beralaskan kain kasa putih, dan kanan kiri dihiasai dengan pohon beringin dan pepohonan lainnya. *Tingga* berbentuk gunung, dan simbolisasi dari “*meru*” sebagai pusat bumi. Berkenaan dengan makna dijelaskan pada bab berikutnya. Adapun *tingga* dapat dilihat pada gambar 5.17 berikut.



Gambar 5.17 Hiasan *Tingga* Sebagai Sthana *Walu Nata*
Ketika *Memurthi* menjadi *Rangda*
(Sumber: dok, Peneliti 2016)

- f) *Lelontek* atau Umbul-Umbul
Lelontek atau umbul-umbul sering digunakan hiasan skunder dalam pentas *Calonarang*. Artinya, tidaklah utama digunakan sebagai hiasan dalam pentas dramaturgi *Calonarang*. Namun demikian, umbul-umbul ini terkadang menambah kesan indah dan menyeramkan jika ditempatkan pada tempat yang tepat. Selama penelusuran peneliti, dalam pentas dramaturgi *Calonarang* di Kota Denpasar hiasan umbul-umbul tidak ditempatkan pada posisi yang tepat sehingga hiasan umbul-umbul terkadang mengganggu jalannya pentas. Umumnya *lelontek* ditempatkan pada depan *tingga* bersamaan dengan *tedung* tadi. *Lelontek* juga ada beraneka ragam, dan yang biasa dijadikan dekorasi adalah *lelontek poleng* dengan kombinasi warna dan hitam. Warna yang demikian semakin menambah kesan magis terhadap pentas dramaturgi *Calonarang*.
- g) *Punyan Beringin*
Punyan beringin atau pohon beringin adalah pohon yang sering dijadikan seni hiasan pada pentas *Calonarang* selain *punyan gedang*. Namun belakangan ini *punyan beringin* jarang digunakan sebagai hiasan. Pentas dramaturgi *Calonarang* di kota Denpasar jarang menggunakan hiasan *punyan beringin* karena pohon tersebut tergolong sangat jarang tumbuh. Kendatipun ada, mempergunakannya mesti melalui ritual karena pohon tersebut sengaja disakralkan. Pohon beringin biasanya ditempatkan sebagai hiasan *tingga* (tangga) yang tinggi sthana dari *Walu Nata* ketika *memurthi*.

Selain hiasan tersebut, ada beberapa hiasan kecil juga digunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, yakni *pidpid* yang terbuat dari janur, dan ditempatkan pada langit-langit pementasan agar terkesan *ramya* (ramai) dan semarak. Selain itu ada juga menggunakan daun pohon enau yang masih muda yang disebut dengan *ambu*. *Ambu* sengaja dibentuk indah kemudian dipasangkan pada beberapa tempat sehingga semakin menambah kesan keindahan sekaligus menyeramkan. Menariknya, seni dekorasi pementasan dramatari *Calonarang* di kota Denpasar tidak seragam. Mereka melakukan hiasan memperhatikan pula situasi dan kondisi atau *dresta* dalam suatu daerah. Kadangkalanya dekorasi dibuat hanya sekedarnya, dan yang terpenting harus ada *punyan gedang*, *punyan bingin*, *tingga*, *tedung* dan *lelontek*. Jika beberapa komponen tersebut tidak ada, bukan *Calonarang Jangkep* atau *Calonarang* lengkap namanya.

5.1.6 Lighting

Pencahayaan dalam pementasan seni merupakan hal yang penting. Sebab tata cahaya memberikan kesan yang “hidup” pada garapan yang dipentaskan. Pencahayaan atau disebut *lighting* dalam bahasa Inggris merupakan komponen tata pentas yang memberikan pesan dan makna dalam pementasan seni. Selain itu, pencahayaan memberikan efek dan karakteristik lakon sehingga penonton menjadi penikmat yang terpuaskan. Berkenaan dengan hal tersebut, cahaya adalah kekuatan (spirit) dari pementasan itu sendiri. Hal itu senada dengan uraian Padmodarmaya (1988:146) sebagai berikut.

Apabila lampu penerangan arena pementasan surut perlahan-lahan dan lampu kaki bertambah terang menyoroti layar panggung yang megah, penonton diberitahukan bahwa pertunjukkan dimulai, dan mereka berada dalam suasana lain daripada yang lainnya. oleh karena itu, melalui tata cahaya sebagai salah satu kekuatan magis arena pertunjukkan.

Demikianlah tata cahaya memberikan spirit pementasan sehingga cahaya dapat memukau dan mencekam, sehingga mereka sangat betah menonton dan mendapatkan sesuatu yang berguna. Berkenaan dengan hal tersebut, cahaya memiliki peran penting dalam memberikan kepuasan terhadap penonton untuk mereka merasa ada dalam satu adegan dramatik, baik menegangkan, menyedihkan, menggembirakan dan perasaan lainnya. Bandem (2013) menjelaskan bahwa pementasan menjadi hidup, jika tata cahaya ditata dengan baik. Bahkan cahaya memberikan pengaruh yang kuat terhadap *taksu* pentas sehingga benar-benar menjadi adegan yang nyata dalam realitas yang ada. Tetapi, pementasan tradisional di Bali cahaya menjadi objek penataan yang penting. Ada beberapa bentuk kesenian sakral dan profan di Bali yang sangat tergantung pada

pencahayaannya, baik dari cahaya lampu modern maupun tradisional. Kesenian Wayang Kulit misalnya, sangat bergantung pada pencahayaan. Pementasan wayang kulit tradisional masih menggunakan lampu tradisional (*Sembe*), sehingga bayangan wayang nampak pada Kelir Wayang. Namun belakangan munculnya wayang tradisional membawa perubahan pada penggunaan cahaya, dan tidak lagi menggunakan cahaya tradisional dari *Damar Sembe*, tetapi menggunakan lampu modern yang dikombinasikan dengan sangat apik.

Adapun dalam pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar tata cahaya tidak begitu mencolok diperhatikan atau ditata. Sebab kebanyakan pementasan dilakukan di areal pura sehingga pencahayaan hanya seadanya. Namun demikian, ada beberapa lokasi pura yang mementaskan dramatari *Calonarang* dengan tata cahaya yang cukup profesional. Sebagaimana pementasan di Pura Dalem Desa Peguyangan pada *rahina piodalan Anggarkasih Medangsia* tahun 2016. Mereka menempatkan lampu warna merah pada *tingga* atau tangga, sehingga menambah kesan menyeramkan dan bercampur magis. Kemudian pada saat *Pandung ngerancab Walu Nateng Dirah*, tiba-tiba lampu diredupkan kemudian dihidupkan dan dimatikan ada kesan bahwa gelap terang yang mencolok. Selanjutnya pada arena pementasan hanya terpasang lampu cahaya khusus berupa lampu sorot yang hanya menampakan cahaya biasa. Menariknya dalam pengaturan cahaya pada pementasan dramatari *Calonarang* ditemukan sebuah hal yang sama, yakni pada saat adegan mistis, seperti *Walu Nata* menari dengan *sisya*, *pengundangan* dan *watangan* lampu utama dimatikan sehingga nampak remang-remang cahaya. Suasana seperti itu, bukan lagi asing dipertunjukkan dalam pementasan *Calonarang*.

Selanjutnya yang menarik adalah pada saat *watangan* atau *Bangke-bangkenan* berangkat menuju setra. Pada adegan tersebut semua lampu dimatikan, tetapi yang digunakan sebagai penerang adalah cahaya dari lampu tradisional yang disebut dengan *bobok* atau obor. Sebagaimana dapat dilihat pada gambar 5.18 berikut.



Gambar 5.18
Penggunaan Cahaya Tradisional Berupa
Obor pada Saat Pementasan *Calonarang*
(Sumber: dok Peneliti 2016)

Penggunaan cahaya obor sesungguhnya untuk memberikan kesan magis dan keramat atas pementasan *Calonarang* tersebut. Sebab pada dasarnya manusia sangat terpesona pada hal-hal yang bersifat magis, gaib dan keramat (Koentjaraningrat, 1984:34). Keterpesonaan hal yang gaib tersebut diwujudkan dalam berbagai hal, dan meminjam uraian Durkheim (2013:221), bahwa manusia teramat sangat kreatif dalam mewujudkan sesuatu kegaiban sehingga gaib menjadi sebuah dasar dari segala ritus dan agama serta kepercayaan. Bagi masyarakat Hindu di Bali dan khususnya di Kota Denpasar, kreatifitas dalam pementasan *Calonarang* tidak saja menuntut kemampuan mereka dalam mewujudkan hal yang gaib melalui cara-cara unik, tetapi berhubungan pula dengan psikologis interpersonal. Tidak dapat menampik, bahwasanya pementasan dramatari *Calonarang* dapat memberikan pengaruh terhadap perilaku keberagamaan masyarakat, baik secara personal dan komunal. Jiwa keberagamaan mereka semakin matang akibat dari seringnya mereka disentuh dengan hal-hal yang bernuansa gaib. Terlebih dalam setiap pementasan *Calonarang* hal-hal yang gaib ditunjukkan melalui kreativitas yang indah.

5.1.7 Arena

Sebagaimana kostum, dekorasi dan tata cahaya memiliki peranan penting dalam pementasan, arena pementasan dramatari *Calonarang* juga dapat dikatakan sebagai unsur penting dalam pementasan. Arena merupakan wilayah penting di mana

dramatari *Calonarang* dipentaskan. Mengamati beberapa pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, kebanyakan *Calonarang* dipentaskan di areal *jaba tengah* pura. Areal *jaba tengah* sebagaimana Suhardana (2010:34) menjelaskan merupakan *madya mandala* yang secara fungsional sering dijadikan arena pementasan kesenian sakral. Menariknya, pementasan dramatari *Calonarang* dilakukan pada lantai dasar pura, dan tidak di atas panggung selayaknya pertunjukan teater modern. Pada arena biasanya tidak dibatasi dengan sesuatu yang khusus sebagaimana panggung modern. Pemandangan biasa nampak hanya ditempatkan beberapa *tedung* sebagai penanda bahwa penonton tidak boleh melewati batas tersebut karena wilayah (*karang*) tersebut adalah milik *si penari Calonarang*.

Selanjutnya, bentuk pentas arena biasanya segi empat atau lingkaran. Artinya, bentuk arena/kalangan menari berbentuk lingkaran atau segi empat, dan kebanyakan pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar pentas arenanya tidak berbentuk lingkaran, meskipun ketika pertunjukan digelar menjadi tidak beraturan sebab penonton terkadang ingin mengetahui lebih dekat dengan tarian *Calonarang*. Namun demikian, peran *Pecalang* sebagai pengaman adat bertugas untuk mengatur arena agar tidak menghalangi penari *Calonarang*. Biasanya *Pecalang* menggunakan pakaian yang khas dan berbeda dengan umat Hindu lainnya. Mereka ditempatkan pada sisi pentas arena di depan penonton dan di luar kerumunan penonton. Terlebih jika *Ida Sesuwunan* baik *Barong* dan *Rangda* keluar (*medal*) menari (*mesolah*), *Pecalang* bertugas memberikan arahan agar warga segera duduk. Hal tersebut sebagai wujud kebhaktian yang mendalam dari warga Hindu di mana *Calonarang* tersebut dipentaskan.

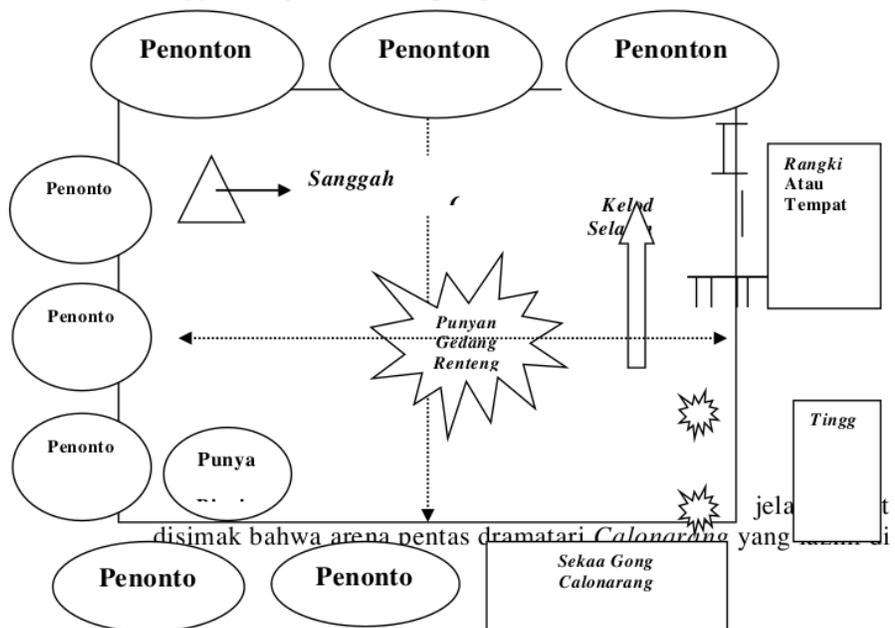
Diperhatikan lebih dalam, pentas arena dramatari *Calonarang* bukanlah sekadar arena pementasan biasa. *Karang pentas* memiliki pakem kekhususan tetapi menyesuaikan dengan situasi dan kondisi serta *dresta* yang berlaku di pura tersebut. Pakem kekhususan yang dimaksud dalam konteks ini adalah berhubungan dengan *yantra* atau simbol-simbol magis, sehingga tidak salah, Dibia dan deBoer (2004:212) menyatakan bahwa dahulu pementasan *Calonarang* merupakan sebuah formula penyembuhan khusus terhadap serangan tukang sihir jahat. Dengan demikian, repertoar *Calonarang* sangat berbeda dengan pementasan seni lainnya. Elemen-elemen ritual (*wali*) dimasukkan secara utuh di antara gambaran-gambaran yang lebih sekuler, yakni sebuah simbol-simbol esoterisme yang kuat.

Pentas arena biasanya dibuat segi empat dan pura yang paling sering dijadikan arena adalah pura Dalem. Meskipun ada beberapa pementasan dipentaskan di pura Puseh dan pura

swagina lainnya. Dijadikannya pura Dalem sebagai pentas arena, karena bertautan dengan konsep teologis *Barong-Rangda* yang simultan bertalian dengan konsep *Siwa-Sakti* dalam teo-filosofis Hindu. Selain memang tokoh utama dalam *Calonarang*, yakni *Walu Nateng Dirah* adalah penganut *Bhairawa* yang sejati, dan menjadikan *Hyang Nini Bhagawati* manifestasi dari *Dewi Durga* sebagai objek pemujaan. *Ni Calonarang* dengan muridnya melakukan pemujaan di kuburan (*penguluning setra*). Atas dasar itu, pentas arena dramatari *Calonarang* berhubungan dengan Pura Dalem, Prajapati dan *Setra* (kuburan).

Sedangkan pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Puseh, Dadya dan atau pura lainnya selain Dalem tidak menjadi soal yang dipermasalahkan. Sebab ketika *Calonarang* dipentaskan, arena dibuat seolah-olah menggambarkan *setra* atau kuburan di mana *Walu Nateng Dirah* dengan para muridnya melakukan pemujaan dan *ngerehang*. Secara tidak langsung pura tersebut sudah dianggap sebagai Pura Dalem, Prajapati dan *setra* hingga nantinya setelah pementasan selesai arena tersebut dinegasikan dan kembali seperti sebelumnya sebagai Pura Puseh, Dadya, Panti, Paibon dan pura Swagina lainnya di mana *Calonarang* dipentaskan.

Berdasarkan atas pengamatan emperis, dan pementasan di desa Sesetan Denpasar sebelum pementasan dimulai, *Jaba Tengah* Pura Dalem dibuat pentas arena yang berbentuk segi empat. Kemudian *Tingga* dan *Punyan Gedang* ditempatkan di depan *Tingga*. *Sanggah Cukcuk* juga ditempatkan menyudut. Selanjutnya *tedung* dan *lelontek* dipasang di depan *langse* dan *tingga* sebagaimana nampak pada skema 5.1 berikut.



Kota Denpasar merefleksikan konsep orientasi arah, yakni *kaja-ke lod* sebagai patokan. Pada lokus arena ditempatkan *punyan gedang*, dan *tingga* serta *rangki* berada di sebelah timur. Sekaa Gong *Calonarang* berada di selatan, *sanggah cucuk* ditempatkan di sudut barat daya dan pohon beringin berada di barat laut. Umumnya dalam setiap pementasan arena pementasan dipastikan menghadap ke barat, dan penari ke luar dari arah timur. Namun demikian, beberapa pementasan juga menggunakan arena pentas yang berbeda, dan tidak sesuai dengan gambar skema 5.1 di atas. Terkadang beberapa pura dijumpai, arena justru menghadap ke timur, *rangki* di sebelah barat dan *tingga* di sebelah timur sehingga berhadap-hadapan.

Kemudian *sekaa gong* sebagai pemain instrumen pengiring pementasan dapat dipentaskan di sebelah selatan atau utara. Tata arena pementasan sangat tergantung pula pada situasi dan kondisi di mana tari *Calonarang* dipentaskan. Tetapi, pastinya dalam arena pementasan ada *tingga*, *sanggah cucuk*, *punyan gedang renteng*, *punyan bingin* dan pisang. Dengan adanya semua itu, mencirikan arena pementasan tersebut adalah arena pementasan dramatari *Calonarang*. Menarik menjelaskan uraian Dibia dan deBoer (2004) berkenaan dengan arena pementasan dramatari *Calonarang* tradisional. Pada zaman dahulu, pementasan *Calonarang* di pentaskan di alun-alun desa dekat dengan perempatan (*Catus Pata*). Kemudian arena dibuat di sebelah timur jalan disudut *kaja-kangin*, dan sangat dekat dengan pohon beringin yang tumbuh rindang di perempatan jalan besar. Kemudian kuburan atau *setra* berada di selatan *Catus Pata* dan biasanya di pinggiran desa. Di *setra* tumbuh pohon *Kepuh*, dan atau *Rangdu* yang tumbuh dengan kokoh. *Setra* digunakan sebagai tempat *watangan* ditanam atau hanya dibaringkan yang sebelumnya *tukang undang* mengundang *Liak*, *Desti*, *Jin*, *Dedemit* dan *Wong Samar* agar datang menyantap *watangan*. Meskipun dalam banyak pertunjukkan *Calonarang* di Kota Denpasar belum ada kejadian sampai meninggal, dan hal tersebut menjadi sebuah ironi.

5.1.8 *Soud System*

Selain arena, dalam pementasan dramatari *Calonarang* juga menggunakan pengeras suara yang baik. Pengeras suara dalam dunia pementasan lazim disebut dengan *Sound System*. Fungsinya sudah jelas adalah mengangkat suara sehingga dapat didengar oleh semua penonton khalayak ramai (Padmodarmaya,1988). Terlebih dalam pementasan *Calonarang* yang penarinya menggunakan atribut topeng, seperti *Rangda*. Artinya ketika penari menggunakan topeng *Rangda* misalnya dan pada saat *ngucap-ngucap*, suara yang dihasilkan sangat kecil, sehingga alat pengangkat suara adalah sangat dibutuhkan.

Alat penguat suara juga sangat penting dipergunakan dalam pementasan *Calonarang* agar dialog antara penari jelas terdengar.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sendiri menggunakan *sound system* yang boleh dikatakan profesional, dan layak dipergunakan sebagaimana pementasan seni modern. Biasanya *sound system* dapat berupa *wareless* tunggal bisa juga seperangkat *wareless* tipe yang lebih besar dengan beberapa buah *speaker* yang menghasilkan suara yang jelas. Peralatan tersebut diletakkan biasanya tersembunyi atau di belakang arena pentas. Kecuali *microfon* diletakkan pada tempat-tempat tertentu, seperti pada instrumen musik *gamelan* sebagai pengiring. Kemudian, mikrofon yang lainnya ada pula digantung di atas arena, dan belakangan yang paling sering digunakan adalah penari sudah menggunakan mikrofon lepas yang dipasangkan pada kostum penari. Hal tersebut membuat penari lebih leluasa menari dan melakukan dialog dengan penari lainnya.

Menariknya, mikrofon lepas dapat digunakan secara bergiliran antara penari satu dengan penari lainnya. Terkadang pula, penari mempergunakan pelantang suara yang digenggam oleh penari. Namun pelantang yang digenggam biasanya menimbulkan ketidaknyamanan penari, terutama *liku* dan *condong* yang harus menari dan *metembang* serta berdialog sehingga sedikit menimbulkan ketidaknyamanan penari, seperti penuturan Rumiasih (wawancara, 29 Desember 2016), bahwa lebih nyaman menari mempergunakan mike lepas yang ditempatkan pada kostum sehingga biasa menari, *megending* dan berdialog dengan sangat leluasa serta terkesan lebih profesional ketika menari.

5.2 Pementasan *Calonarang*

Tata pementasan *Calonarang* mempunyai ikatan *desa kala patra* yang berbeda dengan seni dramatik Bali lainnya. Selain itu, pementasan masing-masing *sekaa Calonarang* juga selalu mengikuti *dresta* yang berlaku di mana *Calonarang* dipentaskan. Sebagaimana Bandem,dkk (1989); (Sudana (1996) menjelaskan bahwasannya ada tiga unsur penting yang sangat berkaitan serta mengikat pelaksanaan pementasan dramatari *Calonarang*. Ketiga unsur yang dimaksud adalah: tempat, waktu, dan peristiwa yang menyebabkan terjadinya pementasan *Calonarang*. Menariknya, pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar pada umumnya diadakan di dekat kuburan di sekitar pura Dalem (pura untuk *dewa* kematian). Sebagai klimaks pertunjukannya terjadi pada waktu tengah malam, dan biasanya bertalian dengan upacara *pidalan* di pura Dalem tersebut.

Adegan yang terjadi di waktu tengah malam (*tengi lemeng*) oleh masyarakat Bali, dan Denpasar khususnya dianggap yang paling menakutkan dan merupakan saat yang paling menegangkan dalam pertunjukan *Calonarang*. Di kalangan masyarakat desa, orang-orang percaya bahwa sekitar waktu tengah malam itulah para *Liak* gentayangan. Peralihan waktu tengah malam ini merupakan salah satu faktor yang sangat mendukung suasana pementasan dramatis *Calonarang* menjadi lebih mencekam dan menyeramkan. Menjadi sebuah tradisi pementasan, bahwa klimaks waktu yang diperhitungkan adalah pada saat tengah malam, yakni berkisar pukul 00.00 wita (jam 12.00 malam). Biasanya tepat pada pukul tersebut, adegan sudah memasuki pada sekmen *pengundangan*, dan *juru undang* memanggil para *Liak*, *Desti Terangjana* dan yang menguasai ilmu *Pangiwan* untuk datang ke pertunjukan menikmati *watangan idup* yang sudah disiapkan. Sekmen adegan dramatis inilah menjadi sebuah pertunjukan yang paling diminati. Cok Sawitri (wawancara, 28 Nopember 2016) menyatakan sebagai berikut.

“Waktu *tengi lemeng* merupakan waktu yang keramat berdasarkan atas keyakinan kami para penari dan praktisi *Calonarang*. Biasanya pada waktu tersebut, pementasan sudah memasuki pada adegan *ngundang*, dan *watangan* dibawa ke kuburan. Sebab dipercayai tepat pukul tersebut, pintu alam *niskala* terbuka sehingga orang yang belajar *ugig* bisa datang ke pertunjukan. Pada zaman dahulu, memang benar-benar nyata dan ada pertarungan tersebut. Orang *ngiwa* memang benar-benar hadir membuktikan ilmu yang dimilikinya, karena pementasan *Calonarang* masa dahulu benar-benar klasik tradisi dan mengikuti pakem pementasan dan teks sastra. Sekarang *Calonarang* dibuat modern, dan justru *Liak* takut nonton *Calonarang* karena *Calonarang* lebih menyeramkan daripada *Liak*.”

Uraian yang disampaikan tersebut merupakan salah satu bentuk kritik atas pergeseran dari budaya tontonan dalam dunia pementasan *Calonarang*. Pementasan *Calonarang* kini lebih kepada hal-hal yang bersifat hiburan, dan lebih menonjolkan aspek tertentu, seperti *watangan* dan *pengundangan* sehingga pementasan secara keseluruhan dan utuh terabaikan. Mengenai waktu atau (*kala*) dalam tradisi Bali merupakan sebuah siklus yang bergerak secara simultan yang mana pada pertemuan antara waktu menjadi sangat *tenget*. Misalnya pertemuan antara siang dengan malam atau *sandikala* merupakan waktu yang sangat rahasia. Merujuk Kardji (2008:99), bahwa waktu *sandikala* dalam tradisi Bali diyakini sebagai waktu keramat dan *ila-ila dahat* sehingga orang-orang dianjurkan untuk berhati-hati saat bepergian. Selanjutnya pertemuan waktu antara malam dengan dini hari atau *tengi lemeng* dipercayai sebagai waktu bagi dunian

malam atau *niskala*. Dalam emikstas masyarakat Bali, waktu *tengi lemeng* biasanya masyarakat meyakini waktu bagi para *Liak* dan orang senang menjalankan *desti terang jana*. Sudana (1996) menjelaskan bahwa tradisi waktu tersebut mempunyai arti penting bagi kehidupan masyarakat Bali. Pun demikian masyarakat Hindu di Kota Denpasar, karena mereka beranggapan bahwa *Liak* gentayangan mencari mangsa. Apabila dikaitkan dengan kesatuan ceritera sangatlah tepat, karena bagian tertentu dari ceritera tersebut mengisahkan tokoh *Calonarang* dengan para muridnya pergi ke pura Dalem dan memohon kekuatan kepada *dewa Durgasatru* untuk dapat menghancurkan kerajaan Airlangga. Hal ini dilakukan karena raja Airlangga membatalkan lamaran Ratna Manggali.

Melihat pementasan dramatari *Calonarang* secara keseluruhan, dramatari *Calonarang* dapat disajikan dalam tiga bagian, yakni bagian pertama yang disebut awal pementasan, puncak pementasan atau pementasan itu sendiri, dan akhir dari pementasan. Sebagaimana secara jelasnya dideskripsikan sebagai berikut.

5.2.1 Pra/Sebelum Pementasan

Pementasan dramatari *Calonarang* dalam lakon apapun itu, pasti ada prosesi khusus yang dilakukan oleh para penari atau *sekaa Calonarang*. Prosesi tersebut berhubungan dengan ritus esoterik yang sangat sakral dan wajib dilakukan. Ada kepercayaan yang sangat kuat bagi para pelaku *Calonarang*, bahwa *taksu Calonarang* muncul dalam adegan, jika semua penari melakukan ritual khusus dengan menghaturkan sesajen dan sejenisnya. Selain itu, berdasarkan atas pengalaman mereka bahwa ritual *yajña* sangat penting dilakukan sebelum pentas *Calonarang* agar *Ida SangHyang Widhi* dan *Bhatāra-Bhatāri* memberikan perlindungan. Sebab pementasan *Calonarang* tidak saja diyakini sebagai pertunjukkan biasa, tetapi merupakan ranah bagi mereka yang belajar ilmu *Kiwa-Tengen* untuk menguji ilmu yang dimiliki, baik penari maupun antar personal penganut *Pangiwān*. Sejalan dengan deskripsi tersebut, Bandem dan deBoer (2004:213) menjelaskan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* diciptakan untuk melawan dan menetralsasi kekuatan supranatural ahli sihir hitam yang biasanya adalah pribadi tertentu dalam lingkungan sosial masyarakat. Bahkan Rohta (1998) menjelaskan hal yang secara esensial sama dengan uraian Bandem dan deBoer (2004), bahwa pementasan kesenian *Calonarang* pada jaman dahulu digunakan sebagai media penyembuhan dan menetralsisir segala macam wabah penyakit di suatu wilayah.

Berkenaan dengan hal tersebut, awal pementasan atau sebelum pementasan dilakukan, semua unsur pendukung

pementasan melakukan persembahan berupa *sesajen* kepada *Hyaning Taksu* agar pementasan dapat berlangsung dengan baik hingga membuat penonton menikmati pesona keindahan pementasan (*sandining lango*). Bagi *sekaa Calonarang* yang sering pentas di wilayah Kota Denpasar, memiliki masing-masing tradisi persembahan *banten* dan sesajen sebelum pementasan dilakukan. Sanggar Gita Bandana Praja misalnya, sebelum pementasan mereka menghaturkan persembahan kepada *Ida Bhatāra Sesuwunan* dengan menghaturkan *pejati*, *canang sari*, *segehan* ditempat suci keluarga pimpinan *sekaa*. Kemudian *nunas tirtha* dan di bawa ke belakang panggung serta ditempatkan pada tempat khusus. Selanjutnya, *banten pejati* ditempatkan di atas meja dan penari memiliki keharusan untuk *nunas tirtha* dan menghaturkan persembahyangan memohon anugrah agar pementasan yang dimainkannya berjalan dengan baik.

Berbeda pula dengan tradisi *Sekaa Calonarang Gases Bali* yang memiliki beberapa liturgi ritus sakral sebelum pementasan *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur peneliti, *Calonarang Gases Bali* jauh sebelum pementasan sudah mempersiapkan ritual khusus. *Pertama*, mereka menugaskan salah satu orang atau *pemangku damuh* untuk menghaturkan persembahan berupa *banten salaran* di *segara* (lautan) dengan tujuan memohon berkah kepada *Hyang Baruna* agar semua disucikan. Selain itu, menghaturkan *banten salaran* adalah media simbol ungkapan rasa *bhakti* kepada *Bhatāra Segara* agar nantinya pementasan *Calonarang* dapat berjalan dengan baik dan tidak hujan. Setelah itu, beberapa jam sebelum pementasan mereka menghaturkan persembahan melalui beberapa *banten prayascita*, *pejati*, *durmanggala* dan *canang sari* serta peralatan sembahyang lainnya. Setelah prosesi *pengelukatan* dilakukan, selanjutnya dilakukan prosesi napak dengan sebilah keris yang diyakini sebagai *prelingga Ida Bhatāra*. Selanjutnya prosesi selesai, dan beberapa orang minimal 2 orang ditugaskan untuk menghaturkan *kawas pengundangan* ke beberapa *setra* atau kuburan disekitar pementasan *Calonarang*. *Kawas pengundangan* berupa *banten* sederhana dihaturkan di *pemuwunan setra* (perabuan mayat), dan yang menghaturkan mengundang semua penunggu dan orang-orang yang menerima anugrah ilmu *desti* agar datang menyaksikan pementasan *Calonarang* (wawancara: Jero Mangku Wayan Candra, 10 Desember 2016).

Demikian pula *sekaa-sekaa* yang lainnya yang melakukan pementasan *Calonarang* secara pasti dan wajib ritual digelar dengan memohon berkah kepada *Hyang Sumber Keindahan* agar pementasan berlangsung dengan baik. Tidak saja pementasan

Calonarang, pertunjukkan seni apapun, baik *wali*, *bebali* dan *balih-balihan* selalu menunjukkan ritus-ritus suci yang dilakoni oleh para penari atau praktisi seni. Sebab pada hakikatnya *taksu* tidak dapat segera hadir jika tidak dihubungkan dengan media kesucian berupa ritual. Bukan pula hanya mengandalkan ritual, sebab penari mendapatkan *taksu* dari ketekunannya belajar menari (Dibia,2013:65). *Taksu* juga selalu berhubungan dengan hal-hal spiritualitas, sehingga wajar ketika jenis tarian apapun yang dipentaskan terlebih dahulu menghaturkan ritual *yajña*.

Dalam berbagai pementasan *Calonarang* sendiri, dan dipentaskan oleh *sekaa* sipapapun pasti ada beberapa ritual yang harus dilakukan di dalam kalangan atau arena pentas. Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar yang dipentaskan oleh berbagai *sekaa Calonarang* selalu menunjukkan prosesi ritual pada awal pementasan atau pementasan sebelum di mulai. Mengawali bagian ini dengan upacara *sajen* yang dilakukan oleh seorang pamangku di tengah arena pentas. Beberapa pementasan *Calonarang* juga menunjukkan hal sedikit berbeda tentang ritual ini, dan tidak menunjuk seorang *pemangku* yang melakukan ritual tetapi salah satu dari *sekaa Calonarang* yang dipandang mampu, bahkan ada beberapa praktisi *Matah Gede* yang menghaturkan *sesajen* dalam arena pementasan.

Tujuan dari upacara tersebut dilakukan adalah untuk merubah status tempat pentas dari halaman terbuka biasa menjadi arena pentas yang bernilai sakral. Dalam upacara ini juga dilakukan *yajña* kepada roh-roh yang mendiami tempat itu supaya tidak mengganggu pertunjukkan yang berlangsung. Berdasarkan penuturan Nyoman Geguh (wawancara, 26 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Melakukan prosesi *yajña* dalam arena dengan mempersembahkan *banten* memiliki beragam maksud dan tujuan. Secara umum sudah pasti memohon agar pementasan berjalan dengan baik, dan merubah status arena menjadi arena sakral, terlebih di dalamnya ada prosesi penguatan atau penyucian. Selanjutnya *banten* sesajen yang dipersembahkan juga kepada para *bhuta-bhuti* agar tidak mengganggu jalannya pementasan. Kerap juga ada sebuah keyakinan bahwa *banten* sesajen tersebut digunakan untuk *masang sengker* atau perlindungan jika ada orang yang berniat jahat tidak dapat mencelakakan penari *Calonarang*. Bahkan ada pula kepercayaan bahwa *banten* tersebut dihaturkan dengan mantra khusus, yakni merubah kalangan atau arena pementasan menjadi *setra* atau kuburan agar layak dipentaskan tarian *Calonarang*.”

Ada banyak maksud dan tujuan terkait dengan persembahan *banten* di dalam arena pementasan *Calonarang*. Secara substantif, persembahan

tersebut adalah sebagai upaya untuk menghubungkan dimensi *niskala* dengan *sekala* agar penguasa *niskala* memberikan perlindungan dan *taksu*. Sebagaimana Dibia (2010) menjelaskan bahwa *taksu* adalah kekuatan sekaligus melindungi penari dari berbagai hal yang buruk. Oleh karena itu, *taksu* adalah hal-hal yang berhubungan dengan spiritualitas, dan terlebih pementasan *Calonarang* sebagai media kehadiran *taksu* jangan sampai *I Bhuta Kala Graha* dan *Bhuta Kala Kapiroagan* merangsuk ke dalam diri penari. Pekandelan (2015) menjelaskan bahwa persembahan sesajen dan *tatabuhan* agar semua penari terhindar dari *I Bhuta Kala Graha* dan *I Bhuta Kapiroagan*. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Lontar Pengeratep Barong* karya Ida Pedanda Made Sidemen menyebutkan sebagai berikut.

“...yan hana sekareng anggelaraken sesolah ayuning taksu ri telengin mandala lango nora hana upakaraning pamedal kalawan kalangan, ya ta tan lwih tinemu---raris sasolahan matemahan Bhutakala Graha kalwan Bhutakala Kapiroagan, ...” (Lontar Pengeratep Barong lembaran 21 b).

Terjemahan:

“...,kalau ada sekarang pertunjukan tari mencari *ayuning taksu* di dalam *kalangan* seni tidak ada upacara *pamedal* dan *kalangan* tidak menemukan utama pementasan tersebut---selanjutnya pementasan menjadi *Bhutakala Graha* dan *Bhutakala Kapiroagan* (Gunayasa,2016:14).

Secara denotatif, teks tersebut secara tidak langsung memberikan sebuah anjuran bahwa persembahan sesajen sebelum pementasan dramatari *Calonarang* sangat penting dilakukan. Hal tersebut sebagai bentuk *yantra* atau simbolisasi perlindungan kepada para penari agar terbebas dari rasa takut dan dapat menampilkan segala sesuatunya dengan baik. Selain itu, menetralsir kekuatan *Bhuta-Bhuti*, dan dengan demikian pementasan *Calonarang* adalah sangat tepat dikatakan sebagai media penguatan penyucian *sekala* dan *niskala*.

Berdasarkan atas *lontar* tersebut di atas dan telusur yang dilakukan, bahwa setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar menggunakan dua *sesajen*, yakni *banten pamedal* dan *banten kalangan*. *Banten pamedal* hanya disajikan kepada kekuatan *niskala* yang berada dibalik sebuah topeng *Rangda* yang bernama *Ratu Śakti* atau *Barong* yang sering disebut dengan *Ratu Gede*. *Banten pamedal* ini terdiri dari *dapetan*, *tumpeng 5*, *sorohan 1*, *prayascita 1*, *santun krepe* (santun gede) *1*, *pejati pras anyar 1*, *segehan agung 1*, *ayam panyamblih selem 1*, dan *jinah sandangan* (uang kepeng dalam keranjang) sejumlah 1200 kepeng. *Banten* ini disajikan kepada *Rangda* dan *Barong* sebelum ditarikan dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

Selain *banten pamedal* juga terdapat *banten kalangan*. *Banten* ini diletakkan di tengah *kalangan* (tempat pementasan *Calonarang*) sebagai sarana untuk memohon dapat membantu kelancaran pementasan. Oleh karena itu kepadanya disuguhkan *banten* yang terdiri dari: *pras ajengan, daksina, tipat kelanan, tipat dampul 1, ulam taluh maguling 1, slanggi 2, ajengan pangkonan, ulam isin jeroan, sanggah cucuk bucu-bucu, munggha canangsari, tumpag adanan selem (kaja), putih (kangin), barak (kelod), dan kuning (kauh)* ditambah dengan *seghan warna* sesuai dengan warna tumpeng. *Banten kalangan* ini disajikan sebelum pertunjukan dimulai dan diantarkan oleh seorang pemangku, dan atau dari praktisi sendiri. Selain *banten* tersebut, ada beberapa *sekaa Calonarang* juga ketika pementasan menggunakan *sesajen Kawas Pengundangan* yang diletakan di kalangan bersamaan dengan *banten kalangan*. *Banten* tersebut simbolisasi undangan *niskala* kepada para makhluk dan orang yang ahli dalam ilmu *ngiwa* dan *desti*. *Banten Kawas Pengundangan* terdiri dari *segehan Mancawarna* dan lengkap dengan *bol celeng, darah dan jeroan Babi*.

Selain menghaturkan *sesajen*, sebelum pementasan para penari sudah berada di ruang ganti yang dibatasi *langse* atau *rangki*. Selanjutnya mereka menggunakan tata rias dan kostum sesuai dengan lakon yang dimainkan. Sebagaimana disinggung sebelumnya, bahwa lakon yang sering dimainkan adalah *Kautus Larung, Bahula Duta, Ngeseng Waringin* dan lakon *pecarangan* atau *Pencalonarangan* lainnya. Hal yang menarik adalah ketika para penari *Calonarang* melakukan pementasannya, mereka membuat semacam rapat kecil membahas tentang *Peduman Karang* artinya pembagian untuk mereka keluar memainkan tokoh yang dimainkan dan berapa durasi waktu. *Peduman Karang* ini sama sekali tidak boleh dilanggar dalam pementasan, dan etika pementasan sangat diperhatikan dengan baik, sebab terkadang hal tersebut menjadi penyebab pementasan *Calonarang* tidak berjalan dengan baik dan tepat waktu.

Selain itu, para praktisi *Calonarang* juga membahas berkenaan dengan lakon dan hal-hal yang berhubungan dengan narasi cerita dalam pementasan. Hal tersebut dipandang penting mengingat *pepeson* sangat menentukan alur cerita dan menarik serta tidaknya *Calonarang*. Kemudian disiplin waktu juga jangan sampai terabaikan oleh *pregina*, karena keterlanaan berada di panggung menyebabkan lupa waktu sehingga *pepeson* yang sudah direncanakan menjadi kacau sehingga berpengaruh pada pementasan. Semua itu mereka sepakati dalam “pakem kesepakatan” yang tidak boleh diganggu gugat. Adapun “*rembug pragina*” tersebut dapat dilihat pada gambar 5.19 sebagai berikut.



Gambar 5.19

Rembug Pragina dalam Menentukan *Pepeson* dan *Peduman Karang* Pada Pementasan *Calonarang* di Pura Jagatnata Denpasar
(Sumber: dok, Peneliti 2016)

5.2.2 Awal Pementasan

Tabuh pembukaan merupakan bagian dari pementasan sebagai tanda dimulainya suatu pementasan. Pada bagian ini disajikan dua buah *gending* yaitu, *Gending Gegilak* dan *Gending Jagul*. Kedua *gending* ini sudah biasa ditampilkan sebagai tabuh pembukaan dalam setiap pementasan *Calonarang* (Sudana,1996:93). Dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, *gending* tabuh pembukaan juga dimainkan oleh *sekaa gong* dengan sangat apik, dan penanda bahwa pementasan sudah dimulai. Sebagaimana uraian (Sudana,1996), dua jenis *gending* tabuh tersebut lazim dipentaskan dalam mengawali pementasan *Calonarang*. Pada kedua *gending* ini ditampilkan teknik pukulan *nyeburin*, artinya setiap *gending* diawali dengan pukulan kendang atau pukulan *gender rambat* (Ugal) yang kemudian diikuti oleh pukulan instrument yang lainnya.

Begitu mendengar suara *gamelan* para penonton yang berada di luar pura atau arena pentas bergegas menuju arena pentas agar dapat mengatur diri dan duduk dengan tertib dalam suasana keakraban. Namun ada pula yang berdiri dengan rapi, dan dengan rasa penuh kesadaran mereka dapat membuat garis batas untuk arena pentas dengan berpatokan pada *tedung* yang terpancang di depannya. Demikian pula pementasan *Calonarang* dalam panggung terbuka, seperti Ardacandra dan kalangan Ayodya Art Center, *tabuh* pembukaan dimainkan para penonton segera bergegas menuju kalangan bahkan sebelumnya mereka sudah memadati kalangan untuk menunggu pementasan. Mereka memenuhi kalangan, duduk dengan rapi dan di belakang berdiri

dengan rapi pula. Antusiasme masyarakat Denpasar terhadap seni pementasan *Calonarang* sangat tinggi. Tidak saja di pura, dikalangan seni pun masyarakat datang untuk menjadi penikmat *lango* dari pementasan *Calonarang*.

Dari sekian pementasan *sekaa Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, awal pementasan ditandai dengan pementasan tarian *Barong*. Dengan kata lain, tarian *Barong* merupakan ciri khas dari pementasan dramatari *Calonarang*. *Barong Ket* ditarikan oleh dua penari laki-laki, seorang berada di depan (kepala *Barong*) dan seorang lagi berada di belakang (ekor *Barong*). *Barong Ket* ini berbulu putih dengan badan kulit berukir dan dihiasi dengan pecahan kaca yang menggambarkan binatang berkaki empat. Perlu juga dijelaskan bahwa, *Barong Ket* yang ditarikan pada awal pementasan merupakan *Barong* sakral atau *due* dengan sebutan *Ratu Gede*, tetapi dapat pula *Barong Bapangan* yang dalam arti profan yang memang sengaja hanya difungsikan sebagai *balih-balihan*. Namun demikian, uniknya adalah masih tetap prosesi ritual dilangsungkan sebelum *Barong* dipentaskan.

Pementasan tarian *Barong Ket* secara umum menggunakan pakem inti atau dasar, yakni *papeson*, *pengawak*, dan *pakaad* (Bandem dan deBoer,2004). Pada bagian *papeson* gerak tarinya dilakukan dengan posisi berdiri dengan variasi gerakan kepala *Barong* berada di atas (sejajar muka penari). Kemudian pada bagian *pangawak* (pelan) dilakukan dalam posisi duduk dengan kepala *Barong* diletakkan di paha penari. Penari yang di depan dapat membuat berbagai variasi gerak dengan kedua kakinya yang dapat menggetar-getarkan payung berukuran besar yang berada di sampingnya. Gerakan ini mengingatkan penonton kepada seekor singa sedang memainkan batang kayu, sedangkan bagian *pakaad* (akhir) gerakan lebih banyak dilakukan dalam posisi berdiri dengan gerak berjalan dan lari sambil mengintai. Kepala *Barong* berada di atas dengan posisi mulut terbuka.

Satu hal menarik yang terjadi dalam penampilan *Barong Ket* ini adalah sikap dan suasana penonton yang sangat tertib dan penuh rasa hormat. Masyarakat penonton tanpa dikomando dan secara serentak duduk dengan tertib ketika melihat *Barong* turun dari gapura pura menuju arena pentas. Suasana seperti ini menunjukkan bagaimana masyarakat memberikan penghormatan kepada *Barong* yang mereka percaya dan yakini memiliki kekuatan gaib. Suasana seperti ini membuat awal pertunjukkan berkesan magis. Terlebihnya lagi *Barong Sesuwunan* yang sudah disakralkan.

5.2.3 Penyajian Lakon dan Puncak Pementasan

Telah disinggung beberapa kali dalam deskripsi ini, bahwa *lakon* yang sering dimainkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah lakon yang bersumber pada teks sastra *Calonarang*. *Lakon* yang paling sering dipentaskan 1 tahun terakhir ini adalah “*Kautus Larung*”. Berdasarkan atas observasi ke beberapa pura yang mementaskan *Calonarang* dengan lakon *Kautus Larung* adalah yang paling banyak dipentaskan. Berkenaan dengan hal tersebut penyajian lakon yang dideskripsikan dalam sub bab ini adalah mengambil tema lakon *Kautus Larung* sebagai ikonik pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, dan deskripsi dari lakon tersebut sekiranya dapat mewakili lakon-lakon yang lainnya.

Lakon “*Kautus Larung*” disajikan dalam tujuh adegan yaitu: adegan Matah Gede, adegan Patih Madri, adegan Matah Gede dan Madri, adegan Pengerehan *Calonarang*, adegan Bondres, adegan Patangkalan Taskara Maguna, dan adegan pertarungan *Calonarang* - Taskara Maguna. Sebagaimana dapat disajikan sebagai berikut.

a) Adegan Matah Gede

Adegan ini diawali dengan tampilnya delapan orang *Śisya* yang dibawakan oleh penari putri yang menggambarkan murid *Calonarang*. Kedelapan murid ini bernama: Lenda, Lendi, Waksirsa, Gandi, Guyang, Mahisawadana, Lendya, dan Larung. Para penari mengenakan busana tari sejenis *Palegongan* dengan kain berlapis (*matapih*) dengan hiasan kepala yang disebut “*sesumpangan*”. Hiasan kepala ini dibuat dari bunga kamboja putih yang tersusun rapi menyerupai *gelungan* (mahkota). Dengan penggunaan busana tari yang sama, sulit rasanya untuk membedakan tokoh *Śisya* yang satu dengan tokoh yang lainnya. Mereka muncul secara bersama-sama dengan struktur tari *Ngampin Lukun* yang terdiri dari: *papeson*, *pangawak*, *pangecep* dan *pakaad*.

Kemudian muncul seorang emban yang bernama Condong dengan suasana tari yang terdiri dari *papeson* dan *pangelangara*. Pada bagian *pangelangara* Condong mulai dengan *maucapan* sambil mengungkapkan rasa bahagianya dapat mengabdikan pada *Calonarang* dan putrinya yang cantik jelita bernama Ratna Manggali, serta membeberkan keangkeran *Calonarang* karena ilmu hitam yang dimilikinya.

Tak lama kemudian muncul Matah Gede sebagai perwujudan *Calonarang* (sebelum menjadi *Rangda*). Matah Gede ini ditarikan oleh seorang penari putra yang menggambarkan seorang perempuan tua berwajah angker. Gerak-geriknya amat menakutkan, matanya melotot, dan pandangannya tajam. Ia berjalan membungkuk dengan langkah berat dan pelan, serta membawa tongkat yang menandakan ketuannya. Ia memanggil

Condong dengan suara marga rendah. Ada pun struktur dari Matah Gede meliputi: *papeson*, *pangawak* (*perong*), dan *pakaad*. Selanjutnya pada bagian *pangelangkara Calonarang* menceritakan kesedihan dan rasa cemasnya belum adanya kepastian mengenai lamaran raja Airlangga yang hendak memperistri Ratna Manggali. Oleh karena itu, *Calonarang* memanggil murid andalannya yang bernama Larung untuk diutus ke negeri Daha. Kemudian Larung muncul dengan tarian yang disebut *nekin* (mendatangi). Dalam pembicaraan ini Larung diutus ke Daha untuk menanyakan kepastian peminangan prabu Airlangga terhadap Ratna Manggali.

b) Adegan Madri

Adegan ini diawali dengan tampilnya dua *penasar* (punakawan). Seorang berperan sebagai kakak, (*penasar kalihan*) seorang lagi berperan sebagai adik (*penasar cenikan*). Kedua punakawan ini adalah abdi kerajaan Daha dan bertugas menemani Madri. Diceritakan kedua punakawan ini tengah menanti patih Madri untuk segera menghadap raja Airlangga.

Madri, seorang patih andalan kerajaan Daha yang tampil dengan tarian *papeson*, *nekin* dan *pangelangkara*. Gerak tari Madri banyak dipengaruhi oleh tari Panji dalam Pagambuhan, begitu juga tata rias dan busana tarinya, serta tehnik ucapannya yang melengking tinggi. Setelah Madri mengakhiri tarian *papesonnya* ia beralih ke *pangelangkara* dan Madri menanyakan perihal kedatangan kedua punakawan. Dua punakawan menyampaikan perintah raja kepada Madri untuk segera menghadap raja. kemudian Madri diiringi kedua punakawan berangkat menghadap raja. Di istana Madri dan kedua punakawan duduk di paseban untuk menanti kedatangan raja.

Raja Airlangga muncul dengan ekspresi sedih karena rencana raja untuk memperistri Ratna Manggali tidak mendapat dukungan dari kalangan rakyat dan para patih kerajaan. Mereka menuduh bahwa Ratna Manggali menganut ilmu hitam yang ditularkan oleh ibunya (*Calonarang*). Berkaitan dengan tuduhan tersebut, raja mengutus patih Madri berangkat ke Dirah untuk bertemu dengan *Calonarang* dan menyampaikan pesan tertulis raja yang isinya membatalkan lamaran raja terhadap Ratna Manggali. Madri bersama kedua punakawannya berangkat menuju negeri Dirah.

c) Adegan Matah Gede-Madri

Pada bagian ini dikisahkan *Calonarang* tengah menanti kepastian rencana perkawinan Ratna Manggali. *Calonarang* muncul dengan ekspresi gelisah namun dapat dihibur oleh Condong agar *Calonarang* tidak terlalu memikirkan hal itu, tetapi *Calonarang* berharap supaya Ratna Manggali dapat menikah dengan raja Airlangga. Secara tiba-tiba muncul Larung

yang membawa berita bahwa rencana perkawinan Ratna Manggali dengan raja Airlangga dibatalkan. Tak lama kemudian datang patih Madri bersama punakawannya membawa surat pembatalan raja Airlangga yang diserahkan kepada *Calonarang*. Setelah membaca isi surat itu *Calonarang* sangat marah dan memutuskan untuk membalasnya dengan serangan wabah penyakit ke seluruh negeri Daha. Penyerangan ini dipimpin oleh Larung yang juga ditugaskan *Calonarang* untuk membunuh patih Madri.

Dalam perjalanan kembali ke Daha, Madri dihadang oleh Larung. Kedua punakawannya menjadi ketakutan karena dilihatnya Larung berubah wujud menjadi seekor burung besar. Dalam pertarungan Madri melawan Larung, Madri dapat dikalahkan matanya dipatuk yang menyebabkan Madri menjadi buta.

d) Adegan *Pangerehang Calonarang*

Calonarang kini bersiap-siap untuk mengadakan pembalasan dengan memanggil para muridnya untuk menyebarkan roh-roh jahat ke negeri Daha. *Calonarang* beserta para muridnya pergi ke pura Dalem untuk mengadakan persembahyangan. Para murid *Calonarang* sudah mulai *ngerehang* (berubah wujud menjadi leak), rambutnya terurai, mukanya menakutkan, dan memakai kerudung kain yang telah *dirajah* (digambar). Gerak tarinya sangat sederhana dilakukan dalam posisi duduk dan berdiri, tengadah, *membungkuk*, dan *dengkeng* (berdiri dengan satu kaki). Posisi *tangan kanan berada di atas kepala dan tangan kiri berada* dibelakang bawah atau sebaliknya.

Kadang-kadang tari sastra ini diselingi dengan getaran jari tangan dengan mengibas-ngibaskan kain putih bergambar raksasa. Ada pula dilakukan dengan gerakan lari, mengintai, sambil mengangkat dan mengibas-ngibaskan kain putih di atas kepalanya.

e) Adegan *bondres*

Diceritakan di kerajaan Daha terjadi wabah penyakit yang mengganas, karena perbuatan sihir *Calonarang* beserta anak buahnya. Kemudian datang sekelompok rakyat yang biasanya disebut *bondres* dalam keadaan panik dan ketakutan. Seorang di antara mereka bertindak sebagai *kelihan* (ketua) banjar yang sangat sibuk memberi perintah kepada anggotanya untuk menguburkan mayat-mayat korban keganasan sihir *Calonarang*. Di samping itu mereka mengadakan ronda keliling desa sambil *majangeran* (menari sambil menyanyi) sebagai ciri dari tarian rakyat. Mereka bertemu dengan *Celuluk* yang menggambarkan perwujudan dari seorang murid *Calonarang* berhasil menyelinap dan mengganggu rakyat yang sedang mengadakan ronda. Akhirnya *Celuluk* tertangkap juga dan digebugi beramai-ramai,

setelah tidak berdaya barulah mengaku bahwa ia adalah anak buah *Calonarang* yang ditugaskan untuk menyebarkan wabah penyakit di negeri Daha.

Adegan *babondresan* ini sangat disukai oleh penonton, karena penampilannya sangat sederhana dan yang diucapkan mudah dimengerti oleh penonton serta ada unsur humornya. Adegan ini dapat pula mengangkat atau sebagai cermin perilaku kehidupan masyarakat sehari-hari, seperti dalam prosesi kematian misalnya, sekelompok penari dengan mengenakan kain sarung, saput poleng, dan selendang kecil dipinggang datang menggotong mayat untuk dikuburkan. Penari lainnya membawa sajen, cangkul, dan daun kelapa kering yang sudah dibakar ujungnya sebagai kelengkapan prosesi ini.

f) Adegan *Pengundangan*

Adegan ini biasanya ditunggu oleh masyarakat yang menonton, dan telah menjadi sebuah trend *Calonarang* kekinian, bahwa adegan *watangan* dan *pengundangan* merupakan memiliki daya tarik tersendiri. Adegan ini diawali terlebih dahulu dengan memandikan mayat atau *watangan* sebagai prosesi kematian berlangsung. Kemudian, pada saat *watangan* dimandikan dan ketika sebelum ke *setra* tukang undang (*jurug undang*) mengundang semua manusia *Śakti* karena *desti*, *liak*, *aji ugig*, *terang jana* dan roh jahat lainnya. Disinilah *pengundangan* dilakukan dengan sangat baik, dan bahasa menantang yang semakin membuat mistis suasana pementasan *calonarang*. Akhirnya setelah diundang, *watangan* di bawa ke *setra*, dan biasanya di bangunkan di *setra* tidak ditanam. Namun ada juga pementasan yang menggunakan *watangan* dan ditanam selayaknya orang mati.

g) Adegan Taskara Maguna

Rakyat Daha lari ketakutan menghadap patih Taskara Maguna. Mereka menyampaikan penyebab berjangkitnya wabah penyakit ini, yaitu perbuatan *Calonarang*. Pembalasan *Calonarang* semakin mengganas. Beberapa orang patih raja Airlangga telah tewas. Patih Madri juga mengalami kebutaan dalam pertarungannya melawan Larung. Kemudian muncul Taskara Magunan seorang patih yang ditugaskan oleh raja Airlangga untuk membunuh *Calonarang*. Ia disertai beberapa orang rakyat berangkat ke negeri Dirah dengan mengemban tugas suci ini. Ia sebagai seorang patih andalan raja Airlangga mengadakan pembalasan atas kematian patih Madri. Taskara Maguna ditugaskan pula untuk dapat memusnahkan seluruh kekuatan jahat *Calonarang* dan para muridnya.

h) Adegan Pertarungan *Calonarang* melawan Taskara Maguna

Pada adegan ini digambarkan *Calonarang* sudah *nyukti rupa* (berubah wujud) menjadi *Rangda*. Wajahnya amat angker dan

menakutkan dengan mata melotot, bertaring serta lidahnya yang panjang mengeluarkan api, rambutnya panjang sampai menyentuh tanah. *Calonarang* memiliki ilmu sihir yang tinggi sehingga menyulitkan bagi musuh-musuhnya masuk ke rumah *tingga Calonarang*.

Bagi patih Taskara Maguna hal ini tidak menjadi hambatan. Ia naik ke atas *Tingga*, tetapi sebelum naik sang patih *negrancab daun papaya* dan *punyan pisang*. Ia berhasil masuk ke rumah *Calonarang* dan dilihatnya *Calonarang* sedang tidur. Taskara Maguna dengan keris terhunus di tangan langsung menikam *Calonarang* yang kemudian *Calonarang* terbangun dari tidurnya. Taskara Maguna menyerang dari belakang dan terjadi pertarungan sengit antara Taskara Maguna melawan *Calonarang*. Peristiwa ini menggambarkan pertarungan antara kebaikan melawan keburukan tanpa berkesudahan. Namun dalam pementasan lainnya, ada versi yang berbeda dalam adegan ini, yakni ketika Patih Taskara Maguna menuju *Tingga* segera ia menarik *Walu Nata* yang sudah memurthi menjadi *Rangda* atau *Durga*, sesampainya di bawah *tingga* atau sudah *napak pertiwi* barulah terjadi pertarungan antara *Taskara Maguna* dengan *Calonarang*.

Kemudian *Taskara Maguna* meninggalkan sang *Rangda* sendirian, dan pada adegan inilah terjadi *peruatan* dengan *Rangda* melakukan *Ucap-Ucap*. Selanjutnya setelah *Rangda* menjalankan prosesi *ngucap-ucap*, dilanjutkan adegan *nguninging* yang dilakukan oleh *pepatih* dengan menikam sosok *Rangda* dengan keris. Biasanya pada adegan ini banyak terjadi *kerauhan* dan melibatkan masyarakat di pura tersebut. Hingga nantinya di *somya* dengan persembahan *Kucit Butuhan* (anak babi jantan), hingga semua dinetralkan.

Ada beberapa hal penting yang dapat dicatat dari bagian ini. Pertama, bahasa yang digunakan oleh penari adalah bahasa Kawi dan bahasa Bali. Pada umumnya bahasa Kawi digunakan oleh tokoh yang derajatnya lebih tinggi (raja, putri, patih) dan lain sebagainya. Bahasa Bali digunakan oleh *penasar* dan condong yang mempunyai tugas sebagai penerjemah setiap percakapan rajanya.

Kedua, bagian penyajian lakon merupakan bagian yang terpanjang dibandingkan dengan dua bagian yang lainnya. Bagian ini adalah bagian yang terpenting dan merupakan inti suatu pertunjukan. Semua tokoh berdialog sesuai dengan karakter masing-masing. Dramatari *Calonarang* selain berfungsi sebagai tontonan juga merupakan tuntunan bagi masyarakat. Ketiga, melalui pertunjukan ini masyarakat dapat menimba mana ajaran yang baik dan mana ajaran yang buruk. Tuntunan semacam ini lebih dapat dirasakan dalam pertunjukan dramatari

Calonarang, karena kedua kekuatan ini (baik dan buruk) merupakan bagian inti dari dramatari tersebut. Makin banyak pengalaman dan kemampuan nalar seorang penari, semakin banyak pula tuntunan yang didapat oleh penonton. Keempat, *Rangda* tidak selamanya berada dipihak yang jahat. Memang dalam dramatari *Calonarang* ini *Rangda* melambangkan kejahatan (tokoh *Calonarang*), dan ini hanya terbatas pada hubungan dramatik saja. Namun dalam dramatari Arjuna Wiwaha, *Rangda* melambangkan kebaikan sebagai tokoh *dewa Śiwa* yang memberi anak panah kepada Arjuna untuk membunuh Watakewaca. Selain itu dalam kehidupan masyarakat Bali *Rangda* memiliki fungsi sebagai pengayom dan mempunyai kedudukan penting sebagai perwujudan sakral yang tetap dihormati. Pada waktu-waktu tertentu *Rangda* dibuatkan upacara dan ditempatkan berdampingan dengan *Barong* (lambang kebenaran) di dalam satu ruangan tertentu pula.

5.2.4

Akhir Pementasan

Bagian akhir merupakan bagian terpendek dari pementasan dramatari *Calonarang*. Untuk mengakhiri pertunjukkan ini para penabuh menyajikan sebuah tabuh instrumental yang disebut *Gilak Pakaad*. Tabuh ini memberi isyarat kepada penonton bahwa pertunjukkan telah selesai. Mendengar tabuh ini penonton secara spontan berdiri dan meninggalkan pertunjukkan. *Sesuwunan* yang *mesolah* dipundut oleh *pemedek*, sebab sudah melewati prosesi *napak siti* atau *pertiwi*. Kemudian penonton meninggalkan arena.

BAB VI

ASPEK-ASPEK TEO-ESTETIKA HINDU

DALAM PEMENTASAN CALONARANG DI KOTA DENPASAR

Cerita *Calonarang* sangat populer dalam masyarakat Bali, khususnya yang beragama Hindu. Kemudian di wilayah Kota Denpasar, cerita *Calonarang* sering dipertautkan dengan pementasan dramatari *Calonarang*. Meskipun dalam

pementasannya sering dipentaskan secara tidak utuh sesuai dengan isi teks sastra sumber *Calonarang*. Sebagaimana mengacu uraian Bandem, dkk (1989:9), Suastika (1997), bahwa banyak terjadi transformasi pementasan dengan teks sumber yang menyebabkan pergeseran-pergeseran penokohan bahkan terjadi pelenyapan tokoh dan memunculkan tokoh fiksi tambahan. Namun demikian, cerita semi sejarah tentang *Calonarang* sangat digemari sehingga sering dijadikan seni pementasan serangkaian dengan upacara keagamaan. Meskipun dalam perkembangan terakhir, pementasan dramatari *Calonarang* dan *Pencalonarangan* dipentaskan dalam ruang seni profan, tetapi prosesi ritual masih dapat dijumpai di dalamnya yang sarat makna religius.

Pementasan seni dari perspektif sosial budaya memiliki makna penting dalam kehidupan sosial budaya masyarakat Bali. Soedarsono (1985:42) menyatakan hal yang sama, bahwasanya seni pementasan atau pertunjukkan memiliki peran penting dalam kehidupan masyarakat Bali. Tidak saja semata-mata hanya untuk kepentingan ritual atau ritus suci tetapi sarat makna yang lain, seperti keindahan dan pemenuhan kebutuhan duniawi. Dengan demikian, menarik menyitir uraian Dibia (2012:74-75), bahwa pementasan dramatari *Calonarang* baik klasik, *Prembon* dan *Anyar* sama-sama memiliki banyak kandungan nilai sebagai media seni tontonan dan tuntunan yang bernuansa indah. Ada sebuah *adagium* seni, bahwa pementasan seni adalah tiada lain merupakan pengejawantahan "*tattwa kesatwayang*", yakni secara harfiah filsafat dititikan kembali melalui sebuah pementasan. Tidak saja dalam pementasan seni termasuk juga pementasan drama *Calonarang* di dalamnya ada "ramuan keindahan" (*angadon lango*) yang di dalamnya ada berbagai macam seni pertunjukkan yang dijadikan satu kesatuan keindahan.

Seni pementasan dramatari *Calonarang* sebagai pelengkap penting upacara adalah fungsinya tertua. Salah satu motivasi yang melatarbelakangi munculnya pementasan adalah pemenuhan terhadap kebutuhan religius, yang menggunakan tarian sebagai sarananya (Bandem, 1984:50). Bahkan di beberapa tempat, termasuk Bali dan khususnya di Kota Denpasar terdapat unsur tertentu dari sebuah tarian yang dianggap memiliki kekuatan magis. Bahkan ada semacam emiksitas dalam domain kepercayaan lokal yang kuat, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dalam fungsi sakral untuk memanggil kekuatan gaib, menjemput roh pelindung untuk hadir di tempat upacara, memanggil roh, mempertontonkan kegagahan, uji ketangkasan batin, dan pelengkap ritus upacara.

Kemudian dalam aspek estetik (keindahan) pementasan dramatari *Calonarang* dapat dikatakan muncul dari latar belakang teks sastra yang dibuat. Bahkan dapat dinyatakan aspek estetikanya hadir bersamaan dengan fungsinya sebagai pertunjukkan religius, karena dalam tradisi dan kebudayaan Bali, estetik dan religiusitas hadir dari ruang yang sama yakni *sang kawi* dan *wiku*. Atas hal tersebut ada sebuah istilah *wiku kawi*, *wiku sastra*, *wiku gama sastra* dan semacamnya yang merujuk pada ahli agama dan ahli keindahan (Zoetmulder,1984:221). Aspek keindahan secara eksplisit dapat disimak dalam pementasan, yang sudah tentu terilhami dari teks sastra. Aspek keindahan teks sastra *Calonarang* yang dibuat *sang kawi* secara jelas dijumpai dalam *Lontar Calonarang*, yang mengisahkan tentang *Calonarang* dan para pengikutnya. Mereka menari-nari dengan iringan *kemanak* dan *kangsi* di kuburan dan mengundang hadir *Bhaṭāri Durga (Bhagawati)*. Tarian ini merupakan sarana untuk memperoleh kekuatan magis yang dapat dipergunakan untuk melancarkan *tenung* berupa wabah penyakit. *Calonarang* bersama murid-muridnya menari (*umigel*) sebagai sarana magis untuk mencapai tujuan-tujuan tertentu (Poerbatjaraka, 1926:18-19); Ardana, dkk (2015:26).

Teks *Calonarang* pada lembar ke 9b tersebut secara naratif teks menyiratkan bahwa teks sastra *Calonarang* memberikan sebuah gambaran keindahan berkenaan dengan aspek keindahan sastra yang terejawantah dalam seni pementasan *Calonarang*. Aspek-aspek estetik baik dalam sastra maupun dalam pementasan memiliki daya tarik tersendiri yang mampu mewujudkan rasa keindahan (*rasa langö*). Sebagaimana dalam teori “rasa” dari Bharata Muni (2010), bahwa keindahan dapat memunculkan *bhava* atau getaran spiritual. Kemudian dari *bhava* melahirkan “rasa” yang tiada lain adalah berhubungan dengan emosi dan perasaan (Sukayasa,2007:6). Sebagaimana mengacu teori *Kacarasa Taksu*, bahwa pementasan seni merupakan instrumen untuk membangkitkan *bhava* atau emosi dan perasaan seseorang yang menurut Bharata Muni dalam buku *Natyasastra*; perasaan tersebut menjadi *vibhava*, *anubhava* dan *bhava*, seperti uraian berikut.

5

Actions and feelings are evoked in connection with certain surrounding objects and circumstances, called Vibhava-s. Different mental and emotional states manifest themselves and become visible through universal physiological reactions called Anubhava-s. Thus Bhava, the emotion felt by the character, results from a “Determinant” (vibhava), or determining circumstance, such as the time of year, the presence of loved ones, the decor or environment, and so on. The vibhava affects the character so that he feels sorrow, terror, anger, or some such emotion (bhava), ... (Kumar,2006:221)

Rasa menurut Bharata Muni tersebut di atas dapat ditimbulkan dari beberapa hal, seperti *Vibhava* adalah perasaan yang dimunculkan sehubungan dengan objek sekitarnya, keadaan dan kondisi. Kemudian kondisi mental dan emosi seseorang terwujud melalui reaksi fisiologis yang universal dan disebut sebagai *Anubhava*. Berkenaan dengan hal tersebut, *bhava* atau emosi sebagai karakter diterminan yang menentukan keadaan, waktu, kehadiran orang-orang tercinta, pementasan seni, dekorasi dan sebagainya yang disebut dengan *Vibhava*. *Vibhava* inilah yang mempengaruhi karakter sehingga seseorang dapat merasa sedih, teror, kemarahan, atau emosi seperti dan yang berhubungan dengan luapan emosi beserta dengan keindahan di dalamnya.

Vibhava, *Anubhava* hingga menjadi *bhava* sangat jelas dapat dilihat pada pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, terutama di desa Kesiman dan Sumerta. Sebab para tokoh yang memainkan karakternya dengan baik dapat memberikan pengaruh yang kuat terhadap perasaan dan emosi penonton maupun penari itu sendiri. Tentunya hal tersebut berakar dari berbagai aspek keindahan di dalamnya. Dengan demikian aspek estetik dari pementasan *Calonarang* ini sepenuhnya melihat aspek-aspek keindahan yang ada dalam pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa pura Dalem sewilayah Kota Denpasar, khususnya di Pura Dalem Sesetan, Kesiman dan Sumerta sehingga *bhava* atau rasa dalam perasaan dapat hadir dalam ruang pentas.

6.1 *Ramé/Ramya*

Aspek estetik yang menonjol dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di Desa Kesiman dan Sumerta yang sangat sering mementaskan *Calonarang* sakral dalam setiap *wali* di Pura Dalem Kesiman dan Sumerta adalah aspek *Ramé* atau *Ramya*. Aspek ini bahkan secara tidak langsung dan sadar atau tidak sadar telah memunculkan rasa *Vibhava*, *Anubhava* dan *Bhava* di mana pergumulan perasaan bermain dalam ruang sakral. Beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman, selalu memunculkan keramaian (*ramê/ramya*), baik dalam arena pentas maupun di luar pentas. Keramaian tersebut menunjukkan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* sebagai peristiwa seni mengandung tiga aspek, yakni: (1) Wujud atau rupa (*appearance*), (2) Bobot atau isi (*content, substance*), dan (3) Penampilan atau penyajian (*presentation*) (Djelantik, 1999:17-18). Ketiga hal tersebut ada dalam pementasan dramatari *Calonarang*, dan dibawakan ke dalam adegan-adegan dramatik yang membawa *bhava* seseorang pada puncak

kepuasan di balik keramaian dalam pembauran. Wujud atau *appearance* tentunya dapat dilihat dari mulai ide gagasan, garapan hingga pementasan dramatari *Calonarang* yang selalu memunculkan aspek *ramya*. Kemudian secara bobot atau substansi pementasan selalu menonjolkan suasana *ramya*, dan penampilan *Calonarang* secara keseluruhan sudah tentu membawa *ramya bhava* atau perasaan yang gembira di balik keramaian dan hiruk pikuknya pementasan.

Ramya sendiri menurut Bandem (1996:18) merupakan prinsip keindahan yang berkoheren dengan pementasan seni. *Ramya* secara harfiah diartikan *Ramé*, riuh rendah dan hiruk pikuk. Adanya keriuhan dan hiruk pikuk, pementasan *Calonarang* menjadi *lengut, pangus, hidup, metaksu, adung*, dan sebagainya. Tidak banyak masyarakat Hindu di Kota Denpasar menelisik sebuah hal melalui paradigma logis, kenapa setiap pementasan *Calonarang* di manapun di wilayah Denpasar selalalu ramai dikunjungi, seperti pementasan *Calonarang* di desa Ssetan, Kesiman dan Sumerta. Keramaian tersebut tercipta tidak saja dilatar belakangi dari sebuah proksi, bahwa masyarakat Hindu di Denpasar sangat terpesona pada hal-hal yang bersifat *magis, tenget* dan keramat, tetapi sepenuhnya mereka tertarik dengan daya keindahan yang dimunculkan dalam pementasan *Calonarang*. Daya keindahan tersebut ternyata dimunculkan dari berbagai aspek, dan yang paling jelas terlihat secara empirik adalah aspek *ramya*.

Ramya dan hiruk pikuk serta keriuhan suasana pementasan memiliki kekhasan yang berbeda dalam dunia pentas *Calonarang*. Keramaian penonton saat pementasan kesenian lain nampak berbeda dengan keramaian pada saat pementasan dramatari *Calonarang*. Aspek *ramya* yang dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* memiliki nilai estetik yang kuat, dan keriuhan yang dimunculkan oleh adegan dalam tarian *Calonarang* ternyata menjadi daya tarik sehingga ada hasrat untuk menikmati. Berkenaan dengan hal tersebut, *ramya* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat dilihat dari dua hal, yakni *ramya* penonton dalam arena pentas dan *ramya* pementasan yang dimunculkan oleh *pregina Calonarang* ketika *Calonarang* dipentaskan dalam ranah sakral, dan atau *ramya* yang muncul dari pementasan itu sendiri.

Secara empirikal dalam lingkungan sosial masyarakat Denpasar, kehadiran pementasan *Calonarang* di pura Dalem setiap *wali (piodalan)* merupakan momen yang berharga untuk sekadar dilewati. Mereka segera bertumpah ruah memenuhi areal pura Dalem untuk menyaksikan pementasan *Calonarang*. Menariknya, masyarakat tidak ragu atau sungkan untuk datang ke pura *pemaksan* lainnya atau pura *kahyangan tiga desa*

pakraman lainnya hanya sekedar melihat pertunjukkan sakral tersebut. Banyak dari mereka bahkan datang dari luar daerah Denpasar yang datang hanya menjadi penonton dan penikmat keindahan *Calonarang*. Sebagaimana dijelaskan Jero Mangku Suartama (wawancara, 26 Desember 2016) sebagai berikut.

”saya datang dari wilayah Badung, tepatnya daerah bukit datang ke Denpasar ini hanya ingin menyaksikan pementasan *Calonarang*. Di samping karena tarian ini berhubungan dengan hal-hal yang gaib, tarian ini juga banyak atau ramai sekali penontonnya sehingga menjadi hiburan tersendiri. *Tyang* sangat senang menonton *Calonarang* yang ramai dan semakin ramai semakin ada kesan *magis*. Terlebih pada adegan *Pandung ngerancab Walu Nateng Dirah* dan pada adegan *bangke-bangkean*. Mereka tumpah ruah dan riuh hanya ingin melihat adegan tersebut. Di sana ada kepuasan tersendiri.”

Kegaiban dan kesakralan serta keramaian yang ada pada pementasan *Calonarang* secara psikologis telah menjadi hiburan kejiwaan seseorang. Keramaian dalam ruang pentas justru membawa perasaan seseorang pada level *rasa* yang *santa*. Merujuk Sukayasa (2007), bahwa *santa rasa* adalah perasaan tenang dan damai sebagai puncak dari kenikmatan pengalaman estetis yang eksotik. Keriuhan perkotaan dan keramaian lalu lintas dengan mobilitas yang padat membuat seseorang berada pada tingkat stres yang tinggi, namun dalam pementasan *Calonarang* keramaian justru membawa ekspresi keindahan yang membawa perasaan harmoni.

Merupakan pemandangan yang lazim, jika pementasan dramatari *Calonarang* di sebuah pura, penonton meramaikan menggunakan atribut persembahyang yang sopan. Mereka menggunakan pakaian adat sembahyang dengan rapi, meskipun ada beberapa yang menggunakan pakaian adat *madya*. Secara tidak langsung perilaku yang demikian menunjukkan norma kesopanan, dan menjadi daya keindahan tersendiri dalam ruang seni. Semua itu dampak dari *taksu* yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* sehingga menjadi daya tarik yang kuat untuk menarik para penonton berada dalam ruang seni menjadi penikmat yang setia. *Ramya* yang dihadirkan dalam pementasan tersebut secara tidak langsung dapat melatih naluri solidaritas agar seseorang memiliki rasa bahagia. Meminjam uraian Djelantik (1990:7) sebagai berikut.

Keindahan dibalik keriuhan suasana seni menguatkan “naluri solidaritas” yang penting dan bermakna untuk kelestarian hidup jenis yang bersangkutan. Hanya pada manusia naluri ini menjadi sadar, memberi kesadaran pribadi dan kesadaran sosial, kesadaran tanggung jawab yang setelah dilaksanakan memberi rasa bahagia. Pada zaman dahulu rasa kebahagiaan dan kepuasan yang demikian tidak dirasakan sebagai

perasaan yang lain dari rasa kebahagiaan dan kepuasan yang timbul dari nikmat keindahan. Kesamaran yang demikian masih di ketemukan dalam istilah “*becik*” (bahasa Bali), yang dapat diartikan “baik” (perbuatan) dan juga “indah” (benda). Yang indah dirasakan sama seperti yang baik. Kesadaran adanya perbedaan antara kedua jenis pengalaman ini berkembang secara perlahan-lahan. Pada permulaan masih ragu-ragu, tetapi kemudian dengan lebih mantap, sejajar dengan perkembangan yang terjadi dikalangan ke-Agama-an.

Merujuk uraian tersebut, dapat dikemukakan sebuah konsep bahwa keramaian (*ramya*) memunculkan keindahan, dan dengan keindahan “naluri solidaritas” yang penting dan bermakna untuk menjadi manusia sadar dapat terwujud. Sebab hampir secara keseluruhan pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar dapat memberikan rasa bahagia kepada penikmat. Terlebih jika masyarakat menjadi penikmat seni yang cerdas mampu memahami alur cerita, meresapi tuntunan yang diberikan melalui ruang pentas dan menjadikan pementasan *Calonarang* sebagai refleksi (cerminan) kehidupan, sudah pasti mendapatkan kebaikan dalam bahasa Bali disebut *becik*. Diksi *becik* adalah sebuah perselingkuhan dwi makna arti, yakni rasa bahagia dan kepuasan dalam keindahan sehingga menjadi kebaikan dan baik atau *becik*. Masyarakat kota Denpasar menjadi hal yang biasa ketika menyebut “*becik*” sebuah pementasan seni jika pementasan seni dapat memuaskan mereka dalam suguhan seni yang *ramya*.

Selanjutnya aspek *ramya* sebagai aspek keindahan yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* itu sendiri merupakan hal paling penting dan tidak dapat diabaikan begitu saja. Justru aspek *ramya* yang ada dalam pementasan tersebut menjadi daya tarik tersendiri sehingga memunculkan keindahan dan layak untuk dinikmati. Jadi kembali lagi, *ramya* atau *Ramé* bukan saja terlihat indah karena dominasi para penonton *Calonarang*, tetapi *ramya* yang dimunculkan dalam setiap adegan *calonarang*, *tabuh*, tarian, ekspresi tokoh dan lakon menjadi hal yang sangat menarik dieksplorasi.

Menelisik secara mendalam setiap pementasan *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, terutama di desa Sesetan dan Kesiman selalu menyajikan adegan dramatikal dan pementasan yang *ramya*. Adegan tersebut tidak saja menyuguhkan satu macam kesenian yang indah, tetapi berbagai macam jenis kesenian yang terakulturasi menjadi pementasan yang *ramya* dengan mengambil lakon cerita dalam teks *Calonarang*. Dalam pementasan, dramatari *Calonarang* tidak saja menunjukkan satu jenis kesenian, tetapi ada banyak, seperti *gambuh*, *arja*, *topeng* dan *bebondresan*. Dengan demikian dramatari *Calonarang*

digolongkan sebagai seni *Prembon*. Hal tersebut diperkuat oleh uraian Bandem, dkk (1989:9) sebagai berikut.

Seni pementasan *Calonarang* ini merupakan salah satu bentuk teater tradisional yang sampai saat ini masih hidup di Bali. Di lihat dari *repertoar* yang digunakan, seni pementasan ini mempunyai kaitan dan kesejajaran (paralelisme) dengan sebuah sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali, yaitu sastra *Calonarang*. Dan dilihat dari adanya paralelisme antara kedua jenis bentuk ciptaan seni tersebut, seni pementasan *Calonarang* ini dapat disejajarkan kedudukannya dengan beberapa jenis seni pertunjukkan tradisional yang lain, seperti *Parwa* (yang terkait dengan sastra *Parwa*), *Wayang Wong* (terkait dengan sastra Ramayana), *Gambuh* (terkait dengan sastra Malat), *Topeng* (terkait dengan sastra Babad), dan *Arja* (terkait dengan sastra Malat dengan berbagai versinya).

Merujuk uraian Bandem, dkk (1989) tersebut bahwa pementasan dramatari *Calonarang* mengandung berbagai unsur teater yang lain, seperti adanya unsur *Topeng*, *Arja*, *Bondres*, *Gambuh* dan lain-lain yang kemudian disebut dengan *Prembon*. *Prembon* dikirakan berasal dari kata/imbuh/, yang berarti “(di)tambah”. Kemudian mendapat imbuhan /pa-/ dan /-an/ sehingga menjadi /paimbuh-an/ yang berarti “hasil pekerjaan menambahkan”. Masyarakat mengucapkan kata itu menjadi *prembon* sebagai sebuah istilah yang mengacu kepada pengertian khusus: yaitu sebuah bentuk dramatari tradisional Bali yang merupakan gabungan (imbuh-imbuan) dari unsur-unsur dramatari tradisional yang lain, seperti unsur-unsur *Topeng*, *Arja*, dan lain-lain (Dibia,2009:76).

Banyaknya unsur kesenian tersebut menjadikan pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian yang khas dan memiliki nilai keindahan yang tinggi. Kesenian *Topeng* dapat dilihat dari pementasan *Calonarang* yang selalu mementaskan tokoh sentral, yakni *Barong* dan *Rangda*. *Barong* dan *Rangda* dari perspektif seni merupakan kesenian *topeng* yang hingga saat ini belum ada penelitian komperensif berkenaan dengan kapan munculnya kesenian tersebut di Bali. *Barong* ditarikan pada saat awal pementasan (baca di Bab V pada pembahasan pementasan *Calonarang*), dan hampir secara keseluruhan pementasan *Calonarang* di kota Denpasar diawali dengan tarian *Barong* atau *Bapangan Barong*. *Bapangan Barong* menggunakan *Barong* sakral atau dapat pula *Barong* yang khusus dibawa oleh *sekaa Calonarang* yang hanya dikhususkan untuk ditarikan saja. *Barong* dalam konteks pementasan *Calonarang* di sejumlah pura di wilayah Kota Denpasar selalu dihubungkan dengan kesenian sakral. Umumnya, *Barong* yang dipentaskan adalah *Barong* sakral yang sudah melewati beberapa prosesi sakralisasi. Prosesi tersebut sangat panjang yang dimulai

dari *nyanja*, *ngépél taru*, penggarapan oleh *undagi*, hingga *bebayuhan*, *ngeratep* dan terakhir disakralisasi dengan prosesi *pemasupatian* (Wirawan,2015:8-16); Subagai (2016:67-90). Setelah prosesi tersebut, diakhiri dengan prosesi *Ngeréhang* dan *napak siti* dilaksanakan dengan pementasan dramatari *Calonarang*.

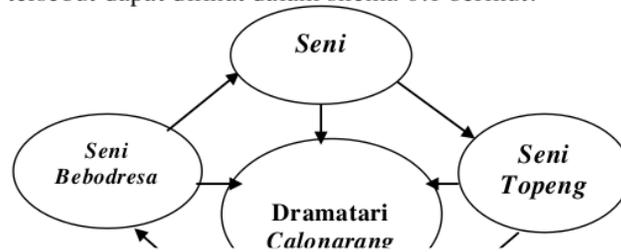
Kemudian tarian *Rangda* dimunculkan pada saat puncak pementasan, ketika *Walu Nateng Dirah* mengalami puncak kemarahan, karena ditantang oleh *Pandung* atau Patih *Taskara Maguna*. Dalam adegan ini, jelas terlihat *Walu Nata* yang dimainkan oleh sosok *Matah Gede* sangat marah, dan segera ia merubah dirinya (*memurthi*) menjadi *Rangda*. Citra *Rangda* yang sering ditampilkan dalam pementasan *Calonarang* juga kebanyakan *Rangda* sakral yang sudah melewati prosesi sakralisasi. Sebagaimana *Barong* sakral, *Rangda* juga melewati liturgi ritus sakral yang panjang. Sama dengan *Barong*, diawali dengan prosesi *nyanja*, *ngépél taru*, pengerjaan *undagi*, *mebayuh*, *melaspas*, *ngeratep*, *pasupati* dan *ngéréhang*. Hampir dalam setiap pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar tarian *Rangda* yang dimainkan oleh tukang *Rangda* adalah *Rangda sesuhunan* yang disebut dengan *Ratu Ayu Mas Maketel*, *Ratu Ayu Manik Maya*, *Ratu Ayu Mas Manik* dan banyak sebutan atau nama *abhiseka* beliau sebagai citra *Dewi Durga*. Meskipun dalam beberapa pementasan, *sekaa Calonarang* membawa *Rangda* sendiri, tetapi *Rangda* tersebut tidak pernah diyakini *Rangda* profan, tetapi diyakini *tenget* dan memiliki kekuatan. Namun apapun itu, baik sakral dan profan ketika pementasan dilangsungkan semua diupacarai dengan sarana ritus sehingga status berubah menjadi sakral (wawancara: Nyoman Laik,26 Desember 2016).

Tarian topeng *Barong-Rangda* dalam pementasan *Calonarang* merupakan elemen yang sangat penting dalam pementasan, dan tarian tersebut dapat *ngeramya* sehingga karakteristik estetik begitu sangat tinggi. *Barong* dan *Rangda* terkadang menjadi ikonik tersendiri dalam pementasan, dan selalu dihubungkan dengan makna simbolik *Rwabhineda*. Sebagaimana Agastia (1998:54) menjelaskan bahwa *Rwabhineda* sebagai dualitas yang berbeda tetapi saling mendukung dan tidak bertentangan. *Barong* diidentikan dengan kanan dan *Rangda* selalu dihubungkan dengan yang kiri, meskipun dalam paradigma umum kiri adalah dihubungkan dengan keburukan, kejahatan dan semacamnya, tetapi dalam konteks *Calonarang* hal tersebut perlu di dalam kembali sehingga menemukan pemaknaan yang lebih mendalam. Terlebih dalam perspektif estetika, tidak ada pembatasan antara kanan dan kiri (*kiwa-tingen*), dan dua hal tersebut merupakan dualitas yang

memunculkan nilai keindahan yang memberikan kepuasan batin dan rasa.

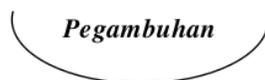
Selain kesenian topeng *Barong-Rangda*, dalam pementasan *Calonarang* juga terdapat unsur seni *Pengarjaan*. Seni *Arja* dalam *Calonarang* dapat dikenali dari tokoh-tokoh *Arja* yang mengambil peran atau tokoh dalam pementasan. Tokoh seni *pengarjaan* dalam *Calonarang* yang memiliki peran adalah *Liku* yang sering menjadi tokoh *Ratna Manggali*. *Liku* dalam seni *pengarjaan* adalah tokoh putri yang sangat cantik dan mulia, putri dari raja *Daha* atau *Kahuripan* (Dibia,2010:99). Kemudian *Condong* dalam seni *pengarjaan* adalah abdi raja atau tuan putri yang bertugas untuk menjadi pelayan. Pun demikian dalam *Calonarang*, *Condong* diberikan peran sebagai abdi *Walu Nata* sekaligus *Ratna Manggali*. Sebagaimana perannya dalam seni *Arja*, *Condong* menjadi penterjemah ucapan *Walu Nateng Dirah* yang umumnya menggunakan bahasa Kawi dan diterjemahkan dengan bahasa Bali. Terjemahan tersebut dimengerti oleh penonton sehingga penonton paham dengan maksud yang disampaikan *Walu Nateng Dirah*.

Tokoh *punakawan* dalam seni *pengarjaan* juga digunakan dalam pementasan *Calonarang*, yakni *Penasar Wijil* dan *Punta*. Meskipun dalam beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tokoh *punakawan Punta-Wijil* jarang digunakan. Justru pementasan *Calonarang* akhir-akhir ini lebih menonjolkan tokoh *Bebondresan*. Selain seni *Pengarjaan*, dalam pementasan *Calonarang* terdapat juga *Pelegongan* dan *Pegambuhan* serta *Bebondresan*. *Pelegongan* sering dipentaskan dalam dramatari *Calonarang* pada awal pementasan, yakni sebelum tarian *topeng Barong* dipentaskan. Sanggar Gita Banda Praja sebagai *sekaa Calonarang* yang eksis mementaskan *Calonarang* di berbagai tempat di wilayah Denpasar pasti mementaskan kesenian *Legong* pada saat awal pentas, dan ada pementasan *Topeng Sidakarya*. Berdasarkan hal tersebut, jelas bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar merupakan ekspresi *ramya* yang memunculkan daya keindahan. Aspek *ramya* pada *Calonarang* tersebut dapat dilihat dalam skema 6.1 berikut.



Skema 6.1

Beberapa Jenis Seni Pentas Tradisional yang Ada dalam Pementasan *Calonarang*



erlihat sebuah adisional yang

marger menjadi satu kesatuan, yakni dramatari *Calonarang*. Perpaduan yang ditunjukkan skema 6.1 tersebut memiliki hubungan yang koheren, dan masing-masing menonjolkan aspek keindahan yang khas, sehingga terkesan *ramya*. *Ramya* tersebut juga menunjukkan bahwa pementasan *Calonarang* secara strukturasi tata pentas menunjukkan sebuah perilaku yang diperlihatkan oleh tokoh dan karakter tokoh, seperti bersedih, marah, senang, benci, kelucuan dan karakter lainnya, sehingga penonton merasakan adegan tersebut benar-benar nyata. Sajian yang diperankan oleh beberapa tokoh dan jenis kesenian tersebut sesungguhnya “ramuan” yang dapat mengekspresikan “rasa” atau *anubhava*. Sejalan dengan itu, teori rasa dari Bharata Muni menyebutkan sebagai berikut.

5 The “Consequent” (*anubhava*) of a particular *bhava* is a specific behaviora exhibited by the actor as he portrays the character such as weeping, fainting, blushing, or the like. The *anubhava*, if properly executed, will cause the audience to feel a specific *rasa* corresponding to the *bhava* felt by the actor (Kumar,2010:99).

Uraian Bharata Muni dalam komentarnya berkenaan dengan teks *Natyasastra* menunjukkan sebuah konsep elementer dari sebuah teori rasa yang bertendensi pada sebuah proses linier *Anubhava* menyebabkan *bhava* dan menjadi *vibhava* atau perasaan. *Anubhava* adalah tindakan dari *bhava* yang terwujud dalam perilaku tertentu yang ditunjukkan oleh aktor saat para aktor menggambarkan karakter seperti menangis, marah, gembira dan yang lainnya. *Anubhava*, jika dilaksanakan dengan baik menyebabkan penonton ikut serta merasakan rasa tertentu sesuai dengan *bhava* dirasakan oleh aktor. Sebagaimana hal tersebut digambarkan dengan skema: *Anubhava*--->*Bhava*--->*Vibhava*, dalam arti *Anubhava* adalah sumber dari *bhava* atau rasa yang dimunculkan dalam tindakan yang membuat *vibhava* atau perasaan seseorang masuk dalam wilayah *brahmasvada* atau getaran keindahan lebur dengan *Brahman*.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta selalu menunjukkan suasana *ramya* yang ditunjukkan dengan jelas oleh semua tokoh pementasan dengan karakter yang berbeda-beda. *Matah Gede* atau *Walu Nateng Dirah* selalu menunjukkan karakter janda tua yang pemaarah, *Aéng* dan sakti. Selalu menunjukkan kemarahannya kepada raja Airlangga dan sekutunya termasuk Mpu Baradah. *Vibhava* yang dihadirkan oleh tokoh ini, jika penari sudah menjiwai, penonton mengalami perasaan marah, benci dan menyeramkan pula. Bahkan ketakutan penonton terhadap tokoh ini menjadi sangat mungkin. Sebagaimana atas telusur peneliti terhadap pementasan *Calonarang* di Pura Jagat

Nata Denpasar, penonton dibuat ketakutan oleh sosok *Matah Gede* baik dari sajian karakter dan atributnya. Mereka benar-benar merasakan (*bhava*), bahwa itu adalah benar *Matah Gede* bukan si penari.

Gerakan tarian *Matah Gede* selalu merefleksikan gerakan seorang janda perempuan yang ahli *Pangiwana* dan ilmu hitam. Terlepas dari label yang disematkan pada tokoh *Matah Gede* sebagai *Walu Nata* yang ahli ilmu hitam, tarian *Matah Gede* di arena pentas sangat indah menandakan gerakan tari Bali yang kuat dan indah. Dibia (2013:24) dalam buku *Puspasari Seni Tari Bali* menjelaskan bahwa gerak tari Bali sangat lincah, dinamis, ekspresif dan dramatik yang merupakan perpaduan dari gerakan *agem*, *tandang*, *tangkis* dan *tangkep*. Banyaknya gerakan tarian *Matah Gede* terlebih menari dengan *sisnyanya* menunjukkan *ramya* yang indah. *Agem Matah Gede* menunjukkan gerakan yang berpindah dari poros satu ke poros yang lain atau perpindahan poros tubuh dan titik pijak (Dibia,2013:65).

Gerakan berpindah poros tersebut dalam dunia tata tari lazim disebut dengan *non-locomotif*. Gerakan ini pada umumnya dilakukan melalui perubahan posisi tubuh dan anggota badan, termasuk menekuk atau meluruskan lutut, memutar telapak kaki, tanpa memindahkan poros tubuh. Kemudian gerakan lainnya adalah memutar badan, menaikan kaki kanan dan *sisya* menunduk menghormat, sehingga sangat indah dan terkesan magis apabila dimaknai dengan sangat baik. Gerakan-gerakan *Matah Gede* tersebut sangat indah dan didominasi dengan berbagai gerakan ritmis dan dinamis. Semua itu sarat dengan makna keindahan yang membawa *bhava* dan menjadikan penonton dalam karakter *Matah Gede*. Daya tarik tersebut menjadikan peran *Matah Gede* menjadi lebih populer dari tokoh lainnya. Sebagaimana penuturan Putu Adi atau akrab dipanggil Tuyik (wawancara,29 Nopember 2016) sebagai berikut.

“Saya sebagai praktisi *Matah Gede* memiliki kesan tersendiri dengan memainkan karakter tersebut. Tokoh itu meskipun selalu dilekatkan dengan tokoh jahat, tetapi kebanyakan masyarakat tidak memandang *Matah Gede* demikian. Ini tentunya masyarakat memandangnya dari aspek estetik atau keindahan di dalam pemeran memainkan tokoh ini. *Matah Gede* memegang peran sentral dalam pentas dengan atribut yang berbeda. Kesan sakti dalam pentas terkadang terbawa dalam ruang di belakang pentas. Artinya, orang-orang memandang pemeran *Matah Gede* sama saktinya sebagaimana yang dilihat dalam pentas. Dengan pamor itu, terkadang *Matah Gede* mendapat job tersendiri untuk menjadi tokoh dalam pentas *Calonarang* dan tidak saja di Denpasar, bahkan sampai ke kabupaten lainnya.”

Merujuk pada deskripsi tersebut di atas, nampaknya teori dramaturgi dari Goofman tidak berlaku sepenuhnya dalam merujuk nama tokoh *Matah Gede*. Sebab masyarakat Hindu di Kota Denpasar memiliki paradigma, bahwa apa yang diperankan oleh *Matah Gede* sebagai orang sakti berlaku juga di belakang panggung. Artinya, orang-orang menduga bahwa pemeran *Matah Gede* memiliki kesaktian atau ilmu yang sama dengan *Walu Nateng Dirah* yang diperankan dalam pementasan *Calonarang*. Adapun teori Dramaturgi dari Goofman menandakan bahwa tampilan aktor di depan panggung sangat berbeda dengan di belakang panggung. *Matah Gede* menjadi *Walu Nateng Dirah* di pentas arena *Calonarang* dan pemeran melepaskan perannya sebagai *Matah Gede* ketika berada di belakang panggung.

Selain *Matah Gede*, gerakan tarian dari tokoh lainnya juga memunculkan suasana *vibhava*. Uniknya setiap pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar tidak saja menunjukkan suasana mencekam dalam balutan magis, tetapi juga hadir suasana humor yang diperankan oleh tokoh *Bebondresan* sehingga membuat orang-orang atau penonton tertawa dengan girangnya. Mereka sejenak melupakan bahwa mereka sedang berada dalam pementasan *Calonarang*. Tokoh *Bebondresan* yang sering ditampilkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah grup *Bondres* yang terkenal, yakni *Celekontong Mas* yang terdiri dari *I Sengap*, *Tompel* dan *I Sokir*. Trio *Bondres* tersebut mengeluarkan dagelannya yang khas dan humoris tradisi, modern dan tidak terlepas dari kritik sosial yang menyinggung pementasan dan budaya Bali dalam perilaku sosial. Dari adegan menegangkan, menyeramkan dan kemudian adegan humoris dengan dagelan-dagelan khasnya menjadikan suasana variatif dan *ramya* yang menarik untuk dinikmati.

Belum lagi ada adegan *Pandung* atau *Taskara Maguna* yang sedang marah melawan *Walu Nateng Dirah* yang disebut dengan *Matah Gede*. Memasuki adegan dramatikal pertarungan *Pandung* dengan *Walu Nateng Dirah* inilah memunculkan suasana riuh, tetapi menegangkan bahkan antusiasme penonton sangat tinggi. Terlebih ketika memasuki adegan *pengundangan*, suasana riuh *Tukang Undang* membawa *vibhava* hingga menjadi *bhava* atau perasaan yang bercampur aduk antara kemarahan, kebencian, *jengah* dan kesombongan ada di dalamnya. Bagi penonton, pada adegan *ngundang* ini dipandang sebagai hal yang magis dan menyeramkan, sebab dalam pandangan mereka bahwa juru *Undang* adalah ia yang memiliki kemampuan yang hebat dalam ilmu, sebab berani mengundang *Liak* dan semua penekun *Désti*. Meskipun dalam paradigma baru, bahwa memanggil *Liak* tidak harus mengucapkan *Liak*, tetapi ada benih aksara swara yang diucapkan agar *liak* berkenan hadir.

Kesan *ramya* yang juga terlihat dalam pementasan *Calonarang* adalah pada penampilan alur dalam dramatari *Calonarang*. Bandem, dkk (1989:121) menjelaskan bahwa alur dalam dramatari *Calonarang* biasanya dipengaruhi oleh peraturan-peraturan tradisional yang terdapat dalam seni pertunjukan Bali, seperti adanya berjenis-jenis adegan tokoh khayalan (*stock character*), penampilan tari *ngugal*, peralatan pentas (prop) yang tersedia sebagai unsur total dari pertunjukan Bali. Menariknya, tidak pernah dipersoalkan oleh penata tari alur apa saja yang dipergunakan dalam suatu episode, struktur pokok dari sebuah pementasan dramatari *Calonarang* memasukkan peraturan-peraturan dari adegan pokok yang telah ditentukan sebelumnya. Bagian-bagian ini biasa ditukar tempatnya pada setiap pementasan dengan hanya perubahan kecil saja untuk menyesuaikan keperluan dari cerita yang berbeda.

Adegan-adegan yang *ramya* ini terdiri dari beberapa jenis, dan yang paling penting adalah *pengunem* atau adegan pertemuan. Setiap tokoh utama yang mempunyai status tinggi memiliki *pengunem* tersendiri yang mana tokoh itu diperkenalkan sesuai dengan peraturan-peraturan kerajaan dan ia diikuti oleh para pengiringnya. Kemudian pada adegan ini uraian-uraian deskriptif yang mengandung unsur-unsur puitis indah selalu dinyanyikan guna memberi latar belakang materi dari sebuah cerita yang dipersembahkan serta konflik-konflik dramatari diperkenalkan. Adegan-adegan lain yang menjadi standar dari pementasan dramatari *Calonarang* ialah *pengipuk*, yang mana terdiri dari ungkapan roman yang telah disterilisasikan, diperagakan dengan tari dan nyayian. *Tetangisan*, seorang tokoh yang sedang bersedih dan juga diungkapkan dengan cara tertentu, *pesiat*, adegan peran yang biasa dipakai sebagai klimaks dan *pesiat* ini biasanya didahului oleh sebuah adegan yang disebut *pangkat* atau kekerabatan, sehingga semua itu menunjukkan aspek *ramya*.

Tidak semua tokoh-tokoh yang tampil dalam dramatari *Calonarang* secara langsung menggambarkan tokoh-tokoh yang berasal dari cerita *Calonarang*. Banyak di antara mereka yang berupa tokoh khayalan (*stock character*), tetap muncul dalam berbagai seni pertunjukan Bali. *Condong*, seorang tokoh wanita yang semula muncul dalam dramatari *Gambuh*, kini menjadi model dari tokoh yang sama yang tampil dalam dramatari *Calonarang*. *Condong* berfungsi sebagai emban, mengiringi putri raja dan bangsawan-bangsawan putri lainnya, serta *Condong* menjadi penghubung antara tokoh-tokoh di atas dengan pihak lainnya. *Condong* menjadi penerjemah dari sang putri dan berfungsi juga sebagai penasihat dari tokoh itu. Dalam dramatari *Calonarang*, tokoh *Condong* senantiasa menjadi pendamping

tokoh *Calonarang*, *Ratna Manggali* beserta *sisya* pengikutnya. Dalam sastra *Calonarang*, nama *Condong* sama sekali tidak pernah muncul. Namun demikian, kehadiran tokoh *Condong* dalam pementasan *Calonarang* sangat penting untuk mendampingi *Walu Nata*, *Sisya* dan *Ratna Manggali*. Selain sebagai pendamping, *Condong* juga sebagai penterjemah segala ucapan *Walu Nata* yang menggunakan bahasa kawi. Kendatipun dalam teks sastra *Calonarang* tersebut, tokoh *Condong* tidak ada disebutkan tetapi *Condong* memiliki keindahan tersendiri sebagai abdi yang mampu memabarkan jalan cerita dengan sangat baik, sehingga nampak hidup.

Kecuali tokoh *Condong*, tokoh Putri dalam dramatari Gambuh juga merupakan tokoh-tokoh (khayal) yang muncul dalam dramatari *Calonarang*. Tokoh Putri yang berfungsi sebagai putri raja, memiliki watak manis dan pada pertunjukkan dramatari *Calonarang* diberi peran sebagai Ratna Manggali. Patih Madri yang merupakan prototipe dari dramatari klasik *Gambuh* digunakan pula untuk memerankan Mpu Bahula dalam dramatri *Calonarang*. Demikian seterusnya bahwa pola-pola ini sudah berkembang sejak zaman yang lampau dan hal ini pasti mempengaruhi pengaturan plot (alur) dalam seni pementasan dramatari *Calonarang*. Tokoh-tokoh yang dibahas di atas tampil dalam dramatari *Calonarang* secara alami menirukan tokoh yang sama dari dramatari asalnya dan pengenalan dari tokoh-tokoh itu sering dilakukan dengan tari *ngugal*. Tari *ngugal* merupakan pengenalan tokoh melalui komposisi tari yang lengkap, disertai dengan nyanyian dan ucapan yang sesuai dengan gerak tarinya. Penampilan tari tunggal ini bisa menyebabkan plot pementasan menjadi longgar dan lamban. Dapat dibayangkan jika terdapat 4 orang tokoh yang menyajikan tari *ngugal* dalam satu pementasan, plot itu hadirnya sangat lamban.

Faktor lain yang sangat menentukan pembentukan plot dalam dramatari *Calonarang* ialah kebiasaan tidak terpakainya “naskah tertulis” dalam seni pertunjukkan itu. Cerita *Calonarang* yang lengkap itu hanya digunakan sebagai kerangka acuan penataan alur (plot) dan memberi kelonggaran kepada para penari untuk lebih banyak melakukan improvisasi dibandingkan bermain ketat dengan menghafalkan dialog yang pasti dari penulis naskahnya. Improvisasi yang dibuat oleh para penari sering berlebihan sehingga menyebabkan pula plot itu menjadi longgar. Di samping berbagai faktor yang mempengaruhi pembentukan plot seperti yang terurai di atas masih ada faktor lain yang tak kalah pentingnya yang harus diperhitungkan oleh penata tari untuk menyusun sebuah pementasan dramatari *Calonarang*. Faktor itu ialah perlengkapan (prop) yang tersedia untuk pementasan itu, seperti *barong*, *rangda* dan *topeng-topeng* lainnya yang harus

tampil pada pementasan tersebut. Perlengkapan-perlengkapan itu bisa berupa benda-benda sakral yang sering penampilannya tidak bisa dikaitkan dengan struktur dramatisasi sehingga pementasan itu harus disudahi ketika benda-benda sakral itu ditampilkan. Dalam beberapa kenyataan yang terjadi, bahwa benda-benda sakral itu menyebabkan para pengikutnya menjadi *kerawuhan* (in trance), hilanglah harapan penonton untuk menyaksikan plot yang mantap.

6.2 *Suwung*

Ada sebuah deskripsi yang menarik berkenaan dengan aspek *suwung* dalam lingkaran teori estetika seni dalam kebudayaan Bali. *Suwung* bukanlah dipandang sebagai “kosong” dalam arti harfiah yang tidak ada apa-apa. *Suwung* dalam hal ini merupakan suatu fase “jeda” yang dapat memunculkan keindahan. Jeda dalam hal ini adalah fase terhenti di mana adegan dramatisasi terhenti sejenak dalam sunyi kemudian dimunculkan kembali dalam ritme riuh. Bandem (1996:18) menyebutkan bahwa *suwung* dikonotasikan dengan arti *sunya* atau kosong, dan kekosongan dalam hal ini adalah keadaan di mana keriuhan terhenti sejenak, dan situasi terbawa dalam keadaan yang sunyi. Menariknya, seni pertunjukan Bali tidak selalu berada dalam adegan riuh, tetapi ada *suwung* sehingga ada kesan tidak monoton. Oleh karena itu, dalam pementasan dramatisasi *Calonarang*, *suwung* seolah menjadi sebuah hal yang tidak penting. Bahkan para seniman, praktisi terlebih penikmat sangat jarang menyimak dan memperhatikan secara seksama aspek *suwung* dalam pementasan *Calonarang*. Padahal, aspek *suwung* menjadikan pementasan memiliki kekuatan estetika yang mapan.

Dalam filsafat *Advaita Vedānta*, *sunya* merupakan landasan doktrinal kebenaran teologis yang selalu dijadikan landasan untuk berfilsafat. Dalam pandangan *Advaita*, segala realitas yang ada sebenarnya ini adalah tidak ada, karena semua mengada hanya sementara. Namun yang tidak ada sebagai hal yang mentafisis inilah sejatinya ada dan abadi (Suamba, 2010:211). Jadi *sunya* atau *suwung* (kosong) bukanlah seperti gelap malam yang tidak ada apa-apa, melainkan ada daya kekuatan yang tidak dapat dilihat dengan pengamatan empirik. Oleh karena itu, *suwung* dapat dipertautkan dengan *taksu* sebagaimana Dibia (2013:18) menyebutkan bahwa *taksu* adalah suatu keadaan ketika terjadi keterlibatan bathin yang mendalam, yang terjadi di luar dari keadaan yang bisa diketahui. Dengan kata lain, *taksu* adalah sesuatu yang tidak dapat diraba dengan panca indra yang kasar, *suwung* juga demikian. Baik *suwung* dan *taksu* hanya dapat dirasakan dalam perasaan *vibhava*, dan atas deskripsi tersebut *suwung* secara sederhana dapat diartikan sebagai “keadaan tertentu” dalam suatu pementasan.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* kondisi atau keadaan *suwung* sering terjadi dalam pementasan, sehingga terkadang penari *Calonarang* tidak melakukan gerakan apapun sebagaimana dalam panggung pentas. Melihat strukturasi pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar secara keseluruhan dari beberapa pementasan ada beberapa keadaan yang boleh dikatakan memasuki fase *suwung*. Fase tersebut adalah ketika awal pementasan, yang mana *banten* atau sesajen *kalangan* dan *pemendak* serta *kawas pengundang* dihaturkan oleh Jero Mangku atau orang yang dipandang mampu melakukan hal tersebut. Pada saat *banten* tersebut dihaturkan, *tabuh gamelan* iringan *Calonarang* belum dimainkan, penari juga masih melakukan persiapan berias dan menggunakan kostum. Setelah *banten* dihaturkan, *tirtha* sebagai sarana penyucian disebar setiap sudut *kalangan*. Di dalam arena masih nampak *suwung* belum ada aktivitas apapun. Kecuali di luar *kalangan* nampak penonton riuh mengitari sekitar arena ada yang duduk dengan rapi, pun sebaliknya berdiri dan ada pula mondar mandir di luar *kalangan*.

Sesudah itu, barulah *gamelan* pengiring ditabuhkan dengan *gending gegilak* dan *jagul*. Pada saat *gamelan* ditabuhkan pertanda bahwa pementasan segera di mulai. Selanjutnya, memasuki fase riuh dan *ramya* kembali. Kemudian setelah *gending gilak* dan *jagul* selesai ditabuhkan kembali lagi ada fase *suwung* dan seterusnya ketika adegan digantikan dengan adegan berikutnya ada kondisi di mana fase jeda kemudian dilanjutkan dengan fase berikutnya. Selanjutnya sampai akhir pementasan kembali lagi pada fase *suwung* atau *sunya*. Berdasarkan adegan tersebut, prinsip *suwung* dalam estetika pementasan *Calonarang* berada dalam sebuah perhitungan siklik yang diawali dari *suwung* kembali lagi ke *suwung*.

Sebagaimana teori semiotika bahwa setiap hal adalah tanda dan hanya dapat dimaknai oleh sipembuat tanda atau sipenanda (Sobur,2009:94). Kemudian korelasi teori semiotik tersebut dengan prinsip *suwung* jelas bahwa *suwung* adalah sebuah penanda awal dan akhir dari sebuah adegan dalam pementasan *Calonarang*. Merujuk beberapa pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, baik di pura Dalem Sesetan, Kesiman dan Sumerta maupun di panggung terbuka Ardha Candra dapat ditemukan sebuah hal yang relevan dengan deskripsi *suwung* sebagai penanda mengawali dan mengakhiri pementasan. Dimulai dari keluarnya *Liku* dan *Condong* yang menggambarkan tokoh Ni Ratna Manggali dan abadinya yang setia. Setelah mereka keluar dan menjelaskan cerita disebuah negeri Dirah, lalu *Condong* menghadap junjungannya *Walu Nata* yang disebut dengan *Matah Gede*. Seketika *gamelan tabuh* terhenti sejenak untuk penanda berakhir adegan sebelumnya dan sebagai

pertanda memasuki adegan berikutnya. Demikianlah terjadi secara simultan dalam pengulangan yang sama.

Bandem (1996) dalam deskripsinya tentang aspek estetika dalam seni pertunjukkan di Bali menjelaskan tentang prinsip *suwung* atau *sunya* merupakan prinsip yang fundamental dalam setiap pertunjukkan seni sebagai mozaik pertunjukkan yang memunculkan *sandining lango*. *Lango* atau keterpesonaan menurut Agastia (1984:5) merupakan keadaan di mana penikmat dan pelaku seni mengalami sebuah pengalaman nikmat eksotik seni yang tinggi. *Lango* kemudian diidentikan dengan keindahan. Objek atau pementasan apapun, ketika ingin menjadi *lango* harus diramu sedemikian rupa (*angadon lango*) agar tercipta pementasan yang berkualitas.

Menyimak sekian banyak pementasan di Kota Denpasar, hanya beberapa pementasan yang mampu menyajikan ramuan keindahan (*angadon lango*). Beberapa pementasan juga justru menyajikan sesuatu yang masih belum menimbulkan *kelangon* atau *kelangen*. Hal tersebut dikarenakan, beberapa unsur pentas seni tidak diramu dengan baik, sehingga pementasan dirasa kurang mampu menyentuh aspek *vibhava* dan menimbulkan gejala perasaan. Oleh sebab itu, di sini letak kemahiran dari seorang penata pentas *Calonarang* atau sutradara dan praktisi maupun penari dalam memainkan unsur-unsur seni tari tersebut ke dalam lakon. Sebagaimana dijelaskan I Made Apel (wawancara, 26 Nopember 2016) sebagai berikut.

“Ada unsur-unsur seni yang penting ada dalam *Calonarang* jika dipentaskan. Unsur tersebut harus diramu dengan baik agar sesuai dengan lakon. Jika menghendaki pementasan yang baik, alur teks sastra *Calonarang* harus diikuti dengan pakem kesepakatan. Artinya kesepakatan sebagai sesuatu yang absolut, meskipun dalam pementasan nanti tidak dapat menyesuaikan alur cerita dalam teks. Di sinilah kemahiran seorang *pregina* atau praktisi dalam meramu berbagai macam unsur tersebut sehingga dapat menampilkan kesenian yang *lengut* dan *pangus*.”

Praktisi atau penata pentas *Calonarang* tidak saja harus dituntut untuk mahir dalam meramu unsur-unsur seni dalam *Calonarang*, tetapi juga kepekaan mereka dalam menempatkan keadaan dimana masing-masing tokoh dalam *Calonarang* mampu menciptakan rasa keindahan. Masing-masing tokoh dituntut untuk memerankan lakonnya dengan baik dan ada penjiwaan di dalamnya sehingga benar-benar pementasan mampu menyuguhkan keindahan yang membuat *lango*. Oleh sebab itu, pementasan berhasil jika masing-masing tokoh dalam pementasan *Calonarang* mampu memunculkan prinsip *suwung* dalam peran yang ia mainkan maupun *suwung* di dalam dirinya sehingga *taksu* dapat hadir dalam

diri. Berkenaan dengan itu, Dibia (2013:24) menjelaskan sebagai berikut.

Taksu sesungguhnya selalu dapat hadir dalam diri seseorang, dan dalam dunia pentas *Taksu* sebagai spirit yang dialami setiap orang. Dalam artian, setiap orang tentunya memiliki pengalaman *taksu* yang berbeda. Namun demikian, disepakati bahwa *taksu* selalu berhubungan dengan aspek *niskala* yang berupa kekuatan yang muncul dari daya olah cipta manusia. Kekuatan rahasia, dan dengan *Taksu* seseorang memiliki daya kreatifitas yang tinggi serta kemampuan-kemampuan yang hebat, sehingga dapat menari, berbicara dan memainkan karakteristik tokohnya dengan baik. *Taksu* hubungannya dalam aspek *niskala* adalah disimbolkan dengan *suwung* atau *sunya* dalam estetika kebudayaan Bali.

Mendasarkan atas uraian Dibia (2013) tersebut, jelas bahwasanya *suwung* memiliki hubungan dengan aspek *niskala* dan berkaitan pula dengan *taksu*. *Suwung-niskala-taksu* merupakan tiga hal yang menjadi laku penting dalam pentas *Calonarang*. *Suwung* adalah kondisi *niskala* dan dalam hal ini sebuah situasi dan kondisi awal dan klimaks pentas yang memunculkan rasa keindahan. Oleh karena itu, *suwung* lebih kepada sebuah proses penginternalisasian keindahan ke dalam diri melalui sebuah proses pengalaman estetik. Jadi, penari dan penonton bukan saja “melihat” keindahan sebagai sebuah objek di luar diri, tetapi hendaknya disublimasi ke dalam diri, sehingga *taksu* memang muncul dari dalam diri. Sebagaimana Sukayasa (2007:1) menjelaskan sebagai berikut.

26
Rasa atau pengalaman estetik ini diakibatkan oleh kemampuan seniman menyublimasi *bhava* atau emosinya dari tataran psikologis ke tataran estetik. Dalam kreativitas, imajinatif itu *bhava* “emosi individual” ditransformasikan menjadi *rasa*: pengalaman estetik yang universal mengatasi ruang dan waktu serta keadaan partikular, dan internalisasi *bhava* memunculkan perasaan indah dalam diri.

Calonarang sebagai media pertunjukan merupakan media untuk memahami *suwung* dalam kesatuan situasi pentas. Meminjam uraian Hartoko (1991:68), bahwa *rasa* dilahirkan dari manunggalnya situasi yang ditampilkan bersama dengan reaksi-reaksi serta keadaan batin para pelaku seni. Dengan demikian pentas *Calonarang* sesungguhnya merupakan pentas yang di dalamnya terkandung semion-semion yang mengandung aspek estetik yang memunculkan “rasa takjub.” Rasa takjub tersebut dalam teks *Natya Sastra* disebut dengan *Adbhuta Sastra*. Sukayasa (2007:28), Rangacharya (1999:61) menyebutkan bahwa *Adbhuta Sastra* adalah rasa takjub yang bangkit bilamana orang menikmati adegan, lukisan, pahatan, musik atau wacana yang bertepatan menakjubkan. Bharata Muni menjelaskan bahwa *Adbhuta Sastra*

terjadi diakibatkan pementasan seni yang di dalamnya ada perpaduan beberapa prinsip estetik, yakni *Suwung* atau *Sunya*.

Rasa takjub adalah ekspresi guna dan daya cipta yang dipersonifikasikan dalam simbol *suwung*. Guna dan daya cipta sangat abstraklah adanya, dan *nirwisesa* atau tidak terwujud. Guna dan daya cipta berkaitan dengan refleksi ide atau gagasan seni yang dituangkan dalam pementasan, kemudian Bandem (1999) mengisyaratkan sebagai prinsip *suwung*. Dalam teologis Hindu, prinsip *suwung* ini disimbolisasikan sebagai *Hyang Paramasunyatattwa*, yakni manifestasi sebagai *raja guna* yang berhubungan dengan aspek aktif kreatif atau daya cipta. Mencipta berarti olah pikir dengan *tapa* yakni memutar roda ilmu pengetahuan untuk menemukan ruang kosong (*suwung*) potensial yang siap mengada. Dengan demikian *tapas* adalah usaha keras (Sukayasa,2007:28), dan pementasan dramatari *Calonarang* tiada lain merupakan pementasan yang terlahir dari *tapas* atau usaha keras.

Berdasarkan atas telusur terhadap beberapa pementasan *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar ternyata terlahir dari prinsip *tapa* yang kuat dengan memanfaatkan guna aktif kreatif dan daya cipta. Hal tersebut dapat dilihat dari pra pementasan *sekaa Calonarang* pada arena pentas. Bagaimanapun sebelum mereka pentas, mereka melakukan latihan-latihan yang agar pementasan berjalan dengan baik. Para *sekaa tabuh* sebagai pengiring *Calonarang*, mereka melatih *tabuh gending* agar sesuai dengan *pepeson*, dan sejalan harmoni dengan jalanya lakon yang dipentaskan. Pun demikian para penari dan pemeran sebagai tokoh dalam pementasan dramatari *Calonarang* mereka dengan usaha keras melakukan sebuah upaya sinkronisasi gerak tari, karakter, adegan dramatikal dan sejenisnya. Tujuannya sudah jelas, berupaya untuk mementaskan pementasan yang berkualitas. Sebagaimana dijelaskan Dewa Gede Supanca (wawancara, 3 Pebruari 2017) sebagai berikut.

"kami yang tergabung dalam sanggar *Calonarang* menganggap pementasan sebagai sebuah media untuk menunjukkan ide kreatifitas berkesenian. Oleh karena itu saya dengan semua *sekaa* sebelum pentas dilangsungkan berusaha dengan keras berlatih dan berupaya memadukan antara *gending*, *pepeson*, adegan dan lakon agar harmonis dan seimbang. tujuan latihan atau geladi adalah upaya keras untuk mementaskan pementasan yang berkualitas dan tidak semata-mata hiburan atau pelengkap dari upacara *yajna* semata."

Upaya dan usaha keras para pelaku pementasan *Calonarang* inilah patut dilihat sebagai upaya dalam mereka menjaga idealisme pementasan. Sebab mereka beranggapan bahwa pementasan *Calonarang* adalah pementasan yang tidak saja berbau magis

sakral, tetapi sebuah ramuan keindahan (*angadon lango*), sehingga menimbulkan *anubhava-bhava* dan *vibhava*. Mereka memeras ide dan gagasan dengan baik agar pementasan tidak bergeser dari pakem *Calonarang Tradisional*, tetapi agar relevan juga dengan pakem pementasan *Calonarang Modern* atau *Calonarang Anyar*. Oleh karena itu, sebelum mereka mementaskan pementasan *Calonarang*, mereka berupaya meramu pementasan *Calonarang* yang di dalamnya ada berbagai unsur pementasan seni sehingga tepat dengan alur cerita teks sastra, dan dipadukan sehingga menjadi pementasan yang seutuhnya.

Usaha keras dan kerja keras mereka pelaku seni *Calonarang* pra pementasan inilah dapat dikatakan mereka ada dalam pergumulan dalam aspek *suwung*. Sebab ide atau gagasan kreatif mereka muncul dari ruang *sunyi* dan perenungan yang mendalam. Tidak saja memikirkan bagaimana adegan agar sesuai dengan teks *babon Calonarang*, tetapi jauh dari pada itu adalah bagaimana mewujudkan agar benar-benar pementasan *Calonarang* dapat berfungsi sebagai media penyucian dan pengeruwat. Terlebih pementasan *Calonarang* selama ini dianggap pementasan yang berhubungan dengan hal-hal yang sakral magis dan perhelatan dari mereka yang menguasai ilmu sihir (*désti terangjana*). Jadi mereka memiliki rasa tanggung jawab yang tinggi untuk mencipta atau menciptakan pementasan yang berkualitas dan berhasil. Daya mencipta itulah harus diawali dengan *sunya*, seperti alam semesta ini tercipta dalam pandangan teks *tutur* diawali dengan *sunya* atau kekosongan, seperti bunyi dalam teks *Purwa Bumi Tua* koleksi Pusdok Denpasar pada lembar 2a sebagai berikut.

"...*duk tan hana paran-paran anerawang-aneruwung, nora hana Dewa, nora hana bhuta, nora hana manusa, hana sunyantara ikang,...*"

Terjemahan:

"...,sebelum ada semua ini semua tidak ada, tidak ada Dewa, tidak ada bhuta, tidak ada manusia, yang ada hanya kekosongan (*sunya*),..."
(Sukayasa,1999:322).

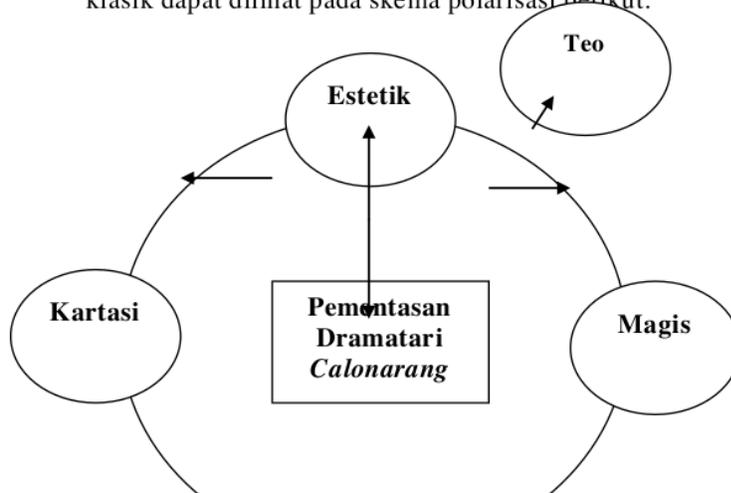
Demikianlah dalam teks *tutur*, bahwa awal penciptaan atau sebelum semua ini tercipta yang ada hanya kekosongan (*sunya*). Jadi *sunya* atau *suwung* adalah awal dari penciptaan segala eksistensi, sehingga paralel dengan prinsip *suwung* dalam seni pementasan merupakan awal dari ide kreatifitas dan gagasan tersebut tercipta. Berkenaan dengan hal tersebut, *sunya* adalah prinsip estetik pementasan seni dalam kebudayaan Bali darimana

sumber ide kreatifitas dan daya energi dimunculkan dalam bentuk pementasan seni, seperti pementasan dramatari *Calonarang*.

6.3

Magis

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta selalu dihubungkan dengan hal-hal yang magis-magis. Kemagisan tersebut justru menjadi pesona yang kuat, sehingga masyarakat Hindu di Kota Denpasar menjadikan pementasan tersebut sebagai objek tontonan yang menarik. Terlepas pementasan *Calonarang* sebagai pelengkap ritus suci, pementasan *Calonarang* selalu juga dihubungkan dengan pergumulan dua ilmu mistis Bali yang ada tradisi dan kepercayaan kuno terhadap cerita-cerita *Ni Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah* yakni janda Dirah sebagaimana disebutkan dalam teks *lontar Calonarang*. Atas hal tersebut, cerita *Calonarang* sangat populer dalam lingkungan sosial masyarakat Bali, khususnya yang beragama Hindu (Soedarsono, 1985:422). Hal ini tercermin dari keragaman fungsinya, yang bukan saja terkait dengan kepentingan hiburan, tetapi juga berkenaan dengan hal-hal yang religius sakral magis. Seni pementasan *Calonarang* sebagai sarana upacara adalah fungsinya tertua dan elementer (baca mendasar). Salah satu motivasi yang melatarbelakangi munculnya pementasan adalah pemenuhan terhadap kebutuhan masyarakat kota Denpasar yang beragama Hindu terhadap hal yang magis, dan menggunakan tarian sebagai sarannya (Bandem, 1984:50). Bahkan di beberapa tempat di Bali, termasuk di Kota Denpasar terdapat unsur tertentu dari sebuah tarian yang dianggap memiliki kekuatan magis, dan daya magis merupakan ekspresi keindahan. Dalam kaitannya estetika magis, seni pementasan *Calonarang* diyakini sebagai media seni untuk memanggil kekuatan gaib, menjemput roh pelindung untuk hadir di tempat upacara, memanggil roh, mempertontonkan kegagahan, uji ketangkasan batin, dan pelengkap ritus upacara serta peruwatan dengan daya keindahan. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* klasik dapat dilihat pada skema polarisasi berikut.



Skema 6.2
Polarisasi Pementasan Dramatari *Calonarang* Klasik
(Sumber: konstruksi Peneliti,2017)

Merujuk pada skema 6.2 tersebut, jelas menunjukkan pola klasik yang semestinya harus dipertahankan sebagai sebuah pakem. Meskipun dalam perkembangannya pementasan dramatari *Calonarang* tetap berinovasi dan dinamis. Pementasan dramatari *Calonarang* merupakan sebuah pementasan sakral magis dengan tujuan untuk hal-hal yang kartasistik yang kemudian sangat kelihatan aspek *teo-estetiknya* sebagai penyucian *sekala* dan *niskala* melalui pementasan seni. Meminjam uraian (Poerbatjaraka, 1926:18-19), bahwa pementasan *Calonarang* sebagai pertunjukkan daya magis yang dihubungkan dengan keindahan secara jelas dijumpai dalam teks *Calonarang*, yang mengisahkan tentang *Calonarang* yang menari dengan muridnya dengan iringan *kemanak* dan *kangsi* di kuburan dan mengundang hadirnya *Bhaṭāri Durga* (Bhagawati). Tarian ini merupakan sarana untuk memperoleh kekuatan magis yang dapat dipergunakan untuk melancarkan *tenung* berupa wabah penyakit. *Calonarang* bersama murid-muridnya menari (*umigel*) sebagai sarana magis untuk mencapai tujuan-tujuan tertentu, seperti dalam teks *Calonarang* lembar 9b sebagai berikut.

13
"....*samy aninggihaken ta sira kabeh, ri sojarira Larung, tumurut Ni Calonarang. Neher mawjar ta sira, "ya dahat denteku Larung. Lah unyaken kamanak kangsinteka. lah rwang pada umigel, sasiki-sasiki sowang, dak tinghalanya ulahta sasiki-sasiki, mene yan tekeng karya , lah pareng umigel",...*"

Terjemahan:

13
"....*mereka semua mendukung ucapan I Larung (mengikuti) Ni Calonarang menurut. Kemudian ia berkata, "ya, diperkuatlah tujuanku Larung. Bunyikanlah kamanak kangsimu itu. Marilah menari, satu per satu, kulihat gerakanmu masing-masing. Nanti jika saatnya tiba, aku bersama menari",...*" (Ardhana, dkk,2015:43).

Petikan teks *Calonarang* tersebut di atas dapat menyiratkan sebuah kesan magis. Terlebih teks menjelaskan bahwa mereka melakukan tarian di kuburan dengan bertelanjang dan memuja *Hyang Bhagawati* agar berkenan memberikan anugerah dan pemenuhan atas keinginan *Calonarang* untuk menyebarkan wabah penyakit. Merujuk pada teks sumber sastra *Calonarang*,

yang disipnosiskan Suastika (2010:32-34);
Ardhana,dkk,2015:76-77) menyebutkan sebagai berikut.

Menjangkitnya ketakutan di suatu desa yang bernama Desa Girah, Kediri, Jawa Timur. *Calonarang* dengan daya sihirnya sangat ditakuti, sehingga putrinya bernama Ratna Manggali yang cantik jelita tak ada yang berani melamarnya. *Calonarang* menjadi sangat marah dan malu, dan dengan geram yang tak habis-habisnya ia menyemburkan api dahsyat dari mata, hidung, mulut, dan telinganya. Berselang beberapa lama, banyak penduduk desa terkena penyakit, pagi sakit, petang meninggal, petang sakit, esoknya meninggal. Desa Girah menjadi mencekam, tak seorang penduduk berani keluar rumah di waktu malam hari. Terlebih-lebih lagi suara anjing mengaung-ngaung seperti melihat sesuatu yang aneh dan menakutkan. *Calonarang* bersama murid-murinya setiap malam pergi ke kuburan memuja *Bhatari Durga*. Ia mempersembahkan mayat-mayat dalam kepingan, bahkan memakai organ-organ mayat untuk menghias diri, misalnya berkalung usus orang, beranting paru-paru, mencuci rambut dengan darah, dan menari-nari. Penyakit melanda penduduk sekitar, panas, dingin, lalu mati. Tangis meledak di seluruh negeri Kediri. *Calonarang* terus menyebarkan wabah bersama-sama dengan anak buahnya, yaitu Ni Wersirsa, Ni Lenda, Ni Lendi, Ni Guyang, Ni Larung mengiringi tarian si janda. Situasi yang tidak menguntungkan bagi sebuah negeri, menyebabkan kewibawaan raja Airlangga menjadi terganggu. Raja segera bersabda kepada para petinggi kerajaan, seperti para Patih, para menteri utama, pendeta, resi, serta pejabat tinggi lainnya, dalam suatu pertemuan di Pendopo kerajaan untuk mengatasi keadaan desa yang tertimpa marabahaya. Patih Madri pertama kali diutus untuk menghadapi *Calonarang*. Namun sayang Patih ini kalah perang melawan Ni Larung (murid Calon Arang) yang berubah menjadi seekor burung garuda. Mata Patih Madri dipatok oleh sang burung dan akhirnya meninggal. Sepeninggal Patih Madri, raja kembali mengutus Patih Taskara Maguna (baca *Pandung*) untuk melenyapkan si janda dari Desa Girah tersebut. Patih ini pun tidak berhasil mengalahkan *Calonarang*, sehingga raja pada akhirnya meminta bantuan kepada Mpu Bharadah, seorang *yogiswara* yang tinggal di pertapaan Lemah Tulis, Mpu Bharadah lalu mengadakan pemujaan kepada *Sang Hyang Agni* atau *Dewa Api* di tengah malam, dan memohon agar diberi kekuatan untuk menghadapi *Calonarang* yang jahat itu. Mpu Bharadah lalu meneruskan perjalanannya melewati tepi kuburan dengan pepohonan yang rimbun. Srigala meraung-raung memakan bangkai, burung gagak berbunyi keras berkepanjangan, anjing menggonggong tak henti-hentinya. Melihat Mpu Bharadah datang, anjing tidak menggonggong lagi, bunyi burung gagak berhenti pula. Orang yang sakit sembuh kembali, yang mati hidup kembali. Kedatangan Sang Yogiswara Bharadah disambut oleh *Calonarang*, dan di janda ini segera minta nasehat. Kata Mpu Bharadah:“Engkau

telah banyak membunuh orang, melaksanakan perbuatan jahat, membuat penderitaan rakyat. Terlalu besar malapetaka yang engkau perbuat, dan engkau belum mengetahui seluk-beluk pembebasan dosa". *Calonarang* mohon agar segera diruwat untuk menebus dosa-dosa yang telah dibuatnya. Dengan menggunakan buku-buku "Asta Capaka" Sang *Calonarang* mati seketika di tempat berdirinya itu. Namun Mpu Bharadah menghidupkan kembali untuk disempurnakan dan ditunjukkan jalan yang benar serta seluk-beluk kehidupan yang benar.

Deskripsi sinopsis tersebut berdasarkan atas sumber yang jelas, yakni teks *Calonarang* koleksi Gedong Kertya Lor 45. Selanjutnya dalam pementasan *Calonarang* di Bali, khususnya di Kota Denpasar selalu merujuk pada sumber sastra tersebut, meskipun dalam pementasan terkadang diinterpolasi atau diambil karangan cerita saja. Terkadang dalam pementasan, cerita dari teks *Calonarang* hanya diambil dalam beberapa adegan saja, dan hal tersebut menurut Bandem,dkk (1989) dampak daripada adanya transformasi pementasan, baik alur, tokoh, cerita dan lakon yang dipentaskan. Namun tidak dapat disangkal bahwa pementasan *Calonarang*, entah itu mengambil lakon secara utuh dan tidak selalu memunculkan aspek magis dan mistik yang kuat. Lebih-lebih, jika pementasan *Calonarang* dipentaskan secara utuh merujuk pada sumber teks sastra *Calonarang*. Sebagaimana Cok Sawitri (wawancara, 29 Nopember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

"Magis dan mistik seolah-olah menjadi roh pementasan *Calonarang*, baik dalam tata pentas teaterikal dan kepercayaan-kepercayaan yang dilekatkan padanya. Hal tersebut sejalan dengan kultur orang Bali yang menyukai terhadap hal-hal yang magis dalam arti gaib, *tenget* dan sakral. Oleh karena itu, mementaskan *Calonarang* lebih baik selalu merujuk pada sumber saja, sebab teks *Calonarang* adalah kitabnya pementasan *Calonarang*. Jika menghendaki pementasan *Calonarang* terkesan magis dan indah, pelaku *Calonarang* harus menghilangkan dulu rasa takut dalam dirinya, seperti *Walu Nateng Dirah*".

Dilihat secara kronologis historikal pementasan, memang cikal bakal pementasan *Calonarang* adalah bersumber pada teks sastra *Calonarang*. Jadi, citra dan daya magis yang dimunculkan dalam setiap pementasan mengalir dari narasi cerita sebagaimana dalam teks sastra *Calonarang* sebutkan. Menariknya adalah para pelaku seni dan seniman seni *Calonarang* memberikan tambahan-tambahan adegan yang semakin menambah kesan mistis dan magis pementasan *Calonarang*. Sebagaimana dapat dilihat pada pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa pura di wilayah Kota Denpasar yang menggunakan mayat atau orang meninggal

dengan pelbagai sesaji sebagaimana orang yang benar-benar telah meninggal, menambah semakin mencekam pertunjukan ini. Pada adegan *watangan* dan *ngundang* inilah semakin menambah suasana yang mencekam dan magis, terlebih ketika tukang *undang* menyerukan untuk memanggil semua orang yang ahli ilmu *desti*. Adapun adegan *watangan* tersebut seperti terlihat pada gambar 6.1 berikut.



Gambar 6.1

Adegan *Watangan* yang Diupacarai dengan Ritus Kematian
Dalam Pementasan *Calonarang* Gita Bandana Praja di Pura Dalem Kesiman
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Tidak saja pada adegan *pengundangan* dan *watangan*, pada klimaks dari pementasan juga sangat jelas menunjukkan atraksi magis yang kuat. Pekikan bertalu, ada yang berteriak, ada juga yang menangis meraung-raung. Satu persatu tidak sadarkan diri, mereka berdiri meminta *lelabaan*. Puluhan krama desa di mana *Calonarang* dipentaskan *kerauhan*. Kemudian *Pepatih* dan *Sadeg* menghunus keris dan berusaha menikam *Rangda* yang tiada lain adalah *Ratu Ayu*. Adegan *pengunyingan* pun terjadi dan berakhir ketika ada *ngaturang penyambleh*. Adegan tersebut selalu menunjukkan kesan magis yang kuat, dan spirit dari pementasan tersebut berada pada kesan magis yang dimunculkan. Dalam kepercayaan dan keyakinan masyarakat Bali, magis merupakan kebutuhan dan dasar dalam kehidupan religi mereka. Adapun magis sebagaimana dijelaskan R.Otto (dalam Koentjaraningrat,1987:45), bahwa magis selalu berhubungan dengan hal-hal yang gaib sebagai dasar religi. Magis adalah kepercayaan manusia terhadap segala sesuatu yang berhubungan dengan kegaiban, dan ada keinginan manusia untuk “bersatu” dengan hal yang gaib. Kegaiban begitu mempesonakan

manusia, dan dipandang sebagai sesuatu yang sakral dan luar biasa.

Berdasarkan atas hal tersebut, magis merupakan hal yang penting dalam kehidupan beragama masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Adanya pementasan *Calonarang* tersebut mengajak orang Hindu di Denpasar untuk meneguhkan keyakinan dan kepercayaan mereka terhadap kekuatan gaib sebagai manifestasi dari *Ida Sang Hyang Widhi Wasa* melalui adegan dramatis yang mengandung nilai keindahan. Bahkan magis tersebut tidak saja selalu memunculkan sesuatu yang menyeramkan, tetapi juga keindahan dan kesucian sebagai bidang sakral. Eliade (dalam Palls, 2008:99) juga menyatakan bahwa kehidupan manusia tidak dapat dipisahkan dari dua hal, yaitu bidang sakral dan profan. Bidang sakral merupakan segala sesuatu yang berhubungan dengan hal-hal yang tidak biasa, abadi dan selalu dihubungkan dengan kegaiban. Sebaliknya profan merupakan hal-hal yang biasa dan tidak dianggap gaib dan keramat. Berkenaan dengan hal itu, magis selalu bertautan dengan kepercayaan terhadap hal yang gaib. Sejalan dengan itu, meminjam uraian Ghazali (2011:129), yaitu:

Secara garis besar “Magis” adalah kepercayaan dan praktik dimana manusia meyakini bahwa secara langsung mereka dapat mempengaruhi kekuatan alam dan antar mereka sendiri, entah tujuan baik atau buruk, dengan usaha-usaha mereka sendiri dalam memanipulasi daya-daya yang lebih tinggi. Magi juga berhubungan dengan “upacara dan rumusan verbal yang memproyeksikan hasrat manusia ke dunia luar atas dasar teori pengontrolan manusia, untuk sesuatu tujuan.

Adapun Frezzer (dalam Koentjaraningrat, 1987:45) menjelaskan bahwa kepercayaan magis adalah berakar dari kepercayaan *animisme* dan *dinamisme* sebagai sumber kepercayaan manusia. *Animisme* adalah segala hal ikhwal kepercayaan terhadap benda-benda gaib, pun demikian *dinamisme* adalah kepercayaan terhadap kekuatan alam. Berkenaan dengan hal itu, magis selalu berkaitan dengan kepercayaan-kepercayaan “gaib” yang dianggap ada di luar diri manusia. Magis klasik mendasarkan ajarannya kepada sebuah doktrinal emikstis kuat, bahwa segala benda jika sering dihadirkan kekuatan gaib, benda tersebut memiliki spirit. Dalam pementasan *Calonarang*, banyak menyajikan atribut-atribut sakral yang diyakini memiliki kekuatan gaib. *Barong-Rangda* selalu mendapatkan posisi dan kedudukan yang penting. Dua objek tersebut dipandang sakral magis dan selalu ditampilkan dalam pementasan *Calonarang* dan ritual sehingga setiap saat dihadirkan kekuatan gaib pada *Barong-Rangda* dan objek lainnya.

Lain halnya dengan Koentjaraningrat (1987:49), menyitir Van Gennep, yang selalu mempertautkan magis identik dengan ritus-ritus suci dan ritus kematian. Bagi Van Gennep, ritus kematian selalu memunculkan aktivitas magis karena ada kepercayaan roh adalah kekal dan “maha gaib”.

Oleh karena itu, adegan *Calonarang* sengaja mementaskan sebuah prosesi kematian melalui *watangan* sehingga ritus kematian sebagai ritus magis selalu dapat dilihat dan dinikmati serta ditemukan makna filsafatnya. Pemaknaan “magis” yang relevan dengan penelitian ini juga dapat ditemukan dalam deskripsi Ghazali (2012), bahwa “magis” selalu berhubungan dengan hal-hal yang misterius, dan kekuatan aktif yang memiliki suatu masyarakat tertentu dan pada umumnya memiliki dan menguasai roh-roh dan semua jiwa. Semua tindakan penciptaan kosmos hanya dapat terbentuk melalui *Magis* dari *Dewa*. Dalam tradisi *Tantrik*, Avalon (2015:54) menyebutkan “*Magis*” berhubungan dengan tradisi “misticsme”, yakni sebuah metode “penyatuan rahasia” antara energi *Śakti* dengan *Śiva*. Disebutkan dalam buku *The Serpent Power The Secrets of Tantric and Shaktic Yoga*, bahwa “...*Magis or mystics is an aspect of the shakti (power of energy) and consort of Siva. Philosophically mystics is the cerativ energy that eventually forms mind and matter, and comes to rest in the lowest form of matter*”. Jadi, dalam tradisi *Tantrik*, *Magis* berhubungan dengan mistik adalah merupakan proses “penyatuan” rahasia antara dua energi, yakni *Śakti* dengan *Śiva*. Mistik secara filsafati berhubungan dengan energi kreatif manusia, dan kemungkinan adalah pikiran dan material dan menyatu dalam bentuk *purusa* dengan *śakti* (*prakerti*).

Berdasarkan atas deskripsi teoretik tersebut, baik pementasan dan cerita *Calonarang* meresap dalam kehidupan masyarakat, karena pementasan dan ceritanya bersifat religius-Magis dan sesuai dengan aura tanah Bali yang religius-Magis pula. Dikatakan bersifat *Magis*, karena cerita *Calonarang* memang intinya membicarakan tentang *black magic*. Bila bertolak dari etimologi katanya, kata *Calonarang* berasal dari dua kata, yaitu: *Calon*, artinya bakal (an) dan *Arang* berarti abu. Secara leksikal *Calonarang* berarti bakalan jadi abu. Tetapi secara kontekstual *Calonarang* berarti kehancuran sebuah negara. Kehancuran sebuah negara yang dimaksudkan adalah Kerajaan Kediri, ditandai dengan kematian rakyat “tanpa dosa” yang disebabkan oleh dendam sang pelaku ilmu hitam (*black magic*) “Walu Nateng Girah” (di Bali, Walu Nateng Dirah). Selanjutnya dikatakan bernilai religius, bahwa *Calonarang* dalam mempraktikkan ilmu hitam (*black magic*) bersama murid-muridnya selalu diawali dengan ritual dan pemujaan kepada *Bhaṭāri Bhagawati (Durga)*. Selanjutnya pesan religius-magisnya tampak pada bentuk sajian yang dipersembahkan kepada penguasa kuburan (*Dewi Bhagawati* atau *Durga*) adalah mayat atau daging manusia.

Bila dicermati dengan seksama⁵⁵ strukturasi pementasan *Calonarang*, pada intinya banyak nilai-nilai luhur yang dapat disimak dari cerita tersebut. Tetapi secara keseluruhan bahwa sifat dari pementasannya lebih menonjolkan hal-hal yang bersifat religius-magis. Agama Hindu dengan kitab suci Weda (Catur

Weda)nya, yang di dalamnya selain memuat ajaran tentang ajaran Ke-Tuhan-an (*Rgveda*); doa-doa pujaan dan pujian kepada para *Dewa* (*Samaveda*); berbagai macam upacara dan upakara yang diperuntukkan kepada para *Dewa* (*Yajurveda*); juga mengajarkan tentang pengetahuan yang bersifat *magis* (*Atharwaveda*). Dengan demikian¹⁵¹ tidaklah berlebihan sebagaimana dikatakan orang bijak, bahwa apa yang ada di dalam Weda ada di dunia, dan sebaliknya apa yang tidak ada di dalam Weda belum tentu ada di dunia (Ardhana,dkk,2015:221).

Kitab *Calonarang* sebagai salah satu karya sastra Hindu periode Jawa Tengah-an (Majapahit II), isi pokoknya adalah tentang ilmu hitam (*black magic*). Termasuk di dalamnya, bagaimana cara belajar, waktu belajar, dan tempat mempraktekkannya. Bagi kalangan masyarakat Hindu di Bali, *black magic* dikategorikan ke dalam ilmu kiri (*pengliyakan*) atau ilmu yang mengajarkan tentang *pangiwa*. Walaupun sebagian banyak masyarakat Bali suka menonton *Calonarang*, tetapi tidak banyak orang yang memiliki ilmu hitam adalah agak risih dan terkadang menghindari untuk mendekatnya. Biasanya hanya orang-orang tertentu saja, seperti saudara, sahabat, dan orang-orang yang belum mengenalnya yang mau dekat dengannya.

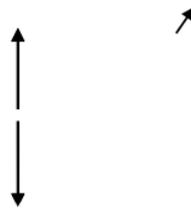
Berbicara tentang ilmu kiri (*black magic*) atau ilmu *desti*, Wolfgang Weck (1937:235) mengatakan bahwa ilmu *desti* dapat dikelompokkan menjadi 4 (empat), yaitu: *pendestian*, *papasangan*, *ngeleak*, dan *babahi*. (1) *Pedestian* (penyihir), yaitu seseorang melakukan kekuatan gaibnya dengan menggunakan lambang (simbol) untuk menyakiti atau membunuh. Untuk itu si pelaku *pedestian* membuat gambar sosok seseorang yang ingin disakiti tersebut pada suatu benda (kertas atau lontar). Benda yang bergambar itu lalu dibakar ditusuk, diikat, dibebad, sambil mengucapkan mantra-mantra yang di dalamnya berisi nama si korban. Sesungguhnya banyak ada variasi-pariasinya sesuai dengan keadaan; (2) *Papasangan*, yaitu suatu benda yang diisi kekuatan gaib. Seperti: gambar, mantra-mantra, dan harus disembunyikan (ditanam) di dalam tanah pekarangan, di muka pintu rumah di bawah pagar, di ladang, atau di dalam rumah yang kebanyakan di atas atau di bawah tempat tidurnya, sehingga si korban terkena oleh pengaruh sihir itu, (3) *Ngeleak*, yaitu orang punya kemahiran sehingga ia bisa nampak dalam bentuk *bhuta* atau salah satu binatang. Ia memutar balikkan segala norma. Yang buruk dianggap baik; keluarga dan sahabat dianggap musuh; bangkai dianggap sebagai makanan lezat dan berbau harum; pendeknya bertentangan dengan kaidah-kaidah yang dikaruniakan Tuhan; dan (4) *Babahi*, yaitu suatu penyakit yang sangat ditakuti orang dan pantas benar berdiri sejajar dengan *leak*. Sebab dengan penyakit itu si musuh dapat sangat

hebat dirugikan. Apabila adegan *Calonarang* tersebut diperhatikan dengan baik, semua praktik-praktik ilmu hitam tersebut digambarkan dengan nuansa keindahan atau estetikanya. Terlebih perhatian terfokuskan pada tokoh *Matah Gede* (Si Janda dari Girah), sesungguhnya ilmu yang ia miliki sudah meliputi keempat jenis ilmu *desti* sebagaimana teurai di depan. Ia sudah dianggap mahaguru oleh para muridnya, seperti *Lende*, *Lendi*, *Gandi*, *Larung*, *Guyang*, *Waksirsa*, dan *Mahisawardana* di bidang ilmu hitam. Sebagai ilmu, bahwa ilmu *desti* yang dimiliki oleh *Walu Nateng Girah (calonarang)* adalah sangat baik. Bahkan Mpu Bharadah memuji isi kitab *Calonarang* yang sesungguhnya adalah mengajarkan tentang kebaikan, hanya saja disalahgunakan oleh *Walu Nateng Girah* (Poerbatjaraka, 1975). Penyalahgunaan dari ilmu tersebut adalah berawal kemarahan *Calonarang* karena putri kesayangannya tidak ada yang melamarnya. Kemudian ia mengadakan pemujaan dengan mempersembahkan daging manusia kepada penguasa kuburan, *Dewi Bhagawati (Dewi Durga)*. *Dewi Durga* muncul dan *Calonarang* ditanya. Mengapa persembahan ini dilakukan? *Calonarang* menjawab, “hamba melakukan semuanya ini adalah untuk menghancurkan rakyat kerajaan”. Walaupun *Durga* mengijinkannya, tetapi ia diingatkan untuk berhati-hati, karena hampir sampai ajalmu. Bilamana disimak peringatan *Dewi Durga* kepada *Calonarang* untuk berhati-hati dan jangan sampai ke pusat kerajaan, dapat dimaknai sebagai isyarat agar *Calonarang* mengendalikan diri bahwa apa yang dilakukannya adalah menyimpang dari ajaran ke-Tuhan-an. Tampaknya *Calonarang* sendiri telah menyadari bahwa dirinya sudah melakukan kesalahan besar karena ilmu yang dimilikinya disalahgunakan.

Secara keseluruhan pementasan *Calonarang* yang magis tidak saja menghantarkan pada sebuah dimensi yang menyeramkan, tetapi ada nilai keindahan di dalamnya. Magis atau kegaiban tersebut sesungguhnya merupakan wujud dari keindahan yang berhubungan dengan rasa dan perasaan dalam suasana ritus-ritus yang dianggap memiliki kesucian. Dengan demikian, magis pada pementasan dramatari *Calonarang* adalah “instrumen” atau “sarana” yang digunakan untuk mencapai tujuan khusus. Sebagaimana magis dalam aspek sosiologis adalah sebagai sarana bagi orang-orang untuk mencapai tujuan khusus (Ghazali, 2012:142). Tujuan yang dicapai dalam konteks pementasan sudah tentu *lango* atau keindahan sehingga dapat memberikan kenikmatan seni kepada penikmat di samping secara fundamental berhubungan dengan ritus penyucian.

Selain itu, aspek magis pada pementasan dramatari *Calonarang* adalah bertujuan sebagai “ekspresif”, yakni masyarakat Hindu

menggunakannya untuk menyatakan dan menyimbolkan hubungan-hubungan simbolis berkenaan dengan kepercayaan-kepercayaan lokal, dan berhubungan dengan segala macam keindahan seni pementasan. Oleh karena itu, aspek magis dalam pementasan *Calonarang* dapat dijadikan tujuan *instrumental* dan *ekspresif*, yakni sarana seni keindahan dan penyimbolan makna simbolik yang menjadi dasar kepercayaan dan keyakinan masyarakat Hindu Bali. Meskipun dalam perkembangan selanjutnya pementasan dramatari *Calonarang* mengalami perkembangan secara pesat, dan tentunya ada transformasi dan pergeseran beberapa aspek. Sebagaimana dapat dilihat pada skema 6.3 berikut.



Skema 6.3

Polarisasi Pementasan Dramatari *Calonarang Anyar* (Sumber: as menunjukkan *ing Anyar* yang seran signifikan dari pementasan *Calonarang* klasik yang berorientasi pada *sakral magis* bergeser menjadi lebih kepada profan, sehingga daya *magis* mendegradasi dan lebih kepada *etno estetika* dalam artian keindahannya hanya sebatas wilayah tontonan dan tidak ada yang memahami makna *tattwa* dibalik pementasannya.

6.4 Sakral

Pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu bentuk teater tradisional yang sampai saat ini masih hidup di Bali, dan akhir-akhir ini begitu sangat eksis dipentaskan di berbagai pura (tempat suci) di Kota Denpasar. Di lihat dari repertoar yang digunakan, seni pementasan ini mempunyai kaitan dan kesejajaran (paralelisme) dengan sebuah sastra klasik atau sastra tradisional daerah Bali, yaitu sastra *Calonarang*, dan hal tersebut telah disinggung pada bab sebelumnya. Kemudian, dilihat dari adanya paralelisme antara kedua jenis bentuk ciptaan seni tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* ini dapat disejajarkan kedudukannya dengan beberapa jenis seni pementasan tradisional yang lain dan tergolong sakral, seperti *Parwa* (yang terkait dengan sastra *Parwa*), *Wayang Wong* (terkait dengan sastra *Ramayana*), *Gambuh* (terkait dengan sastra *Malat*), *Topeng* (terkait dengan sastra *Babad*) dan berbagai

kesenian pementasan sakral lainnya. Kesakralan tersebut terlihat dari fungsi pementasan *Calonarang*, yakni sebagai pengiring *yajña* di pura dan sebagai penyucian serta tidak jarang juga sebagai tontonan yang menyajikan segala keindahan.

Aspek sakral tidak saja terletak pada fungsi tersebut, tetapi pada tema yang tersimpan dan diusung dalam seni *Calonarang*. Oleh karena itu, tidaklah diragukan lagi ketinggian nilai-nilai yang dikandungnya. Berkenaan dengan hal tersebut, Goris (1954) menjelaskan dengan sangat indah bahwa *Calonarang* tidak saja ada dalam terma-terma mitologi, tetapi bisa jadi merupakan sejarah masa silam, dan diwujudkan dalam ruang sakral. Dalam ruang tersebut, ilmu esoterik *tantrik*, ritual dan penyucian selalu dimunculkan sehingga pementasan *Calonarang* bisa juga sebagai tontonan dan tuntunan. Selain itu Bandem,dkk (1989) menyebutkan bahwa Ia ⁸(pementasan *Calonarang*) merupakan sarana untuk menetapkan nilai-nilai dan norma-norma sosial dan keagamaan yang patut dipatuhi oleh masyarakat pendukung kesenian ini, antara lain ⁹tumbuhnya kepercayaan ada kekuatan supernatural sebagai kekuatan yang lebih tinggi dari kekuatan dan kemampuan manusia, yang sekaligus menyadarkan manusia pada keterbatasan dirinya. Disadari atau tidak, tumbuh pula rasa hormat dan penyerahan diri secara ikhlas kepada kekuatan yang dianggapnya dapat mengayomi diri mereka, mewujudkan dalam berbagai bentuk “karma” (perbuatan) dan ritus sakral.

Orang Hindu Bali, dan Hindu di Kota Denpasar sebagaimana orang-orang Hindu di daerah Bali lainnya sangat menerima dualitas sebagai sebuah keniscayaan. Dualitas bidang atau ranah kehidupan pun diterima sebagai sebuah kemutlakan, yakni bidang sakral dan profan sebagai tatatan *Rwa Bhineda* yang saling melengkapi, dan tidak ada saling mengungguli. Penerimaan orang Bali terhadap dualitas sakral dan profan yang lazim disebut dengan *tenget* dan *cemer*, ditegaskan pula oleh Eliade dalam teori realitasnya yang sakral menjelaskan sebagai berikut.

Kebudayaan tertua adalah dapat dilihat dari pola kehidupan mereka yang didasarkan dua bidang. Bidang sakral dan bidang yang profan. Yang profan adalah wilayah urusan setiap hari-hari, hal yang biasa, tidak disengaja, dan pada umumnya tidak penting. Yang sakral adalah sebaliknya. Ia adalah wilayah *super natural*, hal-hal yang luar biasa, mengesankan, dan penting. Sementara yang profan adalah menghilang dan mudah pecah, penuh bayang-bayang sakral yang penuh dengan keabadian (Palls,2001:275).

Dua ranah tersebut selalu ada dalam setiap realitas dan masuk ke dalam pola-pola kehidupan sosial masyarakat tradisional. Dalam lingkungan

sosial masyarakat Bali, dua bidang ini seolah-olah tidak dapat terpisahkan dalam setiap aspek kehidupan. Terlebih pada sisi kereligiusan masyarakatnya yang selalu memunculkan aktivitas religius dalam aras-aras budaya yang tinggi. Sakral selalu dipandang dengan hal-hal yang suci, *tenget* dan tidak sembarangan berada dalam ruang biasa. Sakral selalu dimuliakan kedudukannya dan secara hierarkis ia berada di atas sehingga sakral selalu berhubungan dengan ritual atau perayaan suci. Oleh karena itu, sakral dalam paradigma teori Eliade menjadi paralel dengan hakikat sakral dalam ceruk-ceruk pemikiran orang Hindu Bali.

Atas dasar tersebut, apapun yang berhubungan dengan upacara dan kesucian pasti dipandang memiliki nilai sakral. Dalam pementasan *Calonarang*, baik di wilayah Kota Denpasar dan wilayah lainnya di Bali selalu dihubungkan dengan ritual pengruwatan atau ruwatan. Ardhana, dkk (2015:65) menandakan lagi, bahwa *Calonarang* dipentaskan adalah berhubungan dengan ritual ruwatan yang masih dikenal luas dalam masyarakat, baik di Jawa maupun di Bali. Arti kata *ruwat* adalah “lepas atau bebas”. Upacara *ruwat* dimaksudkan untuk membebaskan seseorang dari pengaruh jahat dan kutukan, dan jika tidak *diruwat* orang tersebut pasti memperoleh malapetaka. Salah satu upacara yang lazim berkaitan dengan *ruwat* ini di Jawa adalah pertunjukkan wayang kulit dengan lakon “Murwa Kala”. Di Bali ruwat juga disebut *lukat*, walau mempunyai arti dan tujuan yang berbeda. *Lukat* bukannya sekedar membebaskan seseorang dari pengaruh jahat, tetapi juga membersihkan seseorang dengan menggunakan sarana air suci (*tirta*), baik melalui kolam suci, sungai, maupun lautan dari *mala* yang melekat pada diri seseorang. *Mala* dapat pula dilenyapkan melalui upacara *diksa*. *Diksa* adalah salah satu upacara dan secara umum dapat dilakukan sebagai berikut.

- 1) Semacam inisiasi yang harus dilalui seseorang untuk mencapai tingkat hidup atau ajaran yang lebih tinggi.
- 2) Upacara penyucian seseorang sebelum melaksanakan suatu upacara tertentu atau menjadi seorang pendeta.
- 3) Suatu upacara yang harus dilalui sebelum seseorang berhak mengikuti/mempelajari ajaran-ajaran agama tertentu, dan
- 4) Suatu upacara penebusan dosa (Gonda, 1975:442; Santiko, 1992:280-281).

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* dari awal sampai akhir merupakan gambaran bagaimana peningkatan status dimunculkan dalam berbagai bentuk adegan seni dramatikal sarat magis. Menelisik beberapa pementasan *Calonarang* di Denpasar, ada pementasan yang menarik dipentaskan oleh *sekaa calonarang* yang menggambarkan upacara *panyomyan* atau *pengelukatan* yang sakral,

yakni pada awal dan akhir pementasan. Pada awal menggunakan *banten kalangan* dan penyucian dengan *penglukatan* dan pada akhir menggunakan pula ritual *penyambleh* sebagai bentuk ruwatan atau penyucian *sekalaniskala*. Adapun dalam teks *Calonarang*, prosesi ruwatan dilakukan ketika janda *Calonarang* telah diruwat Mpu Bharadah, seorang *yogišwara* dari Lembah Tulis (Poerbatjaraka, 1926:129:130). Narasi teks tersebut sering dipentaskan dalam lakon “*Ngeseng Waringin*” oleh *sekaa Calonarang* di Kota Denpasar, yakni Gita Bandana Praja. Adapun bagian dari teks *Calonarang* tersebut adalah sebagai berikut.

Mpu Bharadah pada mulanya menolak untuk meruwat *Calonarang* yang telah berdosa karena membinasakan banyak manusia, rakyat Airlangga. Karena penolakan itu *Calonarang* marah sehingga terjadi perang, yang pada akhirnya *Calonarang* tewas. Namun setelah *Calonarang* tewas, lalu timbul keinginan Mpu Bharadah untuk meruwat *Calonarang* sehingga dihidupkan kembali. *Calonarang* sangat marah dan Mpu Bharadah segera menjelaskan bahwa maksud menghidupkanmu kembali karena saya belum mengajarmu tentang arti kesempurnaan (*kelepasan*), sorga (*swarga*), dan menghilangkan dosamu (*makakilanganing vighananta*). Mendengar jawaban Mpu Bharadah, *Calonarang* sangat gembira dan ia segera diruwat. Setelah itu ia mati dengan sempurna (Bandem,dkk,1989:121).

Penggalan teks cerita *Calonarang* tersebut sering diambil sebagai bagian dari lakon *Ngeseng Waringin*, tetapi sering sekali adegan yang menceritakan penggalan teks di atas diabsurdkan dengan pementasan lainnya, seperti adegan humor *bondres* atau dipersingkat dengan tidak mengambil adegan tersebut. Padahal letak pengeruwatan dalam teks *Calonarang* adalah pada kisah tersebut. Seyogyanya cerita tersebut tetap dijadikan inspirasi dalam bentuk pementasan sehingga tidak ada kerancuan. Sebab selama ini tidak ada kejelasan pada adegan mana dalam pementasan *Calonarang* yang merepresentatifkan sebuah prosesi ritus ruwatan. Cerita yang inspiratif tersebut memberikan efek terhadap seniman *Calonarang* dalam meramu ide dan gagasan kreatif mereka sehingga mampu mementaskan pementasan seni sakral yang berkualitas, tetapi masih tetap mempertahankan nilai sakralnya. Bandem (1998:1) menjelaskan bahwa inspirasi adalah (1) pengaruh yang membangkitkan kegiatan kreatif dalam susastra, seni lukis, seni tari, dan sebagainya, (2) orang atau benda yang mengilhaminya, (3) gagasan yang muncul dari ingatan, dan (4) inspirasi membawa seniman pada ruang kreatifitas yang tinggi. Menurut pengalaman dari beberapa orang pencipta seni dan budaya, saat melakukan eksplorasi dalam penciptaan seni tari misalnya, ternyata peranan inspirasi sangat menonjol. Dalam menciptakan seni tari biasanya seorang pencipta mendapat motivasi untuk mewujudkan karya seninya.

Dalam proses penciptaan, eksplorasi ini menjadi amat penting karena dalam fase ini seorang pencipta berpikir, berimajinasi, merenung, untuk memperoleh “inspirasi” guna mendapatkan tema dari karyanya.

Demikian pentingnya peranan inspirasi sebagai penggugah kreativitas dalam menciptakan karya seni dan budaya, seorang seniman harus mekaji berbagai sumber, misalnya mencari karya-karya sastra, naskah-naskah kuno, cerita-cerita dan sebagainya. Pemahaman mengenai sumber-sumber ini mutlak menjadi dasar penting dalam berkarya, karena karya-karya itu harus berwujud atas dasar inteprestasi dari sumber-sumber yang digunakan. Apabila hal itu dapat dilakukan, karya itu dapat dikatakan memiliki “ilham atau *taksu*” dan secara kharismatis memikat penikmatnya. Seperti telah disinggung di atas, *Calonarang* adalah cerita yang mengisahkan seorang perempuan yang memiliki ilmu sihir yang sangat tinggi dan berseteru dengan penguasa. Kesaktiannya itu digunakan untuk berbuat jahat dengan menyebarkan wabah penyakit kesegenap wilayah kerajaan. Untuk menanggulangi kuasa *Calonarang* yang dipandang sebagai sihir jahat, raja meminta bantuan kepada seorang pertapa yang berdiam di Lemah Tulis, Mpu Bharadah, namanya. Pendeta inilah akhirnya yang dapat mengalahkan *Calonarang*, janda dari Girah tersebut.

Cerita *Calonarang* yang mengandung aspek historis, spiritual, estetis, dan sakral magis tersebut telah memberikan inspirasi yang kuat terhadap para seniman, khususnya pelaku seni *Calonarang*. Dalam usaha mencari corak seni pementasan sakral tradisional inilah ditempuh beragam cara seperti yang dilakukan para seniman-seniman *Calonarang* di Kota Denpasar dengan mempelajari cerita *Calonarang* dengan cermat. Dengan cara ini mereka meyakini bentuk dan interpretasi kultural mengenai lingkungan dan alam lain, sehingga pementasan *Calonarang* menjadi ciri khas budaya leluhurnya, dan selalu berhubungan dengan aktivitas sakral. Oleh karena itu, menyitir uraian Cok Sawitri (wawancara,26 Nopember 2016), bahwa untuk mementaskan *Calonarang* agar *metaksu* dan kelihatan sakral, pelaku *Calonarang* terlebih dahulu hendaknya menghilangkan “rasa takutnya”, sebab *ketattwan Calonarang* adalah interpretasi oleh bathin untuk diri tidak takut pada berbagai hal dalam kehidupan. Ketika semua ketakutan menghilang, jiwa menjadi indah.

Karya-karya seniman *Calonarang* di Kota Denpasar menghasilkan kekhasan yang terletak pada pembentukan tipologi wajah figur-figur yang menjadi tema sentral dalam karya-karyanya dan pementasan. Dalam sikap maupun komposisi figur-figur orangnya, terasa sangat kuat antara hubungan dengan ide

dan cara pengelompokan serta pengkomposisian sebagaimana figur-figur tokoh dalam cerita *Calonarang* yang menjadi pengilhaman baginya. Para seniman mengambil tema *Calonarang* sesuai dengan keinginan pribadinya masing-masing, karena menganggap bahwa cerita *Calonarang* merupakan aspek yang artistik untuk diwujudkan dalam pementasan, dan diapresiasi kepada masyarakat (Risman Marah,1998:3).

Pementasan dramatari *Calonarang* ini kiranya dapat pula dipandang sebagai strukturalisme yang menyetengahkan paradigma *binary opposition* (*Rwa Bhineda*) sebagai struktur berpikir yang mengkonstruksi pikiran, sebagaimana teraktualisasi pada tindakan manusia pada sistem sosial. Mengacu kepada Kuntowijoyo (2004), dua hal yang bertentangan bisa berbentuk pasangan yang menghasilkan ekuilibrium, misalnya *kaja-kelod*, gunung-laut, laki-perempuan, hidung-mata, timur-utara/barat dan sebagainya. *Oposisi Biner* yang berpasangan satu sama lainnya tidak boleh saling meniadakan, karena yang satu tidak bermakna tanpa yang lainnya, dan keduanya harus ada secara seimbang guna menghasilkan sesuatu yang berguna bagi manusia. Selain itu, ada pula dugaan pasangan bertentangan yang menghasilkan konflik, misalnya *dharma-adharma*, *susila-asusila*, benar-salah, kedamaian-kekerasan, dan keteraturan-kekacauan. Untuk jenis pasangan yang berkonflik, yang satu memang harus ada guna memberikan makna kepada yang lainnya. Manusia harus memilih salah satu di antaranya guna mewujudkan kehidupan yang damai dan sejahtera. Namun karena kuatnya daya tarik “agama pasar” (kapitalisme, ideologi pasar), sebagai manusia justru memilih tindakan yang salah, *adharma*, *asusila*, sehingga muncul banyak kejahatan dalam masyarakat. Oleh karena itu, hadirnya seni pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sedikit tidaknya memberikan penguatan terhadap kepercayaan *niskala*.

Berkenaan dengan hal tersebut, agama Hindu di Bali dan kesenian (tari-tarian) Bali satu sama lainnya saling berkaitan. Ditinjau dari segi fungsi, hampir tidak ada suatu upacara keagamaan yang sempurna tanpa adanya pementasan kesenian. Sebaliknya, masyarakat pemeluk agama Hindu senantiasa menganggap bahwa tari Bali mengandung nilai-nilai religius di dalamnya. Keterkaitan seni pementasan dramatari sakral dalam upacara tersebut sangat bergantung dengan tingkatan upacaranya dan pada umumnya terjadi pada upacara tingkat *madya* dan *utama* (besar) yang berfungsi baik sebagai *wali*, *bebali*, dan *balih-balihan*. Berkaitan dengan penggolongan fungsi tari, Soedarsono (2000:98) menjelaskan bahwa tari-tarian Indonesia dapat digolongkan menjadi tiga yaitu: tari-tarian upacara, tari-

tarian hiburan, dan tari-tarian pertunjukkan. Tari upacara sampai sekarang masih terpelihara pada masyarakat pedalaman Irian Jaya, Kalimantan, dan sebagian terdapat di Bali. Pada pelaksanaan upacara-upacara agama Hindu Dharma di Bali sering memerlukan tari-tarian sebagai sarana upacara.

Adapun pementasan dramatari *Calonarang* bagi sebagian masyarakat Bali mempunyai kedudukan yang penting. Terlebih masyarakat Hindu di Kota Denpasar melihat bahwa pementasan *Calonarang* bukanlah pementasan yang bersifat hiburan semata, tetapi adalah tarian sakral yang berhubungan dengan agama dan ritual. Bukan saja berhubungan dengan agama dan ritual, tetapi ada simbol sakral yang selalu dipertautkan dengan pementasan. Simbol sakral yang paling mencolok adalah *Barong Ketet* yang sebagian besar diberikan nama suci atau *parab* adalah *Ratu Gede*, *Ratu Bagus* dan beberapa nama lainnya. Menariknya, masyarakat Hindu di Kota Denpasar sedikitpun tidak ada yang meragukan kesakralan dari *Barong* yang ditarikan (*mesolah*) dalam setiap pementasan *Calonarang*. Semua begitu “terpesona” pada kekudusan dari keberadaan *Barong Ketet* sehingga ada persatuan antara *Barong* dengan kesakralan tersebut. Oleh sebab itu, masyarakat Hindu di Kota Denpasar sangat memuliakan *Barong* yang sakral sebagai sesuatu yang berbeda dengan profan. Meminjam uraian Eliade (2010:64), bahwa tindakan penampakan yang sakral inilah yang disebut dengan “hierofani”. *Barong* merupakan sebuah perwujudan binatang mitologi sakral yang ditampilkan pada setiap pementasan *Calonarang* yang diadakan dalam rangka upacara *piodalan*. Berdasarkan atas telusur dan merujuk beberapa pementasan yang dilakukan *sekaa Calonarang*, bahwasanya pementasan *Calonarang* sebagian besar dipentaskan ketikan ada upacara *piodalan* di pura. Hal tersebut menjadikan pertanda, bahwa pementasan *Calonarang* adalah memiliki karakteristik pementasan sakral sesungguhnya. *Piodalan* secara harfiah berasal dari kata *wedal* yang artinya keluar, turun, atau dilinggakannya *Ida Hyang Widhi Wasa* dengan segala manifestasiNya menurut hari yang telah ditetapkan untuk Pamarajan, Pura, dan Kahyangan yang bersangkutan (Wiana,2000:43). Hari *piodalan* ini disebut juga *Petirtan*, *Petoyan*, dan *Puja Wali*, dan pementasan *Calonarang* seringkali dipentaskan pada saat sehari sebelum *penyineban* atau fases setelah puncak *piodalan*. Bahkan ada sebelum puncak *piodalan*, karena pementasan *Calonarang* sifatnya adalah menyucikan *ngeruwat bhuta* dan kala hingga menjadi *Dewa*.

Hampir tidak ada pementasan *Calonarang* tanpa adanya upacara *piodalan*, terutama *piodalan* di pura Dalem, karena antara *Calonarang*, *Barong*, dan upacara tersebut saling berkaitan satu sam lainnya. Pura sebagai tempat suci bagi umat Hindu untuk

memuja dan mengagungkan kebesaran *Sang Hyang Widhi* (Tuhan Yang Maha Kuasa) dengan berbagai manifestasinya disebut *Kahyangan* yang terdiri dari *Kahyangan Tiga*, dan *Kahyangan Jagat*. Pura juga digunakan sebagai tempat kegiatan-kegiatan sosial dan pendidikan yang berhubungan dengan keagamaan. Pura Dalem merupakan salah satu tempat suci dan tergolong kelompok pura *Kahyangan Tiga*, tempat untuk memuja *Bhaṭāri Durga (Sakti Siwa)* sebagai *Dewa* kematian. Pura Dalem ini dibangun dekat dengan kuburan sebagai simbol peleburan atau *pralina* dan setiap kuburan mempunyai tempat pemujaan yang disebut *Prajapati* atau *Mrajapati* (Suhardana,2008:76). Sebelum pementasan *Calonarang* dilakukan, biasanya pelaksanaan upacara diadakan selama dua hari sampai dengan empat hari. *Barong* dan *Rangda* ditempatkan (disthanakan) pada salah satu tempat yang disebut *piyasan*. Di hadapan *Barong* dan *Rangda* terdapat sesaji yang dipersembahkan oleh warga masyarakat. Pada hari keempat diadakan pementasan *Calonarang* yang melibatkan *Barong* dan *Rangda*. Kedua perwujudan sakral ini ditarikan yang disaksikan oleh para umatnya. Meminjam uraian Subagia (2016), bahwa ketika pementasan *Calonarang*, *Barong* dan *Rangda* “*napak pertiwi*” sebagai simbolisasi memohon berkat dari pertiwi.

Selain *Barong*, pementasan dramatari *Calonarang* yang diadakan pada upacara *piodalan* di pura Dalem di wilayah Denpasar selalu dikaitkan dengan tokoh *Rangda* yang bernama Ratu Sakti, Ratu Ayu dan Ratu Manik. Dengan hadirnya perwujudan magis tersebut masyarakat dan pendukung dramatari *Calonarang* merasa terhindar dari hal-hal yang mengganggu kehidupan mereka. Dalam pementasan *Calonarang* rasanya sulit untuk dipisahkan antara pelaksanaan ritual dengan pementasan seninya. Pada saat-saat tertentu sering pula terjadi *kerawuhan* yang melibatkan para penonton yang berasal dari umatnya dengan menusuk-nusukkan keris ke arah badannya sebagai sebuah pementasan sakral. Bertolak atas hal itu, dapat dikemukakan sebuah proksi bahwasanya pementasan *Calonarang* sebagai sebuah pertunjukkan fenomena religius.

Oleh sebab itu, citra sakral yang dilekatkan pada pementasan dramatari *Calonarang* selalu mengada (eksis) dalam religiusitas masyarakat Bali. Hal tersebut, diperkuat lagi melalui pandangan yang sangat menarik dari Eliade (2010:46) sebagai berikut.

Oleh karena itu, ciri yang mencolok dari fenomena religius adalah selalu mengandaikan dua pembagian dari seluruh dunia, yang diketahui dan yang tidak diketahui, ke dalam dua kelas yang merangkum segala yang ada, tetapi secara radikal saling meniadakan. Hal-hal yang sakral adalah hal-hal yang dilindungi dan disendirikan oleh larangan-larangan; sebaliknya di luar itu adalah hal-hal yang kebalikan dari

semua itu. Oleh karena itu, kepercayaan religius adalah menyatakan kodrat dari hal-hal yang sakral dan hubungan-hubungan mereka dalam sebuah ruang. Ruang sakral juga selalu berhubungan dengan nilai estetik, karena lebih mudah dirasakan tetapi sedikit sulit dideskripsikan.

Pementasan *Calonarang* eksis dalam lingkungan sosial masyarakat Hindu di Kota Denpasar memiliki keterhubungan dengan ritual sehingga *Calonarang* bukan lagi dipandang sebagai kesenian biasa (profan), tetapi kesenian sakral yang benar-benar dilindungi kepercayaan-kepercayaan terhadap hal-hal yang magis. Menjadi kekhasan tersendiri, bahwa pementasan tersebut selalu memiliki pertautan yang kuat dengan keindahan (estetik) karena pementasan tersebut membawa seseorang pada kemudahan untuk merasakan hingga memiliki kepuasan batin. Bertolak atas hal tersebut, ritual sakral dan pementasan sakral berada dalam satu ruang keindahan. Meskipun banyak perdebatan tentang ritual dengan pementasan. Atmaja (2010) menjelaskan bahwa ada sejumlah unsur yang membedakan antara unsur ritual dengan jenis tingkah laku manusia lainnya. Ritual, bersifat formal atau sudah mempunyai bentuk tertentu, yang dilakukan di tempat-tempat khusus (suci) dalam waktu tertentu pula. Selain itu, ritual juga menyangkut peribadatan yakni perangkat upacara, rangkaian kata-kata yang dilakukan oleh seseorang selain umat pendukungnya. Semua ini memberikan gambaran hubungan ritual dengan pertunjukkan, tetapi pementasan lebih cenderung memiliki penonton dari pada pengikut, sedangkan ritual yang berbentuk jemaah dapat mengikuti ritual dalam suasana khusus (khidmat).

Ritual dilakukan dari hari ke hari, dari waktu ke waktu, dari tahun ke tahun dan dari generasi ke generasi, ritual mengungkapkan pesan-pesan abadi, nilai-nilai yang dapat dimengerti oleh pengikut ritual. Dengan ikut serta dalam kegiatan itu, para pelaku ritual merasa menerima suatu aturan sosial dan moral yang dapat meluluhkan statusnya dari semata-mata sebagai orang biasa. Sudah menjadi kebiasaan masyarakat setiap melaksanakan upacara ritual disesuaikan dengan *padéwasan ayu* (hari baik) atas petunjuk seorang pendeta. Pemilihan hari yang baik berpengaruh kepada keberhasilan suatu upacara. Sebaliknya apabila salah memilih hari akan berdampak kurang baik dan biasanya tidak mendapat restu dari seorang pendeta. Pelaksanaan upacara ritual diadakan dari perpaduan perhitungan waktu *Wawaran*, *Wuku*, *Sasih*, *Sasih*, *Purnama*, (bulan penuh) atau *Tilem* (bulan mati). Perhitungan waktu *Wawaran* di antaranya ada yang disebut *Triwara* yang merupakan siklus tiga hari yaitu hari *Pasah*, *Beteng*, dan *Kajeng*,

Pancawara merupakan siklus lima hari yaitu *Umanis, Pon, Wage, Pahing, dan Kliwon*, *Saptawara* merupakan siklus tujuh hari yaitu hari *Redite, Soma, Anggara, Buda, Wraspati, Sukra, dan Saniscara*. Dalam perhitungan waktu berdasarkan wuku dimulai dari *wuku Sinta, Landep, Ukir, Kulantir, Tolu, Gumbreg, Wariga, Warigadian, Juluwangi, Sungsang, Dunggulan, Kuningan* dan sebagainya. Pelaksanaan ritual berdasarkan perhitungan wuku jatuh setiap enam bulan sekali (210 hari).

Ada pula pelaksanaan upacara yang diadakan setiap tahun sekali yang terjadi dari perpaduan bulan purnama dengan perhitungan *sasih* seperti *Purnamaning Kapat* sebagai hari *piodalan Barong-Rangda*. Sedangkan hari raya Nyepi terjadi dari perpaduan *Tilem* (bulan mati) dengan *Sasih Kasanga* (kesembilan) yang juga disebut *Tilem Kasanga*. Seperti diketahui setiap *piodalan* di pura masyarakat Hindu di Kota Denpasar datang ke pura mereka masing-masing ketika ada *piodalan* untuk dapat *ngaturang ayah (ngayah)*. *Ngayah* adalah salah satu perwujudan sistem gotong-royong dalam kehidupan masyarakat sehari-hari yang dilakukan secara bersama-sama baik oleh kelompok *banjar* maupun kelompok lain. *Ngayah* merupakan tindakan pengabdian tanpa pamrih yang terjadi pula pada seni pertunjukkan tradisional di Bali (Atmaja,2016:99).

Ngayah dalam bahasa Bali, artinya bekerja yang dapat dilakukan oleh setiap kelompok masyarakat untuk kepentingan upacara, yang merupakan kebanggaan bagi masyarakat pada umumnya. Kegiatan ini dapat dilakukan, apakah ia sebagai pekerja bangunan, tukang banten, tukang sapu, dan atau pendukung suatu pementasan. Sistem *ngayah* terjadi pula pada pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar. Sistem *ngayah* dalam pementasan *Calonarang* merupakan tradisi emik yang masih tetap dipertahankan. Meskipun hal-hal yang bersifat transaksional masih tetap berlaku, tetapi dalam konteks kewajaran. *Ngayah* inilah merupakan prinsip fundamental yang diusung dalam setiap pementasan, sehingga hampir warga *sekaa Calonarang* merupakan kelaziman menyebutkan diri mereka *ngayah ngigel Calonarang (ngayah menarikan Calonarang)*. Meskipun realitasnya mereka dibayar menggunakan istilah “*sesari*”. Menariknya adalah ketika pementasan selesai ketua rombongan *sekaa Calonarang* menghadap *prajuru* atau penyelenggara pementasan untuk menerima *sesari*. Namun demikian, *sesari* hanya diambil sebagian saja, dan sisanya *dipunyakan* ke pura simbol ketulusan *ngayah*.

Selanjutnya, kesakralan yang ada dalam pementasan dramatari *Calonarang* tidak saja terdapat pada ritual dan adegan pementasan serta atribut, tetapi tokoh utama *Walu Nateng Dirah (Matah Gede)* juga merefleksikan kesakralan yang memberikan

pengaruh magis. Sebagaimana dijelaskan Goris (1954); Bandem, dkk (1989); Ardhana (2015), bahwa *Matah Gede* dalam *Calonarang* adalah seorang tokoh yang menganut aliran magi hitam (*pangiwa*) yang bertarung dengan Barong (*penengen*). Selain itu juga didukung oleh faktor tempat (*jaba pura Dalem*) dan faktor waktu tengah malam yang menyebabkan suatu pementasan menjadi lebih sakral. Dengan demikian *Calonarang* suatu pertunjukan yang diyakini oleh masyarakat dapat menimbulkan kekuatan gaib sehingga oleh karenanya dapat menguasai alam sekitarnya termasuk alam pikiran dan tingkah laku manusia. Sifat-sifat ritual sakral magis ini juga dimiliki oleh *Barong* dan *Rangda* sebagai perwujudan sakral tentu mengalami suatu proses ritual yang panjang. Dimulai dari pemilihan bahan (kayu), proses pembuatannya, sampai pada upacara *pasupati*. Ketiga tahapan ini dilakukan berdasarkan hasil pertemuan yang disepakati masyarakat setempat. Sedangkan dalam pemilihan bahan (kayu), masyarakat berpaling ke pura Dalem. Seperti diketahui di sekitar pura tersebut dan di dekat kuburan banyak pohon yang utama untuk bahan *Barong* dan *Rangda*. Seperti dikatakan I Wayan Pugeg bahwa pohon-pohon yang besar itu berukuran *apeluk agung* (berdiameter satu meter) dan sudah *tonyanan* (memiliki kekuatan) (Sudiksa,2003:32).

Proses pembuatan *Barong* sakral selalu diawali dengan upacara keagamaan. Kegiatan ini dimulai dari *ngepél kayu* yang artinya mengambil sebagian kecil kayu dari pohon *pulé* atau randu yang dilakukan oleh seorang pendeta dan dilengkapi dengan sesajen berupa sebuah *daksina* yang dipersembahkan kepada Banaspati Raja sebagai *Dewa* pohon. *Daksina* ditempatkan pada sebuah *bedogan* atau *celekontong* yang berisi beras sejumput, sebutir kelapa yang dihilangkan sabut-sabutnya, satu *kojong pesel-peselan*, *gegantusan*, sebutir telur, satu *tampelan sirih*, irisan pisan dan tebu, benang putih di atas kelapa dan *sesari* (Subagia,2016:43); Wirawan (2015). *Ngepél* juga dapat berarti *seték*, yaitu cara menanam pohon (mawar, mangga, singkong dan sebagainya) kayu yang diambil untuk bahan *Barong* diserahkan kepada seorang *sangging* (pembuat *Barong*). Ida Bagus Sudiksa (wawancara, 9 Desember 2016) mengatakan: “dalam proses pembuatan *Barong* atau *Rangda* yang disucikan memerlukan perhatian khusus, artinya mengenai *sangging* (pembuat *Barong*) dipilih seseorang ksatria atau brahmana”.

Tingkatan upacara selanjutnya adalah *ngatep* (menggantungkan) kepala *Barong* dan badan *Barong*. Upacara ini dilakukan di sebuah pura yang disebut *mapasupati* (mensucikan) atau meningkatkan status *Barong* menjadi lebih sakral. Kemudian dilanjutkan dengan upacara *penyambleh* sebagai akhir dari rangkaian upacara ini. Upacara *penyambleh* dilakukan pada

tengah malam, di mana *Barong* dan *Rangda* dibawa ke dekat kuburan. Suatu upacara yang langka seperti ini dianggap berhasil, apabila terjadi peristiwa *kerawuhan* atau isyarat-isyarat tertentu yang hanya dimengerti oleh pemangkunya. Upacara *penyambleh* di desa tertentu juga berarti *ngereh*. Seperti dijelaskan Pekandelan (2008), *ngereh* atau *ngerehang* adalah merupakan upacara *pasupati* (peningkatan status) dengan memberikan kekuatan gaib pada *topeng-topeng*. Upacara ini juga dilakukan pada tengah malam, ketika *topeng-topeng* di bawa ke kuburan dan diletakkan di bawah sebuah pohon besar. Upacara ini diadakan tanpa diterangi sinar lampu apa pun termasuk dilarang menyalakan api rokok. Masyarakat pengikutnya harus menunggu di dalam kegelapan sampai harapan itu datang, mungkin berupa sinar biru dari langit dan masuk ke dalam *topeng-topeng*. Sebagai contoh sejumlah sesajen yang diperlukan di dalam upacara *pangatep* dan *penyambleh Barong* dan *Rangda* adalah sebagai berikut.

Prascita durmanggala asiki, santun asiki, sesari 1700 jinah bolong (uang kepeng), mebe ayam wiring kumatandang, masampian andong bang, penyenang andong siki. Malih tumpeng adanan mebe ayam putih, raka sarwa galahan, suci asoroh, daksina asiki, maberas acatu, sesari 225 jinah bolong. Pangulapan, pangambian, praslis, prascita, sesayut pusung baru, nasi telung pulung, sampian tatelu, sate calon, sate lambat, sate asem tatelu, balung bolong. Malih tatebasan mundur diksa, nasi sasah matanceb bungan tunjung lima, lis malukus, sesayut kawiaris, nasi kepelan bungkulan, getih alimas, bawang jahe, sekar pucuk bang, tatebus bang, panyenang andong bang, sekar taman, sekar mangle. Malih suci pejati, rayunan putih kuning, sesayut prascita durmanggala, rantasan saparadeg, peras penyenang, daksina maeras acatu, sesari 500 jinag bolong, pangkonan maiwak karang, biyu kaonan, segahan agung asiki, sesayut bayu teke, tatebasan pasupati, prangkatan selam kapid, tumpeng bang adanan mebe ayam pinanggung, caru manca warna, genep upakaraning caru. Raris buktiang pasanggaran, wus ring pasanggaran buktiang ring sor, gelar sangane buktiang sami, wus punika raris ngantebang tatebasan sane inucap ring aejng tur ngelarang pasupati, wus mapasupati raris ambahang prangkatan suwangkapir miwah segeh agunge sane inucap ring ajeng (Gunayasa,2016:22).

Selanjutnya adalah *banten penyambleh* berdasarkan atas lontar *pangatep Barong* adalah sebagai berikut.

Raris mamargi nunggakin ring genah tarune sane anggen Barong, maduluran ngaturang poejati, suci asoroh, paras ajengan, daksinam genep upakaranuing pejati. Malih pejati ring pura Dalem, suci asoroh, peras ajengan, ajuman putih kuning, tumpeng bang adananm,

sesantun maberas acatu, mebe ayam kumatandang. Ring wus mamargi nunggakin ring genah tarune, raris mangesraya ring pura Dalem. Risampun ne wenten ngedas lemah rarisnyambleh ring setrae, pangkonan, segehan, iwak babikarangan, bakaran, peras panyeneng, segehan agung, mesambleh antuk celeng butuhan, caru mancawarna (Gunayasa,2016:23).

Pelaksanaan upacara di atas mulai dari upacara *Pangatep* sampai kepada upacara *Panyambleh* atau *ngerehang* bisa terjadi secara berulang-ulang atau sepuluh tahun sekali. Hal ini sangat tergantung dari keinginan masyarakat setempat untuk memperbaiki *Barong* dan *Rangda* yang dimilikinya. Kegiatan seperti ini dilakukan menjelang hari *piodalan* sebuah pura tempat penyimpanan *Barong*. Selanjutnya setelah prosesi tersebut telah usai dilanjutkan dengan *napak siti*, yakni dengan cara mementaskan dramatari *Calonarang*. Pada saat pementasan tersebut, *Barong-Rangda* ditarikan dengan sangat indahnyanya, dan memunculkan keindahan. Jadi, aspek sakral dalam pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu unsur yang mampu membuat pementasan tersebut mengandung daya estetik yang tinggi. Dengan demikian, ketika *sekaa Calonarang* berkehendak menyajikan pementasan yang mengandung daya estetik, tidak saja dituntut pelaku seni mahir dalam penguasaan gerak, ekspresi, penjiwaan dan memahami sastra *Calonarang*, tetapi dituntut pula melakoni ritus-ritus pementasan yang di dalamnya ada hal yang kudus (baca sakral).

6.5 Sakti

Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dapat memunculkan rasa estetik yang tinggi melalui sebuah pengalaman estetik, baik oleh pelaku dan penikmat. Keindahan dalam konsep Hindu adalah merasakan pengalaman estetik yang sering disebut dengan *rasasvada*. Pengalaman estetik atau *rasasvada* ini berhubungan dengan rasa keindahan dalam diri, sehingga dapat memunculkan *saktibhava* (Creese,2013:9). *Saktivada* merupakan kekhasan estetik yang memiliki karakteristik sebagaimana menurut Zoetmulder (1983:203-218), meliputi :

- (1) Sebelum membuat sesuatu, si pembuat memuja Tuhan terlebih dahulu;
- (2) Manunggal dengan Tuhan adalah sarana sekaligus tujuan;
- (3) penciptaan karya seni merupakan *yoga*;
- (4) dalam rangka *yoga*, pengarang adalah alat;
- (5) untuk itu pencipta karya seni melakukan pemurnian emosi agar menjadi *rasa* dengan laku spiritual;
- (6) pengalaman estetik terbayang dimana-mana;
- (7) dengan demikian, pencipta seni dan alam menyatu dalam keindahan;
- (8) ternyata pengalaman estetik pencipta seni adalah ketenggelamannya dengan

Tuhan sebagai *saktibhava*; dan (9) dengan demikian karya seni adalah monument *dharma*.

Rasa keindahan dalam diri hanya dapat dirasakan jika seseorang mampu memahami kekhasan estetik melalui pengalaman estetik atau *rasasvada*. Kemudian rasa keindahan dalam diri sebagai *saktibhava* dapat memunculkan *shrdaya*, yakni sebagai puncak pengalaman estetik. Sukayasa (2007:43) menjelaskan bahwa puncak dari pengalaman estetik adalah pelaku seni atau penikmat seni mengalami pencerapan dan lupa pada dirinya sehingga mencapai titik universal yang membawa kebahagiaan tertinggi. Kemudian *saktibhava* menurut Subagia (2016:89) dapat dikenali dari ekspresi pelaku seni di pentas arena dan kondisi dimana pada puncak atau klimaks pementasan ada adegan *trance* atau "*kerauhan*" yang memperlihatkan kesaktian dari *Ida Sesuhunan Ratu Ayu* dan *Ratu Gede*.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* kekhasan estetik hingga menjadi *saktibhava* diperlihatkan oleh pelaku pementasan, bahkan penonton. Sangat sering, pelaku atau praktisi dan penari *Calonarang* seolah-olah mengalami pencerapan dan lupa pada diri, karena seolah-olah dirinya adalah tokoh yang diperankannya. Pak Nyoman Geguh (wawancara, 5 Januari 2017) menjelaskan bahwa dirinya ketika menari *Matah Gede* pada fase tertentu tercerap dan lupa diri hingga yang dirasakan dirinya bukan dirinya lagi, tetapi seperti *Matah Gede* sehingga ekspresi yang dikeluarkan ketika pentas selalu memunculkan karakter *Matah Gede* secara menakjubkan. *Saktibhava* sebagai pengalaman keindahan juga sering dirasakan oleh penari *sisya*. Dari beberapa pementasan *Calonarang* yang dipentaskan dalam ruang sakral di wilayah Kota Denpasar, ada beberapa kali *sisya* justru *kerauhan* (*trance*) setelah melakukan tarian *sisya*. Ada beberapa *sisya* juga tiba-tiba berteriak histeris dan lupa dirinya sesampainya di belakang panggung. Kemudian, diberikan *tirtha* dan *sajeng tetabuhan* pada akhirnya mereka tersadarkan kembali.

Saktibhava yang sering sekali muncul dalam pementasan *Calonarang* adalah pada adegan klimaks atau puncak. Ketika *Matah Gede* atau *Walu Nateng Dirah* bertarung dengan patih *Taskara Maguna* atau *Pandung*. *Matah Gede* yang murka akibat ditantang *Pandung*, segera memurthi menjadi *Rangda* di atas *Tingga*. Sosok *Rangda* ini umumnya menggunakan *Rangda Sakral* yang diberi gelar *Ratu Ayu*, dan segera *Pandung* naik ke atas *Tingga* dan *Rangda* seolah-olah di tarik ke bawah dan setelah *Rangda* sebagai *Ratu Ayu* menyentuh tanah (*napak siti*), lantas *Pandung* berusaha menikam dengan keris. Namun apa daya, *Pandung* tidak mampu melakukan itu. *Rangda* pun menari-

nari dengan lincah, mengibaskan “*kereb*”, dan pada adegan inilah sangat jelas kelihatan *saktibhava* hingga orang-orang yang terbawa pada suasana ini mengalami *bhava* atau getaran keindahan, bahkan tidak jarang pada adegan ini menimbulkan *kerauhan masal*.

Selanjutnya, *saktibhava* semakin memuncak ketika *Rangda* menyuarakan “*ucap-ucap*” *Rangda* dan dibarengi dengan teriakan *Patih* atau *Sadeg* yang sudah memegang keris. Seolah-olah terjadi pertarungan antara *Ratu Ayu* dengan *Sadeg* hingga suasana mencekam ditambah *tabuh* bertalu-talu mengeluarkan suara yang riuh. Selanjutnya, *sadeg* dengan kuat menghujam dengan keris *Ratu Ayu*, dan *Sadeg* yang sudah *kerauhan* semakin beringas menghujam *Ratu Ayu* dengan keris berkali-kali, tetapi *Ratu Ayu* masih tetap menari dan mengibaskan *kekerebnya*. Penggambaran adegan tersebut sesungguhnya *saktibhava* yang dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* sebagai puncak pengalaman estetik mereka para pelaku seni sakral *Calonarang*. Adegan yang demikian dalam teks *Natyasastra* disebut dengan *Sthayi Bhavas* yakni ada delapan jenis *bhava* yang merupakan ekspresi dari *sakti bhavas*, seperti dapat dilihat pada deskripsi berikut.

5

These emotional states are inherent to humans. They are basic as they are inborn, understandable without explanation. They also are characterized by intensity, as they dominate and direct behavior. On the stage Sthayi bhavas are represented by certain Anubhavas, explained in Natya Shastra as follows: Sthayi bhavas are manifested by corresponding Anubhavas:

(1) Rati (Pleasure) - Smiling face, sweet words, contraction of eye-brows, sidelong glances and the like. (2) Hasa (Joy) - Smile and the like, i.e., laugher, excessive laugher. (3) Shoka (Sorrow) - Shedding tears, lamentation, bewailing, change of color, loss of voice, looseness of limbs, falling on the ground, crying, deep breathing, paralysis, insanity, death and the like. (4)Krodha (Malice) - Extended nostrils, unturned eyes, bitten lips, throbbing cheeks and the like. a) against enemies - knitting of the eye-brows, fierce look, bitten lips, hands clasping each other, touching one's own shoulder and breast. b) when controlled by superiors - slightly downcast eyes, wiping off slight perspiration and not expressing any violent movement. c) against beloved woman - very slight movement of the body, shedding tears, knitting eyebrows, sidelong glances and throbbing lips. d) against one's servants - threat, rebuke, dilating eyes and casting contemptuous looks of various kinds. e) artificial - betraying signs of effort. (5) Utsaha (Courage) - steadiness, munificence, boldness of undertaking and the like. (6) Bhaya (Fear) - trembling of the hands and feet, palpitation of the heart, paralysis, dryness of the mouth, licking lips, perspiration, tremor, apprehension of danger,

seeking for safety, running away, loud crying and the like. (7) Jugupsa (Disgust) - contracting all the limbs, spitting, narrowing down of the mouth, heartache and the like. (8) Vismaya (Surprise) - wide opening the eyes, looking without winking of the eyes and movement of the eye-brows, horripilation, moving the head to and fro, the cry of 'well done' and the like (Kumar,2006:221).

Bertolak atas hal itu, Kumar (2006) memberikan komentar atas teks *Natyasastra* yang menjelaskan tentang bahwa ada delapan *bhava* yang disebut dengan *Sthayi Bhavas*, dan kedelapan *bhava* tersebut adalah sebagai puncak pengalaman estetik dalam pementasan seni, dan ekspresi dari *sakti bhava*. *Rati* adalah rasa “senang” yang memuncak pada ekspresi kepuasan. Ekspresi tersebut dalam pementasan *Calonarang* terlihat dari kegirangan para *sisya* ketika mengiringi *Walu Nateng Dirah* menari. Ekspresi *Rati* juga terlihat ketika adegan humorik yang dipentaskan oleh *Bondres*. *Hasa* adalah ekspresi kegembiraan, dan ekspresi tersebut terlihat dalam pementasan yang diperlihatkan oleh masing-masing tokoh. *Shoka* adalah ekspresi kesedihan yang diperlihatkan oleh tokoh pementasan *Calonarang*, terutama ketika *Walu Nateng Dirah* membuat wabah penyakit, dan membuat warga banyak yang mati, dan suasana sedih semakin terasa ketika ditembangkan kidung kematian, terlebih ada adegan *watangan*.

Selanjutnya ekspresi *Krodha* adalah kemarahan, dan ekspresi tersebut begitu jelas terlihat atas kemurkaan *Matah Gede* dan atas kemarahannya itu ia menari dan mengutus *sisya*-nya untuk membuat wabah penyakit. Adegan kemarahan *Matah Gede* merupakan ekspresi *Krodha* yang membuat pementasan *Calonarang* sangat variatif berkenaan dengan berbagai macam ekspresi yang menguatkan *bhava* keindahan. Selanjutnya adalah ekspresi *Utsaha* adalah ekspresi keberanian yang ditunjukkan oleh Patih Taskara Maguna atau *Pandung* untuk menantang kesaktian *Walu Nateng Dirah*. Ekspresi berikutnya adalah *Bhaya* adalah ekspresi ketakutan yang mencekam. Ekspresi *Bhaya* ditunjukkan pada saat adegan para *sisya Calonarang* menari dan menyebar wabah penyakit sehingga membuat suasana menakutkan. Selanjutnya ekspresi *Jugupsa* adalah ekspresi mengerikan atau menjijikan adalah ekspresi ketika *watangan* dimandikan dalam prosesi *pengundangan*, dan terakhir adalah ekspresi *Vismaya* adalah ekspresi terkejut dan kejutan yang banyak terdapat pada adegan klimaks dalam pementasan *Calonarang*.

Bertolak atas kedelapan ekspresi tersebut yang disebut dengan *Sthayi Bhavas* merupakan ekspresi dari puncak keindahan (*sakti bhavas*) dalam diri yang selalu dimunculkan

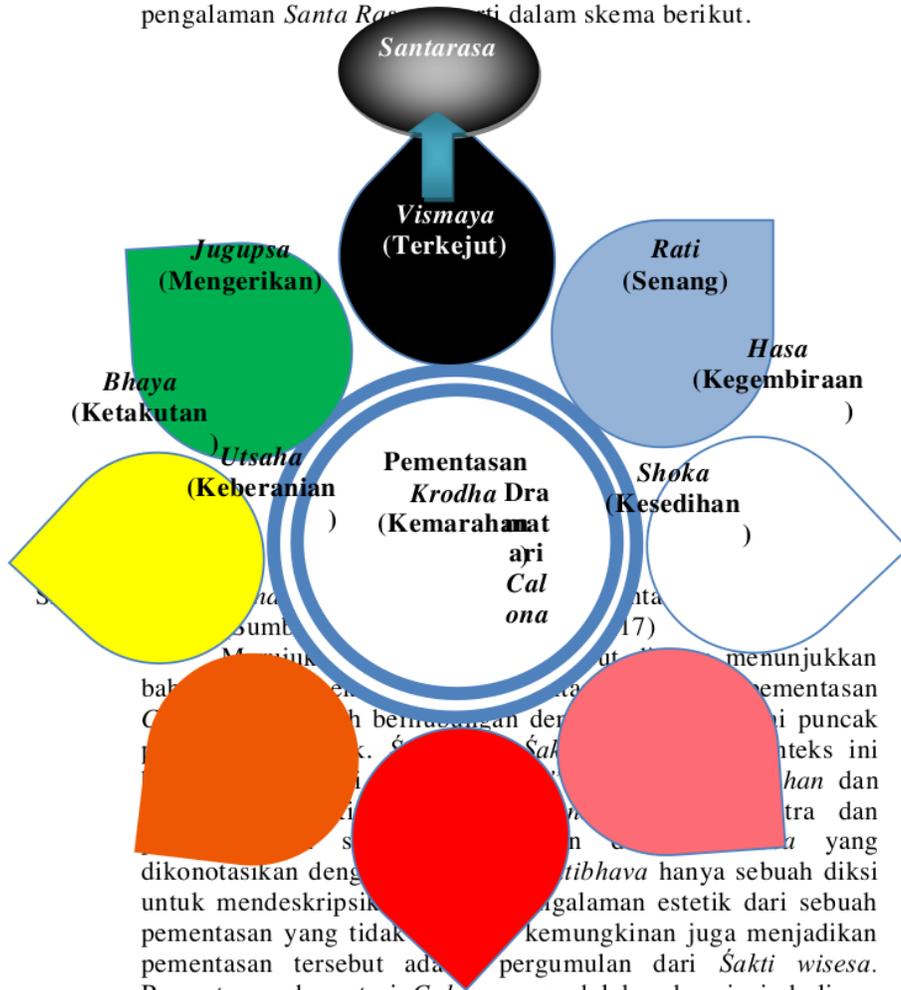
oleh pelaku seni *Calonarang* ketika mementaskan pementasan *Calonarang*. Namun secara esensi puncak pengalaman estetis dalam pementasan *Calonarang* tersebut sebenarnya dapat menumbuhkembangkan rasa keindahan dalam diri, jika seseorang sering mengalami pengalaman estetis. Pengalaman itu dialami, jika karakteristik kekhasan dari keindahan itu benar-benar dapat direalisasikan dalam kehidupan. Pementasan dramatari *Calonarang* tiada lain adalah *Sastravada Tantra*, yakni sebagai media transformasi diri untuk memanggulkan diri dengan Tuhan, di mana ruang pentas adalah laboratorium atau alatnya. Mengheningkan diri dalam kesunyian dan di tempat yang angker adalah keindahan dalam praktik *sadhana yoga*, dan dalam konteks ini si pelaku *Calonarang* adalah tidak lebih hanyalah sebagai alat. Oleh karena itu, pelaku *Calonarang* melakukan pemurnian untuk menjadi *rasa* dalam laku spiritual dan menyatu antara alam dengan keindahan serta tenggelam dengan Tuhan. Rasa keindahan dalam diri dapat dirasakan.

Merujuk pada uraian tersebut, menjadi sebuah pemaknaan estetis yang dalam, ketika menyadari proses *rasa* kebangkitan melalui proses kontemplatif yang bersifat religius. Dari hal itu dapat dipahami bahwa membicarakan tentang rasa keindahan dalam diri adalah sama halnya dengan *rasa* yang berhubungan dengan pengalaman estetis, yakni perasaan nikmat dan cerah. Pertemuan dua kekuatan *Śiwa* dengan *Śakti* pada satu titik pusat melalui pementasan *Calonarang* adalah simbolisme dari *rasa*, yaitu penyatuan dua kutub, sehingga mengalami pengalaman estetis. Eksotisme penyatuan antara *Śiwa* dan *Śakti* merupakan refleksi dari kenikmatan rasa buah dari penyatuan yang keindahannya mencerahkan dan dari *rasasvada* menuju *brahmasvada*, yaitu pengalaman estetis universal. Menurut I Wayan Sugama (wawancara, 5 Pebruari 2017) menyebutkan sebagai berikut.

“Pementasan *Calonarang* dari awal sampai dengan prosesi akhir selalu memunculkan keindahan dalam diri atau sering disebut dengan *sandining lango*. Keindahan ini sangat sulit digambarkan, dan ini merupakan kepuasan batin secara *sekala* dan *niskala*. Rasa keindahan dalam diri inilah harus dapat ditransformasikan, sehingga harmonisasi dapat terjadi dalam diri. Keindahan dari dalam diri dapat memunculkan *santa rasa*, yakni kesentosaan dan kebahagiaan.”

Berdasarkan pada uraian tersebut, dapatlah dinyatakan bahwa aspek *Śaktibhava* dalam pementasan dramatari *Calonarang* dapat menimbulkan pengalaman estetis. Pengalaman estetis memunculkan rasa keindahan yang mendalam, sehingga memberikan kehalusan jiwa. Pengalaman estetis dapat membangkitkan rasa energi estetis. Rangacharya (dalam

Sukayasa, 2007:14) menjelaskan bahwa ada delapan emosi dasar yang disebut dengan *sthayibhava*. Delapan emosi dasar itu berpadanan atau dapat membangkitkan delapan rasa. Belakangan Abhinavagupta menambah satu rasa lagi yang disebut dengan *santa rasa*. *Santa rasa* adalah rasa damai yang bangkit manakala orang menikmati adegan, lukisan, pahatan, musik atau wacana yang mengumandangkan atau mengandung tema kedamaian, kebajikan, kesadaran, kebahagiaan atau kebenaran. Pementasan dramatari *Calonarang* sendiri dapat menimbulkan *santa rasa* bagi penikmat, pelaku dan masyarakat. Berdasarkan pada uraian tersebut, dapat disampaikan sebuah konsep. *Padmamandala Śaktibhava* sebagai visualisasi bahwa pementasan *Calonarang* dapat memunculkan delapan ekspresi yang berujung pada pengalaman *Santa Rasa*. Schematisasi dalam skema berikut.



menunjukkan pementasan ini puncak konteks ini dan tra dan yang dikonotasikan dengan *sthayibhava* hanya sebuah diksi untuk mendeskripsikan pengalaman estetik dari sebuah pementasan yang tidak memungkinkan juga menjadikan pementasan tersebut ada pergumulan dari *Śakti wisesa*. Pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebagai simbolisme

berpusat dimana dibangun pusat keindahan, sehingga delapan ekspresi terpancar kesegala arah seolah-olah menyerupai *Padmamandala Śaktibhava*.

Skema tersebut juga menunjukkan bahwa pementasan tersebut merupakan wujud seni yang mewakili teologis Hindu di Bali yang dijelaskan bab selanjutnya. Tidak saja teologis, tetapi merepresentatifkan sebuah ideologi seni yang layak diusung sebagai tema seni pementasan yang berhubungan dengan *Calonarang*, sehingga ada kejelasan konsep berkenaan dengan pementasan *Calonarang*. Sebab selama ini dirasa ada pergeseran dan transformasi seni terhadap pementasan *Calonarang* yang lebih menonjolkan salah satu aspek dan ekspresi. Sedangkan mengacu pada skema 6.4 tersebut, jelas bahwa pementasan *Calonarang* adalah media seni pementasan yang dapat memunculkan kedelapan ekspresi rasa sehingga menjadi *Santarasa*. Oleh karena itu, seniman, praktisi, pelaku, pemerhati seni *Calonarang* seyogyanya memperhatikan secara seksama pementasan *Calonarang* tersebut sebagai sebuah media keseimbangan.

6.6 *Aéng*

Pementasan dramatari *Calonarang* selalu berhubungan dengan hal-hal yang religius, mistik dan sakral magis. Deskripsi tersebut telah disinggung sebelumnya, dan dalam sub bab ini adalah berkaitan dengan aspek "*Aéng*" dalam pementasan *Calonarang* sebagai salah satu unsur estetik yang mampu memunculkan daya erotisme estetik. *Aéng* adalah diksi dalam bahasa Bali yang berujuk pada hal-hal yang menyeramkan. Dalam Kamus Bahasa Bali Indonesia, *Aéng* diartikan menyeramkan (Sutjaya,2006:99). Namun Bandem (1999:33) menjelaskan *Aéng* lebih ke hal-hal yang berkaitan dengan pengalaman estetik, yakni sebuah ungkapan yang melampaui dari hal-hal yang menyeramkan sehingga muncul keindahan dalam diri.

Oleh karena itu, estetika Hindu nampak berbeda dengan pengertian estetika seni pada umumnya. Estetika dalam paradigma seni Hindu *Aéng* masih dipandang sebagai sebuah hal yang mengandung unsur keindahan. Hal tersebut dapat dilihat dari selorohan orang Hindu di Bali yang sering mengungkapkan enigma tentang sesuatu objek yang mengandung nilai keindahan dengan menggunakan istilah "*Aéng*", seperti "*Aéng Bagusne*, *Aéng Jegegne*, *Aéng Luwungné*," dan *Aéng-Aéng* yang lainnya. Dengan demikian, *Aéng* merujuk pada sebuah ungkapan yang melampaui dari sebuah "*rasa* keindahan", dan *Aéng* dapat disejajarkan dengan terma estetik. Menurut beberapa pandangan terkait dengan estetika, yaitu lahirnya seni disebabkan oleh tiga

hal yaitu lahirnya seni semata-mata untuk kesenangan saja dan untuk mengisi waktu yang terluang, semua kesenian artistik yang dilakukan manusia ditujukan untuk kepentingan dan kebutuhan sosial. Terakhir lahirnya seni adalah untuk memperoleh tenaga gaib untuk keperluan penyucian dan penetralisir, sehingga berwujud pada keseimbangan. *Aéng* dalam pementasan *Calonarang* merupakan salah satu cabang seni yang termasuk ke dalam seni keagamaan yang timbul melalui gejala seni dengan segala predikatnya sebagai hal yang bersifat magis, ritual, religius dan yang lainnya. Tujuannya jelas adalah untuk memperoleh tenaga gaib untuk keperluan penyucian dan penetralisir, sehingga berwujud pada keseimbangan.

Kepercayaan masyarakat Bali, tidak terkecuali di Kota Denpasar bahwa wabah penyakit berupa *merana* atau *epedemik* yang dikaitkan dengan dimensi *niskala*. Kepercayaan mereka, bahwa para *bhuta* dan orang yang belajar *desti terangjana* adalah mereka yang menyebarkan wabah. Epidemik yang mewabah tersebut tentunya akibat dari adanya ketidakseimbangan dari berbagai unsur. Bahkan ada kepercayaan umum, bahwa para *bhuta* yang ada di ruang *niskala* mengganggu dan menyebabkan penyakit mewabah, sehingga harus digelar ritual dan pengruwatan *sekala-niskala*. Terlebih menurut Hooykaas (1978:17), bahwa masyarakat Hindu di Bali begitu sangat terpengaruh terhadap cerita mistis dari tema *Calonarang* dan *Basur* sehingga mereka meyakini bahwa penyakit adalah muncul dari adanya ilmu hitam dari orang-orang yang belajar ilmu *Ngiwa*. Atas kepercayaan-kepercayaan tersebut, banyak ritual dilakukan yang tujuannya untuk menetralsisir kekuatan jahat yang dimunculkan dari orang yang belajar ilmu hitam maupun kekuatan mengganggu dari para *Bhuta-Bhuti*.

Kekuatan tersebut seolah-olah menjadi hal yang mengerikan dan menyeramkan (*Aéng*), sehingga tidak dapat disangkal bahwa mereka ingin memohon segala perlindungan kepada para *Ista Dewata*. Permohonan tersebut, diwujudkan melalui ritual dan pementasan seni sakral. Termasuk dalam hal ini mengadakan pementasan *Calonarang*. Sebab pementasan *Calonarang* dari masa lalu memiliki fungsi yang penting dalam kehidupan sosio-religius masyarakat Bali. Meminjam uraian Bandem (2010), bahwa pementasan *Calonarang* adalah dramaturgi sakral yang bertujuan untuk penyembuhan dan penetralisir kekuatan jahat yang ditimbulkan dari sihir. Zoete dan Spies (1982:117) dalam buku yang berjudul *Dance and Drama in Bali* juga menyatakan hal yang hampir sama, yakni:

67

Tjalonarang was making offerings in Poera Dalem. Durga had warned her that her end was near. Then came her disciples with news Bhardah's

arrival. Balines people believe it story is magic story. Tjalonarang with the sisy the dance in cemetery for the spread disease. Therefore, peoples in Bali to making dance and drama Tjalonarang for the neutralizing epidemic of a disease.

Kesan mistik dan sakral tersebut menjadikan pementasan *Calonarang* media atau ritual untuk menetralsir kekuatan jahat atau buruk. Dengan demikian, dramatari *Calonarang* tidak saja pementasan dramatari pelengkap berpacara, tetapi memnag diyakini sebagai penetral segala macam kekuatan buruk yang dimunculkan dari *bhutakala* atau orang yang belajar ilmu hitam. Sebab disebutkan dalam teks *Akitan Calonarang*, bahwa kekuatan buruk yang ada di alam *sekala* hanya dilebur dengan kekuatan *niskala* yang dimunculkan dari kekuatan *Pangiwan-Panengen*. *Pangiwan* diwakilkan *Niscayalingga* diwakilkan kekuatan kiri *Calonarang* dan *Panengen* diwakilkan kekuatan kanan *Mpu Baradah* yang menguasai ilmu *Nircayalingga*. Kedua kekuatan tersebut sangat menakutkan dan menyeramkan sebagai simbol *Rwabhinada* sebagai dua unsur yang saling melengkapi.

Berkenaan dengan hal itu, semakin menegaskan bahwa *Calonarang* yang berhubungan dengan pementasan dan sastra adalah mengandung kekuatan magis yang dapat menjadi penetralisir kekuatan jahat. Namun demikian, perlu ditegaskan bahwa pementasan *Calonarang* tidak saja mengandung daya magis, tetapi semua itu bermuara pada satu yang substantif, bahwa pementasan *Calonarang* adalah memiliki karakteristik *Aéng*, yakni daya atau kekuatan yang dapat menetralkan, sebab dalam pandangan *Tantrisme* segala sesuatu yang menyeramkan dan menakutkan hanya dapat dilawan dengan kekuatan yang serupa (Redig,2010:21). Oleh karena itu, epidemik wabah yang *Aéng* harus dinetralkan dan diseimbangkan dengan segala sesuatu yang dapat memunculkan kekuatan *Aéng*, dan pementasan *Calonarang* paling dominan mengandung kekuatan *Aéng*.

Bertolak atas hal itu, secara denotatif awalnya pementasan *Calonarang* adalah untuk mendapatkan suatu perlindungan dalam hal religius dari berbagai macam kekuatan-kekuatan jahat, karenanya pementasan dramatari *Calonarang* disajikan dalam ruang pentas oleh masyarakat di Kota Denpasar. Karena tingginya nilai seni dan keindahan serta aspek *Aéng* yang melekat pada pementasan *Calonarang*, seniman tari membuat seni carangan yang disebut dengan *Pencalonarangan*. Seni carangan tersebut pula tidak dapat memisahkan dirinya dari citra *Aéng* yang dimunculkan dalam pementasan. Bahkan tidak jarang pementasan dramatari *Pencalonarangan* ternyata menyuguhkan sajian yang lebih *Aéng*. *Aéng* tersebut sekiranya bukanlah muncul dari ekspresi kehampaan atau kekosongan dalam arti

nihilisme. Daya *Aéng* yang dimunculkan dalam setiap pementasan ada beberapa hal yang harus dilakoni, baik dari penokohan, tata pentas, adegan, penjiwaan, ekspresi hingga laku ritual pun sangat menentukan pementasan *Aéng* atau tidak. Terutama *sadhana laku* (spiritualitas) yang hendaknya menjadi faktor diterminan pementasan *Calonarang* dapat memunculkan kesan *Aéng*. Kemudian ajaran spiritual begitu banyak terselip dalam ajaran agama, sehingga agama adalah berhubungan dengan seni, dan sebaliknya. Meskipun tidak dapat terhindarkan, bahwa seni dan agama secara substantif memang memiliki beberapa perbedaan. Namun demikian, di Bali seni dan agama mengalami kemanunggalan, dan dapat dilihat dari pementasan *Calonarang*.

Deskripsi tersebut di atas mengisyaratkan, bahwa betapa dalam kemanunggalan antara seni dan agama di Bali. Sehingga bila tidak didalami secara sungguh-sungguh, sangat sulit dibedakan mana seni dan mana agama. Karena setiap penyelenggaraan *yajña* di Bali pasti ada kesenian dan setiap pertunjukkan kesenian pasti mengandung atau memuat ajaran-ajaran agama. Inilah inti kemanunggalan yang harus dipahami secara mendalam. Pementasan dramatri *Calonarang* sangatlah beralasan, karena pementasan tersebut adalah penyampaian ajaran agama, dan gambaran indah konsepsi filsafat agama dan teologis yang dikemas dalam seni dan keindahan. Ajaran spiritualitas yang ada dalam agama Hindu tersebut dituangkan dalam pementasan seni, sehingga dapat memberikan tuntunan moralitas dan spiritualitas masyarakat Hindu hingga benar-benar mampu mengimplementasikan ajaran tersebut dalam perilaku. *Calonarang* baik teks sastra dan pementasannya dapat dijadikan sebuah gambaran atau cerminan hidup (refleksi diri), bahwa kebenaran dan *dharma* pasti membawa seseorang pada peningkatan status (kualitas hidup), bahkan dengan *dharma* seseorang terhindar dari segala marabahaya, dan dapat melebur dosa *Triloka*. Sebagaimana teks *Sarasamuscaya* 18 menyebutkan sebagai berikut.

Mwaṅ kottaman ikaṅ dharma, prasiddhā sankaning hitawasana, irikaṅ mulahāken ya, mwaṅ pinakasraya sang pandita, sangksepanya, dharma mantasakening triloka.

Terjemahan:

Dan keutamaan *dharma* itu sesungguhnya merupakan sumber datangnya kebahagiaan bagi yang melaksanakannya; lagipula *dharma* itu merupakan perlindungan orang yang berilmu; tegasnya hanya *dharma* dapat melebur dosa *triloka* atau jagad tiga (Kajeng,2010:18).

Selain memang pementasan dramatari *Calonarang* dapat dijadikan sebuah gambaran kehidupan, pementasan *Calonarang* yang memiliki daya *Aéng* sebagai keindahan juga penting dibumikan sebagai sebuah kesenian sakral dan tontonan sekaligus tuntunan. Dalam rangkaian unsur estetika proses selanjutnya untuk memasyarakatkan ajaran agama Hindu, para seniman memilih melalui jalan berkesenian yang disampaikan dalam kegiatan keagamaan. Sehingga peran kesenian dalam kegiatan upacara keagamaan sangat penting karena kesenian merupakan salah satu simbol kesucian yang memberikan suatu penerangan agama terhadap masyarakat. Berkenaan dengan hal itu, pementasan dramatari *Calonarang* merupakan suatu karya seni yang tergolong seni dramatari yang sangat erat berhubungan dengan agama Hindu dan di dalamnya terkandung aspek *Aéng* sebagai wujud dari magis dan sakralnya pementasan. Pementasan tersebut berawal dari cetusan dari kreatifitas sekumpulan orang yang disebut dengan *sekaa Calonarang*. Dari kreatifitas kumpulan orang inilah lahir suatu maha karya yang memiliki nilai seni yang begitu tinggi. Sehingga pementasan *Calonarang* merupakan suatu karya seni yang tergolong suci dan sangat disakralkan.

Menurut Djelantik (1990:14), untuk memahami rasa indah dan menikmati suatu karya seni dapat dipakai konsep, yaitu aspek estetika antara lain mengenai karya seni dengan bobot dari suatu karya seni. Ini dimaksudkan isi atau makna yang disajikan dengan semangat hingga berwujud pada daya *Aéng* yang ditonjolkan. Bobot ini (*Aéng*) dapat ditangkap langsung oleh panca indra atau secara tidak langsung setelah menghayati apa yang ditangkap. Pada dasarnya setiap pementasan seni atau peristiwa kesenian mengandung tiga aspek yang mendasar yaitu: (1) wujud atau rupa (*iperance*) yang meliputi bentuk (*form*), dan susunan (*structure*), (2) bobot atau isi (*conten, substance*) yang meliputi susunan (*mood*), gagasan (*idea*) dan pesan (*message*), dan (3) penampilan (*presentation*) yang meliputi bakat (*talent*), ketrampilan (*skill*) dan saran.

Bobot seni berupa *Aéng* dalam pementasan *Calonarang* memiliki tiga aspek yang mendasar sebagaimana deskripsi tersebut di atas. Wujud atau rupa dapat dilihat dari bentuk keseluruhan pementasan yang merupakan pementasan dramatari yang digolongkan ke dalam seni *pegambuhan* dan bersifat sakral. Wujud juga dapat dilihat dari strukturasi pementasan yang terdiri dari beberapa unsur dalam adegan dramatikal yang memunculkan beragam ekspresi *Bhava*. Selanjutnya aspek bobot atau isi pementasan *Calonarang* dapat dilihat dari gagasan atau ide dari pementasan dan pesan yang disampaikan dalam pementasan. Ide atau gagasan pementasan tentunya sebagai

ruang berkeaktivitas dan mengajegkan kesenian sakral sebagai kebutuhan primer dalam berpacara. Pesan yang disampaikan dalam pementasan *Calonarang* sangat beragam dan sangat penting dihayati dalam kehidupan. Selanjutnya adalah aspek penampilan, dan penampilan inilah berhubungan dengan citra magis, mistik dan *Aéng* yang dapat muncul dari jalannya pementasan atau karakter dari masing-masing tokoh tersebut.

Selain konsep bobot tersebut, dalam teori estetika Hindu sebagaimana Dibia (2010) menjelaskan bahwa dalam konsep estetika khususnya Hindu di Bali, terdapat tiga konsep yang disebut dengan *tiga wisesa* yaitu antara lain: *satyam* (kebenaran), *śiwam* (kesucian), *sundaram* (keindahan). *Tiga wisesa* inilah membawa implikasi pementasan *Calonarang* memunculkan ekspresi *Aéng* sehingga membuat orang luruh dalam *suwung* atau *sunya*. Sekali lagi *Aéng* dalam konteks ini bukanlah *Aéng* dalam arti harfiah, yakni menyeramkan dan menakutkan. *Aéng* dalam konteks ini adalah ekspresi jiwa yang dimunculkan melalui pementasan *Calonarang* sehingga membuat pelaku dan penikmat seni *Calonarang* terhanyut dalam keindahan dengan suasana magis sebagai penyucian. Menarik meminjam uraian Granoka (1998 : 28), bahwa *Aéng* dimaksudkan adalah ekspresi jiwa untuk mencapai ruang estetika metafisika, agar mampu meneropong roh yang terhanyut oleh keindahan (*lango*) dengan objek ritual magis, yaitu penyucian sang diri (katarsis). Di sinilah estetika telah masuk pada ruang kesunyian (*suwung*), di sinilah jiwa telah lebur menyatu dengan Dewa keindahan yang abadi.

Dalam pementasan dramatari *Calonarang* terkandung nilai seni budaya, baik dalam waktu pelaksanaan yang diiringi dengan seni suara yang merupakan simbol dari ketulus iklasan hati dari masyarakat *desa pakraman* di Kota Denpasar. Demikian juga tabuh atau *gamelan* yang mengiringi, dan sarana *upakara* yang digunakan selalu terkandung nilai seni di dalamnya yang berhubungan sekali dengan relegiusitas Hindu. Keindahan seni yang dapat dilihat dalam pementasan, sarana *upakara* berupa *banten* juga dipersembahkan. Sebuah persembahan yang dibentuk sedemikian rupa, dimana persembahan ini disebut dengan *banten* yang terdiri dari hasil bumi berupa buah, daun, dan lain sebagainya. Kesemuanya ini dibentuk serta disusun sangat rapi yang dihiasi dengan daun kelapa yang dibentuk mulai dari *reringgitan*, *canang sari* yang juga dihiasi dengan bunga, sehingga menghasilkan kreatifitas seni yang indah. *Banten* inilah yang dipersembahkan ketika sebelum dan sesudah pementasan.

Bertolak atas hal itu, pementasan *Calonarang* sesungguhnya merupakan perwujudan kreatifitas manusia yang

dipersembahkan kepada *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*. Dalam Cudamani (1993:29) Dijelaskan hubungan antara upacara keagamaan dengan seni adalah sebagai berikut.

Pada dasarnya umat melaksanakan *Yadnya* didorong oleh rasa *bhakti* yang tulus ikhlas. Dari rasa *bhakti* itu mengalir rasa seni, sebab dalam *bhakti* itu ada rasa atau keinginan untuk mempersembahkan yang terbaik kepada Tuhan, oleh karena itu umat Hindu tidak segan-segan meluangkan waktunya untuk berkorban dan berbuat *yajna* yang betul-betul indah dan penuh nilai seni, hal ini dapat dilihat bagaimana megahnya dan indahnyanya pura, indahnyanya bentuk sesajen, merdunya suara tabuh dan gambelan, merdunya lagu-lagu pujaan (*kekidungan*), dan mempesonanya tari-tarian. Jadi singkatnya upacara *yajna* tidak bisa lepas dari unsur-unsur *yajna*.

Berdasarkan uraian tersebut di atas, kesenian memegang peran penting dan tidak dapat dipisahkan keberadaannya dari upacara keagamaan. Kesenian terutama *tetabuhan* berupa *gambelan* yang mengiringi pada saat pementasan *Calonarang*. Alunan dan nada tersebut dapat mengantarkan menuju pada kesucian. Kesenian *gamelan* juga mampu menimbulkan keindahan yang menembus ketergugahan perasaan, sehingga memberikan suatu keindahan bagi yang melihatnya serta membangkitkan perasaan estetis manusia.

Selain itu nilai seni juga dapat dilihat ketika *Barong* dan *Rangda mesolah* atau ditarikan oleh orang yang secara khusus ditugaskan untuk *nyolahang* pada saat pementasan *Calonarang*. Pada saat *Barong* dan *Rangda* menggerakkan seluruh tubuhnya, kaki bergerak ke kiri dan ke kanan, badan bergerak, begitu pula dengan muka dari *Barong* dan *Rangda* ini seakan mau menerkam, dan semua memunculkan rasa keindahan. Tarian tersebut diyakini mengandung kekuatan magis yang membuat masyarakat terlindungi. Menurut Jero Mangku Wayan Candra (wawancara, 5 Januari 2017), menguraikan bahwa pada saat *nyolahang Barong* serta *Rangda* pada saat pementasan *Calonarang*, banyak masyarakat mengalami kesurupan atau *trance*. Semua nampak begitu indah, dan sangat kental berbau gaib dan magis. Hal itu sebuah pertanda bahwa *Ida Bhatara* sudah berkenan bersthana di *prelingga Barong* dan *Rangda*.

Berdasarkan uraian di atas, dapat diketahui bahwa nilai estetika yang terkandung dalam pementasan *Calonarang* merupakan nilai seni yang bisa dikaji dari beberapa sudut pandang. Selain itu, dengan adanya nilai seni pada pementasan tersebut secara tidak langsung memberikan manfaat yang positif bagi masyarakat *desa pakraman* di mana *Calonarang* tersebut dipentaskan. Selain itu, nilai seni keagamaan yang terdapat dalam pementasan *Calonarang* secara eksplisit adalah sebagai bentuk persembahan

kepada *Hyang Widhi Wasa* yang diwujudkan melalui wujud tertentu. Segala aktivitas berkesenian tidak akan dapat dipisahkan dari event ritualistik, sebab dari awal keberadaannya seni hanyalah sebagai sebuah persembahan atas ungkapan rasa syukur kepada *Hyang Siwa* sebagai *Dewa* kesenian.

Penjabaran seni keagamaan, sebagaimana menurut Sedyawati (dalam Dibia, 2003:114) dapat dipandang sebagai : 1) penyaluran kekuatan adikodrati, 2) penyaluran bhakti kepada Tuhan, 3) melestarikan warisan nenek moyang, 4) sarana dan komponen pendidikan, 5) kegiatan bersenang dan menghibur, 6) sarana pencaharian hidup. Keberadaan pementasan *Calonarang* dapat juga dipandang sebagai penjabaran seni keagamaan yang berdasarkan pada penyaluran kekuatan adikodrati. Kekuatan adikodrati adalah kekuatan Tuhan dalam dimensi gaib. Menurut penjelasan Ida Bagus Sudiksa (wawancara, 27 September 2016) menyebutkan, bahwa nilai seni keagamaan dalam pementasan *Calonarang* sebagai sebuah media menyalurkan keyakinan, bahwa ada kekuatan adikodrati yang identik dengan kekuatan gaib. Kekuatan adikodrati tersebut diyakini berhubungan dengan perihal kegaiban yang hadir dalam pementasan *Calonarang* terutama pada saat hadirnya kekuatan gaib pada citra *Rangda* sebagai *Ratu Ayu* yang memiliki kekuatan *supernatural*. Selanjutnya hal yang tidak dapat terabaikan dari pementasan *Calonarang* adalah adanya ritual dan persembahan sebagai penyaluran rasa *bhakti* umat Hindu dimana *Calonarang* tersebut dipentaskan.

Berikutnya sangat jelas bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan salah satu cara pelestarian seni budaya yang diwariskan secara turun temurun. Sebab jika ditinjau dari sudut historikal yang mendasarkan atas sumber tertulis, ada tendensi bahwa *Calonarang* yang *Aéng* adalah penggambaran dari sebuah adanya “perselingkuhan” antara agama Hindu/*Śiwa* di Jawa Timur dengan *Tantris* sehingga mulai menunjukkan sifat *Tantris*, di mana praktik *yoga* menduduki tempat yang istimewa. Istilah *yoga* di sini mengacu pada upaya spiritual untuk menyatukan jiwa individu dengan jiwa alam semesta atau kebenaran tertinggi. Praktik-praktik *yoga* biasanya dilakukan dengan menggunakan sarana-sarana tertentu yang dapat dirasakan melalui panca indra, misalnya dalam bentuk pengucapan mantra-mantra, nyanyian suci, benda-benda tertentu, dan sikap-sikap tangan yang mempunyai arti tertentu. Dengan cara konsentrasi melalui semadi, sang *Dewa/Dewi* diharapkan hadir (Pott, 1966:2).

Praktik *yoga* yang menggambarkan upaya pemanggilan kepada *Dewa* mulai tampak pada Kitab *Arjuna Wiwaha* yang ditulis oleh Mpu Kanwa di mana dalam episode pertapaan Arjuna mohon

agar *Sang Dewa (Siwa)* berkenan turun untuk memenuhi keinginannya. Melalui meditasi dan konsentrasi terus menerus seorang *yogi* seolah-olah menghimbau *dewa/Dewi* untuk meninggalkan alam *niskalanya*, sehingga menampakkan diri dihadapan mata batin. Tanda-tanda dari awal periode ini telah tampak pada masa pemerintahan Mpu Sindok di Jawa Timur. Raja ini menggunakan nama *Abhiseka Sri Isana*, nama lain *Dewa Śiwa*, yang sudah tentu mencerminkan agama yang dianutnya. Namun demikian, agama Budha juga mendapat penghormatan, terbukti dijumpai prasasti yang memuat pujian kepada Budha "*namostusarwabudhya*" (Rahadjo, 2002:187).

Pada masa pemerintahan raja Sindok di Jawa Timur diperoleh keterangan terkait dengan praktik-praktik *tantrisme* dengan memuja *Śakti Dewa Śiwa* dalam bentuk *kroda*, yaitu *Dewi Durga*. Menarik untuk diungkap bahwa dalam Kitab *Gatokacasraya* (XXX:6) terdapat uraian tentang tempat tinggal *Bhaṭāri Durga*, yakni di puncak gunung dalam sebuah istana yang indah terbuat dari batu manikan yang berkilau, tetapi banyak darah bercecer serta tulang-tulang dan mayat di sanasini. Penjaganya terdiri dari raksasa yang menakutkan. Menurut Avalon (1973:290-297), darah yang berwarna merah adalah lambang *raja guna*, tulang berwarna putih lambang *tattwa guna*. Tempat tinggal *Bhaṭāri Durga* penuh darah berceceran dan tulang berserakan, karena ia adalah *Durga Kali* yang harus dipuja untuk mendapat sesuatu yang diinginkan. Darah dan tulang mengingatkan kepada kebiasaan *Durga Kali* untuk menerima persembahan korban darah, baik darah binatang maupun darah manusia (Santiko, 1992:263).

Sumber-sumber tertulis yang lain ada menyebut bahwa *Bhaṭāri Durga* bertempat tinggal di kuburan (Kitab Tantu Panggelaran). Darah, tulang, dan mayat dapat dipakai sebagai petunjuk bahwa tempat tinggal *Bhaṭāri* ini adalah kuburan atau tempat pembakaran mayat. Dalam aliran *Tantra*, kuburan merupakan tempat yang sangat tepat untuk melakukan upacara tantris. Kuburan adalah pintu gerbang untuk mencapai *moksa*, karena dengan lenyapnya tubuh jasmani, jiwa bebas bersatu dengan *Śiwa*

serta *śaktinya*. Data yang terkumpul dari sumber-sumber tertulis juga menunjukkan bahwa *Bhaṭāri Durga* yang dipuja oleh *Calonarang* mempunyai lingkungan yang sangat erat dengan makhluk-mahluk demonis. Dalam kekawin *Gatokacasraya* juga dijelaskan bahwa makhluk-mahluk raksasa yang buruk rupanya menjadi hamba sahaya *Bhaṭāri Durga*. Demikian pula para *Bhuta* dan jin serta makhluk lainnya, adalah pengiring-

pengiringnya sebagai penghuni kuburan, dan hal tersebut dipentaskan dengan baik oleh pelaku seni *Calonarang*.

Dimensi *Aéng* yang dimunculkan dalam pementasan merupakan cara bagi orang-orang Hindu di Bali, termasuk di wilayah Kota Denpasar untuk memberikan sebuah gambaran indah berkenaan dengan dimensi *niskala* yang memang harus diterima sebagai kelengkapan dari dimensi *sekala*. Daya keindahan dalam dimensi *Aéng* sebagaimana delapan ekspresi keindahan atau *Sathayibhava*, membawa pelaku dan penikmat seni pada puncak dari sebuah pengalaman yang estetik yakni *Santarasa*. *Santarasa* adalah *rasa* damai yang bangkit manakala menikmati adegan pementasan *Calonarang* yang mengandung tema kedamaian, kebajikan, kesadaran, kebahagiaan atau kebenaran. *Rasa* yang *santa* ini muncul sebagai ekspresi emosi tenang yang disebut *sama*, sehingga *santarasa* sesungguhnya adalah *rasa* tertinggi yang mengatasi ke dalam rasa yang lain (Sukayasa,2007:30).

Merujuk atas hal tersebut, jelas bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta merupakan pementasan seni sakral yang dapat difungsikan sebagai fungsi sakral magis dan religius serta media *yoga* sebagai sebuah metode kelepaan. Sebab *Calonarang*, baik teks dan pementasannya menampilkan sisi dimana *rasa* diolah sebagai tanda dari yang sakral. Sebagaimana Ghazali (2011:47), bahwa bukan benda sesuatu itu dikatakan sakral, tetapi karena berbagai sikap dari perasaan manusialah yang memperkuat kesakralan hal tersebut. Di sini jelas bahwasanya kesakralan terwujud karena sikap mental yang didukung dengan perasaan. Hal tersebut, jelas terlihat oleh perasaan yang digambarkan oleh pelaku seni *Calonarang* dan penikmat (penonton) yang merasakan puas ketika pementasan dipentaskan dengan baik. Kepuasan tersebut tentunya berhubungan dengan rasa dan relativitas ada di dalamnya. Kepuasan ini tentunya mendatangkan ketenangan batin, dan secara sederhana boleh dikatakan orang tersebut sudah mengalami *Santarasa*, seperti uraian Kumar (2010:xxvi) sebagai berikut.

5

Abhinavagupta interpreted rasa as a "stream of consciousness". He then went on to expand the scope and content of the rasa spectrum by adding the ninth rasa: the Shantha rasa, the one of tranquility and peace. Abhinava explained that Shantha rasa underlies all the other mundane rasas as their common denominator. All the other rasas emanate from the Shantha rasa and resolve in to it. Shantha rasa is a state where the mind is at rest, in a state of tranquility. The other rasas are more transitory in character than is shanta rasa. The Shanta Rasa is the ultimate rasa the summum bonum.

Demikianlah *Santarasa* merujuk pada perasaan dan pikiran serta batin yang dipuaskan. Sebagaimana *Abhinavagupta* menjelaskan di atas, bahwa *rasa* berhubungan dengan kesadaran, dan *Santarasa* merupakan pencapaian tertinggi dari “olah pikiran”, sehingga mencapai tahapan dimana seseorang merasakan ke ke dalaman rasa yang mengatasi rasa yang lain. Jadi pementasan *Calonarang* merupakan ekspresi dari berbagai *rasa* sehingga aspek *ramya* memang benar-benar mengada dalam pementasan. Namun, untuk mewujudkan pementasan yang dapat memunculkan *Santarasa* bukanlah hal yang mudah. Semua ekspresi rasa hendaknya terpancar, baik dari karakter tokoh, adegan, gerak tari, dialog, iringan musik dan semua media pendukung pementasan. Termasuk juga ritual sakral yang ada di dalamnya.

6.7 Harmonis

Aspek estetik berikutnya yang tidak juga boleh diabaikan adalah aspek harmoni (seimbang). Pementasan seni apapun, jika tidak menunjukkan keseimbangan atau harmoni, dirasa tidak indah. Olehnya harmoni adalah unsur yang sangat penting. Sebab betapapun bagus ide atau gagasan pementasan, garapan, adegan dan ekspresi tokoh, jika tidak harmoni pementasan boleh dikatakan tidak berkualitas dan optimal memunculkan *saktibhava*. Oleh karena itu, dalam hal ini sangat dituntut pelaku seni atau praktisi *Calonarang* cerdas dalam meramu keindahan (*angadon lango*), sehingga berbagai unsur seni dalam pementasan dapat menyajikan sebuah harmonisasi. Dengan demikian, pelaku dan praktisi tidak cukup hanya sekedar meramu, tetapi secara terus menerus mencari letak keindahan (*anglanglang lango*) tersebut, baik dengan cara memahami struktur pementasan dan komponen di dalamnya maupun mencermati dengan baik teks sastra sumber, yakni *Calonarang* serta teks-teks yang berhubungan dengan *Calonarang*. Sebab Cok Sawitri (wawancara, 26 Nopember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Praktisi dan pelaku *Calonarang* jangan hanya menari dan menari saja tanpa mengetahui apa itu *Calonarang*. Oleh karena itu, segala macam sastra yang bergenre *Calonarang* harus dipahami dengan baik. Sebaliknya juga jangan selalu belajar memahami *Calonarang* dengan teks saja tanpa dipentaskan. Itu sama juga dengan tidak menemukan makna apa dibalik *Calonarang* itu. Oleh karena itu, menjadi hal yang luar biasa jika hal tersebut dapat diseimbangkan antara pemahaman *tattwa Calonarang* dengan teknik pementasannya. Hal tersebut dapat memperkaya ide dan gagasan seniman *Calonarang*.”

Deskripsi tersebut sesungguhnya mengandung semion pesan, bahwa keseimbangan dan harmoni adalah syarat yang elementer harus dimiliki pelaku atau seniman *Calonarang*. Seimbang dalam hal memahami dengan baik antara teks sastra *Calonarang* dengan penguasaan tata pentasan *Calonarang*. Sebab antara teks sastra dengan pentasan *Calonarang* memiliki korelasi yang kuat, dan sama-sama mengusung konsep harmoni dan atau keseimbangan. Meminjam uraian Heroty (2012:XXIII), bahwa cerita, mitos, dongeng dan pentasan tentang *Calonarang* yang menggambarkan sebuah kisah yang terjadi pada masa pemerintahan raja Airlangga di Jawa Timur dikenal luas oleh masyarakat Bali dan sebagian masyarakat Jawa Timur, khususnya Kediri. Cerita *Calonarang* pada dasarnya adalah tentang penyeimbangan (harmonisasi) antara yang bijak dan yang jahat. Dualisme yang ditampilkan, baik dalam teks sastra dan berlanjut pada pentasan merupakan sebuah paradigma oposit dari adanya dua hal yang bertentangan. Bertentangan dalam hal ini, bukanlah sesuatu yang saling mengungguli, tetapi saling melengkapi. Konsep tersebut sering disebut dengan *Rwa Bhineda*, yakni oposisi biner yang berbeda, tetapi saling mendukung antara satu dengan yang lain.

Dalam tradisi dan kepercayaan masyarakat Bali, *Rwa Bhineda* dipandang sebagai dua hal yang mutlak ada dan menjadi sangat penting untuk diseimbangkan. Keseimbangan dualitas inilah yang selalu dimunculkan dalam pentasan *Calonarang* dan dalam teks sastra sumber. Bagaimana hitam dan putih selalu nampak berbeda, tetapi jauh di dalamnya ada sesuatu hal yang identik dan keduanya merupakan jalan untuk mencapai tujuan kehidupan. Khususnya dalam pentasan dramatari *Calonarang* harmoni jelas-jelas terlahir dari semua unsur di dalamnya, baik tata rias, kostum, gerakan dan *gamelan* harus selaras dan seimbang sehingga memunculkan keindahan. Berbagai unsur tersebut, menyiratkan sebuah keterpaduan yang harmoni antara titik, garis, lapang, ruang, gerak, sinar dan warna yang menjadi satu kesatuan bentuk (Djelantik,1999:12).

Bentuk pentasan dramatari *Calonarang* tidak dapat memisahkan diri dari “titik” yang memiliki arti estetis. Djelantik (1999) menjelaskan bahwa “titik” tersendiri belum mempunyai arti estetis, tetapi penempatan titik itu atau dari sejumlah titik-titik di atas suatu lapang atau di dalam suatu ruang dapat mengandung arti atau memberi kesan yang tertentu, karena penempatan itu mengundang sang pengamat untuk menciptakan hubungan antara titik-titik yang dilihat, atau antara titik-titik itu dengan lingkungan disekitarnya. Dalam pentasan *Calonarang* “titik” tersebut dapat dijumpai dalam penempatan beberapa unsur titik dalam ruang pentas, seperti *Rangki* ruang ganti

kostum *pregina*, *Tingga*, *Punyan Gedang*, *Punyan Bingin* dan *Sanggah Cukcuk* merupakan titik-titik yang di tempatkan dalam ruang (arena pentas). Penempatannya pun tidak sembarangan, dan diupayakan mengutamakan aspek harmoni.

Penempatan “titik” juga terdapat dalam teknik tata rias penari atau tokoh yang dimainkan dalam pementasan *Calonarang*. Riasan wajah penari misalnya, merupakan kombinasi atau perpaduan antara beberapa titik yang ditempatkan secara strategis dan harmoni sehingga memunculkan keindahan. Sebagaimana nampak pada gambar 6.2 berikut.



Gambar 6.2

Penempatan Titik pada Hiasan Wajah yang Menunjukkan Harmoni sehingga Indah pada Tokoh *Bondres* Dalam Pementasan *Calonarang Gita Bandana Praja* di Pura Jagatnata (Sumber: dok Peneliti,2016)

Sebagaimana terlihat pada gambar 6.2, bahwa titik tidak saja ditempatkan pada ruang arena, tetapi juga pada wajah sebagai ruang personal. Penempatan titik pada wajah dalam seni tata rias bukannya perkara mudah, dan ada pakem yang jelas

dan tegas. Biasanya titik berupa warna putih pada wajah ditempatkan di antara ke dua alis dan samping kiri-kanan kening yang memiliki makna simbolik keseimbangan. Penempatan titik pada kiri dan kanan adalah menyiratkan konsep keseimbangan yang dalam, bahwa kanan dan kiri harus diterima sebagai sebuah kelengkapan hidup. Lebih jauh Djelantik (1999) menjelaskan bahwa “titik-titik” dapat mempergunakan unsur-unsur penunjang, seperti warna, sinar dan gerak. Titik dalam warna dapat memunculkan kesan beraneka rupa dan berliku-liku. Warna yang dipancarkan oleh titik itu sendiri seperti sering dilihat pada gambar 6.2 dapat disusun (di-struktur-kan) sedemikian rupa, hingga bisa berwujud indah yang memenuhi syarat-syarat estetis, dan dapat dianggap kesenian.

Selanjutnya garis adalah bentuk yang sudah mengandung arti yang melebihi daripada titik, karena dengan bentuknya sendiri garis telah menimbulkan perasaan tertentu dalam si pengamat. Garis yang kencang menimbulkan perasaan yang lain daripada garis yang membelok atau melengkung. Garis yang memberi kesan yang kaku, keras dan yang lain berkesan luwes, lemah-lembut. Lain daripada itu kesan yang diciptakan tergantung dari ukurannya, dari tebal-tipisnya, dan dari penempatannya antara garis-garis yang lain, sedangkan warnanya dapat menambahkan kualitas yang berlainan. Dengan demikian kumpulan garis-grais dapat disusun (diberi struktur) demikian rupa, hingga bisa mewujudkan unsur-unsur struktural seperti ritme, simetri, balans, kontras, penonjolan, dan lain-lain. Seolah-olah garis sudah bisa “berbicara” lebih daripada titik (Djelantik,1999:14).

Bertolak atas deskripsi tersebut, garis yang sudah mengandung arti dapat dijumpai dalam pementasan *Calonarang*. Garis justru dijadikan instrumen penting yang mengandung unsur simbolik. Bahkan meminjam uraian Imanuel Kant tentang garis simbolik adalah medium yang dapat digunakan untuk mengungkap aspek terdalam kenyataan yang tidak terjangkau oleh pengenalan lain. Garis simbol dan mitos memenuhi fungsi mengungkapkan masalah modalitas ada yang paling rahasia. Penelaahannya membuka jalan untuk mengenal manusia, manusia sebagaimana ia belum terjalin dalam peristiwa sejarah. Rupa simbol dapat berubah-ubah, tetapi fungsinya sama (Dibyasuharda,1990:25). Atas asumsi teoretik tersebut, jelas dalam hal ini garis dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah medium untuk mengungkap segala sesuatu yang rahasia. Sebagaimana garis yang nampak pada hiasan kostum dan wajah penari *Calonarang*, baik *Matah Gede*, *Sisya*, *Patih Madri*, *Patih Taskara Maguna*, *Bondres* dan tokoh lainnya selalu menonjolkan garis yang memiliki makna dan fungsi yang sama.

Dalam kostum penari misalnya, ditemukan penyusunan garis yang teratur dalam ornament berupa kesetiliran *pepatran* yang di-*prada* dengan indah. Gambar *pepatran prada* yang terdapat pada kostum selalu memunculkan keindahan dan membuat citra tokoh semakin indah terlihat. Hampir setiap tokoh dalam pementasan *Calonarang* menggunakan kostum dengan bahan dasar terbuat dari *kesetiliran papatran prada*. Melalui penyusunan yang teratur dengan garis-garis dapat diwujudkan suatu gambar yang memberi kepuasan dan rasa indah kepada sang pengamat karena menikmati keserasian. Susunan garis-garis yang demikian bisa bersifat polos atau yang rumit (kompleks) dan seringkali dipakai sebagai hiasan, yang disebut ornamen. Dalam lingkungan sosial masyarakat Bali dikenal “ornamen-ornamen” dengan kata *patra*. Ornamen *patra* pada kostum penari selalu memunculkan keindahan, yakni perpaduan dan keserasian dari garis. Adapun salah satu jenis kain yang digunakan adalah jenis kain *prada*, seperti terlihat pada gambar 6.3 berikut.



Gambar 6.3

Salah Satu Jenis Kain *Prada* yang Sering digunakan
Kostum Penari *Calonarang*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Menyimak gambar 6.3 tersebut di atas nampak ornamennya terdiri dari keselarasan bentuk garis yang teratur dan mewujudkan keindahan. Garis yang sangat harmoni sehingga memunculkan daya keindahan. Garis-garis itu bisa

disusun demikian rupa hingga menimbulkan “ilusi” pada pengamat, yakni “kesan buatan”, sang pengamat melihat sesuatu yang lain daripada kenyataan yang sebenarnya. Sebagai contoh: garis-garis yang sama ukurannya bisa berkesan tidak sama panjangnya bila dibubuhi dengan garis-garis tertentu pada ujungnya masing-masing. Begitu juga dua garis yang sejajar bisa kelihatan tidak sejajar setelah dibubuhi garis-garis lain yang memotongnya dengan sudut yang berlawanan, seperti nampak pada ornamen kain tersebut.

Selanjutnya, apabila sebuah garis dilanjutkan sedemikian rupa hingga kembali pada titik bertolakannya, terwujud suatu “lapang” yang dilingkari oleh garis melengkung itu. Lapang bisa juga terwujud dengan menggeserkan garis ke samping atau menarik beberapa garis yang saling bertemu pada ujung-ujung dari lapang itu. Kalau untuk ini dipergunakan garis-garis lurus, paling sedikitnya ada tiga garis yang diperlukan untuk membatasi suatu lapang (Djelantik,1999:15). Lapang bisa mendatar, dan bisa melengkung atau mempunyai permukaan yang tidak datar merata, bergelombang. Wujud dari lapang masing-masing mempunyai estetika tersendiri. Lapang atau arena dalam pementasan *Calonarang* yang berbetuk segi empat misalnya, memberi kesan yang lain sekali daripada arena yang berbentuk lain. Arena adalah lapang yang hidup dan dinamis.

Beberapa lapang bersama bisa dibuat ruang ditengahnya. Ruang yang terdiri dari benda disebut massa, hal yang terdapat pada seni pentas. Ruang dalam seni pentas terwujud sebagai suatu hal yang konkrit, kenyataan yang sungguh ada. Dengan demikian, tata ruang merupakan hal yang sangat penting dalam seni pementasan. Dalam seni tari penataan ruang sangat penting, yang biasanya disertai sekaligus dengan penataan tari, gerak dan waktu, yang dalam keseluruhannya disebut koreografi. Dalam dramatari *Calonarang*, kehadiran ruang sebagai hal yang sangat penting yang di dalamnya beragam unsur bermain dan memiliki peran penting. Ruang pentas dalam pementasan *Calonarang* biasanya dibuat di areal pura atau tempat suci. Tempat tersebut secara tradisional

berbentuk segi empat panjang dengan dua pintu masuk dari dua arah yang berlawanan. Di samping itu tempat pementasan *Calonarang* diberi ciri-ciri oleh perlengkapan-perengkapan tertentu seperti: *tingga*, *pohon papaya*, dan perlengkapan lainnya. Dalam pementasan tradisional di Bali, tempat pementasan disebut *kalangan*. *Kalangan* ini dibentuk oleh empat unsur penting, yakni *rangki* atau *krebeng* (pintu masuk dan ruang tunggu penari), *natah kalangan* (arena pentas), *tongos gamelan* (tempat *gamelan*), dan *mebalih* (tempat penonton).

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar pada umumnya dipentaskan dalam serangkaian dengan *pidalan* di Pura Dalem dan pura *Kahyangan Tiga* lainnya. Selain terdapat empat unsur penting di atas, pementasan dilengkapi pula dengan ruang-ruang lainnya, seperti ruang pentas, kostum dan ruang penonton. Tanpa adanya ciri-ciri seperti itu belumlah dapat dikatakan sebagai tempat pementasan *Calonarang*. Kalangan *Calonarang* dibangun secara darurat di ruang terbuka, ruang berbentuk arena dan sejajar dengan tempat penonton. Kalangan ini dibuat dari beberapa batang bambu yang dirakit sedemikian rupa dan diberi hiasan daun kelapa muda. *Kalangan* ini, arena pentasnya berukuran kurang lebih 4 x 8 meter dibangun dengan orientasi ke arah *luan* (utara) dengan komposisi: di bagian tengah adalah ruang pentas; ruang tunggu penari di sebelah selatan; tempat penonton di sebelah timur, di sebelah barat tempat *gamelan* dan penonton; dan di sebelah utara adalah *tingga* (sebuah rumah) untuk tokoh *Matah Gede*.

Kalangan ini dibangun di halaman luar pura atau kalangan juga dibangun di *madya mandala* pura di atas tanah berumput di dekat kuburan. Kecuali *tingga* (rumah) *Calonarang*, unsur-unsur penting yang membentuk kalangan seperti ruang pentas, tempat *gamelan* dan lain sebagainya yang dibuat rata dengan tempat penonton. Pada bagian *rangki* (pintu keluar masuk penari) dipasang tirai, dan di belakangnya terdapat sebuah meja besar untuk tempat istirahat para penari sebelum naik pentas. Untuk tempat duduk penonton, tidak disediakan kursi, dan mereka dapat duduk dengan bebas. Ruang *Tingga* atau rumah panggung untuk tokoh *Calonarang* dibuat setinggi dua meter, dengan bilik berukuran 1 meter x 1,50 meter. Di bagian depan *tingga* dihiasi dengan *langse* (tirai yang dicat prada) yang digunakan sebagai pintu keluar masuk *Calonarang*. Di samping itu, dibuatkan *tragtag* (tangga) atau jalan tanjakan menuju *tingga* yang terbuat dari bambu dan kayu. Bentuk rumah seperti ini pada umumnya hanya terdapat pada *kalangan* yang digunakan dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Selain itu dihiasi dengan daun beringin, dua buah payung prada, dan empat buah umbul-umbul (alat upacara). Ruang-ruang tersebut sungguh sangat harmonis, sehingga membawa pada keindahan.

Dalam perkembangan beberapa tahun terakhir ini, pementasan dramatari *Calonarang* mulai dipentaskan di arena panggung, seperti kalangan *Ardacandra* dan *Ayodya* di Art Center. Dalam suasana seperti ini terdapat jarak antara ruang penari dan ruang penonton. Bagaimana pun bentuk arena pentas panggung yang dipergunakan, tetapi ciri-ciri terpenting seperti *tingga*, pohon papaya, dan kuburan dalam pertunjukan *Calonarang* tetap dipertahankan. Ruang-ruang tersebut selalu memunculkan

harmoni dan keindahan yang memunculkan keterpesonaan penonton pada pementasan *Calonarang*.

Selain titik, garis dan ruang, unsur “warna” juga memiliki peranan yang penting dalam pementasan. Kombinasi warna yang menurut coraknya cocok atau harmonis seperti dua warna komplementer, belum tentu menghasilkan komposisi yang seimbang, karena masing-masing corak mempunyai “kekuatan-asal” tersendiri. Kekuatan-asal ini terlepas dari kekuatan atau kecerahan yang ditentukan oleh kejenuhan zat warna itu. Untuk mencapai kombinasi yang serasi dan seimbang, dipergunakan suatu skala perbandingan yang menunjukkan luas-lapangan yang diperlukan oleh masing-masing warna untuk mengimbangi kekuatan warna yang lain. Warna yang kuat memerlukan lapang yang kurang luas daripada warna yang lemah kurang kuat (Djelantik,1999:16). Dengan harmoni dimaksudkan adanya keselarasan antara bagian-bagian atau komponen-komponen yang tersusun dan dijadikan kesatuan. Bagian-bagian itu tidak ada yang saling bertentangan, semua cocok, terpadu. Tidak pertentangan dari segi bentuk, ukuran, jarak, warna-warni, dan tujuan. Mengenai seni kerawitan tidak ada pertentangan dalam segi ritme, nada, suara dan modus.

Harmoni memperkuat rasa keutuhan karena memberi rasa tenang, nyaman, sedap, tidak mengganggu penangkapan oleh panca indria. Penangkapan itu terjadi melalui proses fisik dalam panca indria, telinga menangkap getaran udara dan mata menangkap getaran elektromagnetik. Keharmonisan tidak saja dapat dirasakan, tetapi dapat juga diukur secara fisik, secara nyata, obyektif. Dalam seni kerawitan nada-nada yang harmonis mempunyai perbandingan frekuensi getaran yang tertentu, misalnya *oktaf*, *terst*, *quint*. Perpaduan yang cocok dalam seni musik disebut “konsonan” dan yang tidak cocok disebut “dissonan”. Sama halnya seperti ritme, harmoni mempunyai sifat memperkuat keutuhan karya seni. Tetapi harmoni yang terus-menerus misalnya didengar dalam musik lama-lama menimbulkan rasa kejenuhan, membosankan, yang mengurangi daya tarik karya seni yang bersangkutan. Itu makanya sang komponis seringkali dengan sengaja memasukkan bagian-bagian yang tidak harmonis sebagai selingan-selingan dengan waktu yang sangat terbatas, yang menghasilkan ketegangan sebentar, yang segera disusul dengan bagian yang harmonis lagi, yang berhasil melenyapkan rasa tegang itu. Ini dirasakan sebagai “pembebasan” yang mempertinggi nikmat indah pada para pendengar.

Suatu karya seni yang bermutu selalu ada permainan seperti ber “adu-kuat” antara kondisi-kondisi yang bersifat memperkuat dan yang bersifat mengurangi keutuhan karya seni itu. Justru “adu-

kuat” itu sangat mengesankan bagi para pecinta seni, karena membuat “kerumitan” yang menarik, yang disebut “*Complexity*”, dalam karya seni itu. Oleh karena jiwa ingin aman, dan selalu ingin mempertahankan keutuhan dalam karya seni, segala sesuatu yang bersifat mengganggu keutuhan itu, membuat karya itu lebih “*complex*”, menambah “*complexity*”nya. Di antaranya bisa disebut variasi, penonjolan, disharmoni, *aritm*i, *asimetri*. Walaupun *complexity* sangat menarik dan bisa mempertinggi mutu karya seni, *complexity* yang berlebihan mengurangi mutu seni dan menurunkan mutu estetikanya.

Unsur *kerawitan* dalam pementasan *Calonarang* menjadi sangat penting dideskripsikan. Sebab harmonisasi kelihatan dari pementasan dan iringan musik yang selalu berhubungan antara satu dengan yang lainnya. Tarian dan musik saling berkaitan dan terpadu, sehingga memunculkan harmonis atau keseimbangan. Dalam seni musik *Calonarang* di Kota Denpasar, bunyi dihasilkan dengan menggunakan alat musik atau *gamelan* tertentu (piano, biola, gender, kendang, dan sebagainya). Kualitas dan kondisi dari alatnya berpengaruh atas kualitas bunyi yang dihasilkan. Bobot dari yang disajikan adalah hasil dari nada, irama, laras, dan cara sang seniman memainkan alat tersebut. Bobot itu merupakan suasana. Bunyi yang tanpa bobot memberi nikmat-indah belaka. Pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar menggunakan beberapa *gending* yang memiliki harmoni antara satu dengan yang lainnya.

Dramatari *Calonarang* dapat diiringi oleh tiga jenis *gamelan* yaitu: *Babarongan*, *Gong Kebyar*, dan *Semara Pagulingan*. Ketiga jenis *gamelan* ini memakai laras *pelog* lima nada, dan di antara ketiga barung *gamelan* ini yang biasa dipergunakan adalah *gamelan Babarongan*. Jika dibandingkan dengan *Gong Kebyar*, *gamelan Babarongan* relatif lebih kecil dan instrumentasinya didominasi oleh instrumen berbilang. Di beberapa tempat, pementasan *Calonarang* juga melibatkan *gamelan Balaganjur*. Penggunaan *gamelan* ini hanya bersifat tambahan. Sesungguhnya yang paling penting dalam iringan untuk dramatari *Calonarang*, selain bentuk instrumentasinya yang baku, juga terdapat *gending-gending* yang dapat melahirkan suasana magis. Dalam lontar *Aji Prakempa* disebutkan bahwa *gamelan Calonarang* dengan menggunakan instrumen laras *Pelog* adalah sibil *Purusa* yang dapat melahirkan suara *Ganta Painaruh Pitu*. Diyakini bahwa suara tersebut adalah suara yang mengandung nilai magis dan sakral yang dapat menghadirkan kekuatan gaib. Sebagaimana disebutkan dalam kutipan berikut.

Iti swara wus pinarah tiga. Iti panca swara patut pelog, panca tirta ngaran. Panca tirta perganing Sang Hyang Swara, arupa kama petak peragaing yayah. Ginamel denira sang Hyang wisnu, apan bhatara Wisnu Peraganing bhuwana makabehan.

Iti swara patut pitu, iki swara wiwitanya swara sangkaning Bhatara Pinara Pitu, iki wus rinencana denira bhagawan Wiswakarma, marmanya hana menggekatekanya mangke. Swara liningganin denira Sang Hyang rasashati gambel de nira Sang Hyang Iswara.

Terjemahan:

Inilah suara (bunyi) yang dibagi dalam tiga kelompok, yaitu *Panca Suara patut Pelog, Panca Tirta* namanya. *Panca Tirta* (ketiganya) itu merupakan manifestasi dari *Sang Hyang Suara* (secara fisik) simbol dari *kama putih* yang berkarakter jantan (*yayah*). Yang ada pada diri *Bhaṭāra Wisnu* sebagai penguasa seluruh dunia.

Inilah suara *pinarah patut pitu* bersal dari *Bhatara Pinara Pitu*, yang telah dikreasikan oleh Bhagawan Wiswakarma, yang digunakan sampai sekarang. Suara ini dikuasakan kepada *Sang Hyang Iswara* (Tim Penyusun, 1998:65); Donder (2005:55-56).

Merujuk atas teks *Aji Prakempa* tersebut, tersirat makna implisit berkenaan dengan teologis Hindu yang berhubungan dengan *gamelan*. *Laras Pelog* adalah simbol dari *kama petak* (baca sperma), dan darinya muncul *Ganta Pinarah Pitu* yang memancarkan daya keindahan yang kuat. Jika *gamelan laras pelog* tersebut dibunyikan, dapat memanggil *Sang Hyang Iswara*. Untuk memperoleh gambaran yang lebih jelas tentang *gamelan Babarongan* oleh para ahli seni pementasan Bali dianggap sebagai *barungan* baku iringan dramatari *Calonarang*. Berikut ini uraian secara sekilas alat-alat yang membentuk *barungan* ini. *Gamelan Babarongan* yang biasa dipergunakan di Kota Denpasar terdiri dari instrumen-instrumen seperti berikut.

- a) Dua *tungguh gender rambat* atau *gender tetulas* (*gangsa* berbilah tiga belas);
- b) Empat *tungguh pemade* (*gangsa* berukuran menengah);
- c) Empat *tungguh kantil* (*gangsa* berukuran kecil);
- d) Dua *tungguh jegogan* (berbilah lima atau paling besar);
- e) Dua *tungguh jublag* atau *calung* (berbilah lima) berukuran lebih kecil dari *jegogan*;
- f) Satu buah kendang *cedugan* (kendang berukuran menengah) dan dua buah kendang *Palegongan*;
- g) Satu *tungguh gong*;
- h) Satu buah *kemong* (sejenis *gong* berukuran kecil);
- i) Satu buah *kajar* (instrument *pencon* berukuran kecil);

- j) Satu buah *kelenang* (instrument *pencon* berukuran lebih kecil dari *kajar*);
- k) Dua buah suling kecil dari bambu;
- l) Satu buah *rebab*; dan
- m) Satu *tungguh cengceng* (instrument berbilah lima bentuknya bundar kecil) (Bandem,2010:111).

Pementasan dramatari *Calonarang* memiliki kaitan tari yang mendominasi iringan terlihat pada tokoh-tokoh seperti *Barong*, *Condong*, *Penasar*, *Prabu* dan *Bondres* yang menari secara improvisasi. Tarian ini bentuk komposisi dan aksentuasinya selalu berubah-ubah. Untuk mengiringi tarian seperti ini para penabuh *gamelan*, terutama *juru kendang* (pemain kendang) dan *juru ugal* (pemain ugal) harus senantiasa dapat memusatkan perhatiannya pada penari di atas pentas. Antara *gamelan* dan tarian harus sejalan dan harmoni. Pada tari *Barong* misalnya, setiap mengakhiri salah satu bagian tariannya, *pengendang* harus mengikuti tanda-tanda gerak yang diberikan oleh penari *Barong* yang selalu menyilangkan kaki kanannya di depan kaki kirinya. Kemudian, ketika tokoh *Condong* dan *Penasar* mengatupkan kedua telapak tangannya ini adalah kode untuk menghentikan iringan. Sebaliknya seorang penari memberikan aba-aba untuk suasana kegaduhan dengan gerakan keplokkan tangan secara cepat. Jika ini terjadi para penabuh harus memainkan lagu batel yang bertempo cepat.

Berikut ini uraian mengenai *gamelan Babarongan*, sebagai musik iringan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta. Dua hal penting sebagai ciri khas dari *gamelan Babarongan* adalah bentuk barungnya sendiri dan *gending-gending* yang dimainkannya. Adapun nama-nama *gending* yang digunakan dalam pertunjukan dramatari *Calonarang* adalah sebagai berikut.

A. *Gending-gending pategak*.

- 1) *Gegilak*
- 2) *Jagul*

B. *Gending-gending iringan tari*

- 1) *Omang* dan *gegilak baris* untuk tari *Barong*.
- 2) *Bapang longgor* untuk *Jauk Manis*.
- 3) *Ngalap base/ ngampin lukun* untuk *Sisya*.
- 4) *Bapang Gede* untuk *Penasar*.
- 5) *Bapang selisir* untuk *putri* (Ratna Manggali) dan Patih Madri.
- 6) *Bapang adeng* untuk Patih Taskara Maguna.
- 7) *Biakalang* untuk Prabu Airlangga.
- 8) *Perong* untuk Matah Gede.
- 9) *Tunjang Durga* untuk *Rangda ngereh*.
- 10) *Tunjang Sari* untuk *Celuluk ngereh*.

[† e * e o e * e (u) †]

Bapang Adeng untuk tokoh patih Taskara Maguna

[† u i i u u e e (u) †]

Simbol notasi *gending* yang digunakan di muka dan juga yang terdapat dalam notasi *gending* untuk iringan *Calonarang* berasal dari *Sandang* aksara Bali (*penganggon Sastra Bali*) yang disebut *ulu*, *taleng*, *suku*, dan *carik*. Beberapa *gamelan* seperti *gamelan Babarongan (Calonarang)*, *gamelan Gong Kebyar*, dan *Gong Gede* merupakan *gamelan* berlaras *pelog panca nada*. Untuk jelasnya simbol-simbol notasi *gending-gending gamelan* tersebut dapat dibaca sebagai di bawah ini.

Tabel 6.1

Tabel *Pelag Panca Nada* yang Sering Digunakan dalam Pementasan *Calonarang*

Ulu	Tedong	Taleng	Suku	Carik
i	o	e	u	*
ding	dong	deng	dung	dang

Gending-gending yang berukuran panjang terdapat pada *gending perong* dan *gending ngalap base*. Kedua *gending* ini digunakan untuk iringan tokoh *Matah Gede* dan tokoh *sisya* (murid) *Calonarang*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar juga terdapat *gending tunjang* untuk iringan tokoh *Rangda*, dan tokoh *sisya ngereh*. Semua *gending* inilah yang memberikan ciri yang dapat mengangkat suasana pementasan menjadi magis dan menakutkan, tetapi indah dalam harmoni.

6.8 Efek Psikoteestetika *Rwa Bhineda* dalam Pementasan *Calonarang*

Pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa desa di Kota Denpasar, terutama desa Ssetan, Sumerta dan Kesiman yang paling sering mementaskan dramatari *Calonarang* setiap ada *wali* atau *piodalan* di Pura Dalem dapat dikatakan memberikan pengaruh terhadap aspek psikologis masyarakat, sehingga melalui pementasan seni dramatari *Calonarang* kesadaran masyarakat terhadap hal-hal yang berkenaan dengan teologis semakin kuat. Sebagaimana selama ini masyarakat Hindu khususnya di Kota Denpasar memandang pementasan dramatari *Calonarang* hanya sebagai pelengkap upacara. Bahkan belakangan pementasan *Calonarang* dipandang sebagai ruang profan dalam artian hanya bersifat *balih-balihan* atau tontonan yang bersifat menghibur. Padahal sesungguhnya, pementasan

dramatari *Calonarang* yang sering dipentaskan di Pura Dalem dapat memberikan efek terhadap aspek *deep psychological* (psikologi mendalam) berkenaan dengan perilaku keberagamaan seseorang. Sebagaimana mengacu pada Jalaludin (2011:2), bahwa perilaku keberagamaan seseorang dapat dilihat dari aspek perilaku kejiwaannya yang berhubungan dengan aspek “emosi”. Sebab secara empirik, kegiatan ritual dan perayaan keagamaan dalam praktiknya didorong oleh emosi kejiwaan seseorang. Baik pikiran, perasaan dan kehendak ada dalam diri setiap manusia, dan dimunculkan dalam tingkah laku yang diperlihatkan dalam kehidupan mereka.

Pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa desa di wilayah Kota Denpasar, khususnya di Desa Ssetan dan Kesiman menunjukkan bahwa dalam setiap adegan pada pementasan *Calonarang* dapat menimbulkan efek emosi keagamaan yang mendorong terjadinya praktik-praktik religius. Bahkan pementasan dramatari *Calonarang* seolah-olah menjadi sebuah media seni yang dapat memunculkan dorongan dari dalam diri warga Hindu untuk mengenal lebih dalam segala hal yang berhubungan dengan kemagisan itu sendiri. Mengacu pada Ghazali (2011:134), bahwa kepercayaan magis memiliki kedudukan yang sangat penting, sebab semua upacara keagamaan adalah upacara magis. Bahkan sikap hidup dan tindakan mereka sangat banyak dipenuhi oleh unsur magis yang identik dengan hal yang gaib. Mereka selalu mengisi alat perlengkapan berpacara dengan daya gaib, seperti tombak, keris dan peralatan berpacara lainnya. Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* selalu menggunakan atribut yang dipandang magis, secara tidak langsung pementasan *Calonarang* dapat memantik emosi keagamaan warga terhadap kegaiban itu sendiri.

Emosi keagamaan yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* secara implisit terlihat dari pertarungan antara *Walu Nateng Dirah* sebagai perwakilan dari aspek “hitam” atau kejahatan, dan *Mpu Baradah* yang mewakili aspek “putih” atau kebaikan. Dua citra tersebut disimbolisasikan dalam wujud *Barong* dan *Rangda*. Segara (2006:19) menyebutkan *Barong* simbol kebaikan dan *Rangda* kejahatan. Hampir dari awal pementasan hingga akhir pementasan selalu menunjukkan pergumulan dua aspek tersebut, sehingga Bandem,dkk (1989) menyebutkan bahwa pertunjukkan *Calonarang* klasik tidak lain adalah sebagai ajang adu kesaktian antara dua kekuatan *Kiwa* dan *Tengen* yang mana *Kiwa* adalah diwujudkan dalam sosok *Rangda* dan *Tengen* diwujudkan dalam sosok *Barong*. Pertarungan tersebut berakhir pada tidak adanya yang kalah dan yang menang, sehingga dimaknai sebagai konsep *Rwa Bhineda*.

Sebagaimana Granoka (2010:67) menyatakan *Rwa Bhineda* sebagai dua aspek yang berbeda tetapi tidak bertentangan dan merupakan satu kesatuan yang saling melengkapi.

Pergumulan *Barong* dan *Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersebut secara psikologis adalah berhubungan dengan pemujaan terhadap Tuhan sebagai sumber keindahan (*Angajum Lango*) atau *Sundaram*, untuk itu para pendahulu Hindu menjadikan keindahan sebagai sarana pembangkit kesadaran ketuhanan yang ada pada manusia. Oleh sebab itu, secara sosial edukasi dan sosial kolektif keindahan dalam pementasan seni digunakan sebagai sarana pembangkit ketuhanan sosial. Hal tersebut sangat sesuai dengan teori *Fundamental Interpersonal Relations Orientation (FIRO) Theory* yang ditemukan oleh William C. Schultz (Fazri,2008:98). Teori ini ditemukan pada tahun 1960 untuk menggambarkan hal dasar mengenai perilaku komunikasi di suatu kelompok kecil. Teori ini menjelaskan bagaimana seseorang memasuki kelompok karena adanya tiga kebutuhan interpersonal, yaitu : *inclusion, control, dan affection*.

Ide pokok dari *FIRO Theory* adalah bahwa setiap orang mengorientasikan dirinya kepada orang lain dengan cara tertentu dan cara ini merupakan faktor utama yang mempengaruhi perilakunya dalam hubungan dengan orang lain dalam sebuah kelompok. Asumsi dasar dari teori ini adalah suatu individu terdorong untuk memasuki suatu kelompok karena didasari oleh beberapa hal, yaitu: (1) *Inclusion*, yaitu keinginan seseorang untuk masuk dalam suatu kelompok. Dalam posisi ini, seseorang cenderung berpikir bagaimana cara mereka berinteraksi dalam lingkungan kelompok yang baru ini, seperti sikap apa yang saya ambil jika saya memasuki kelompok ini. (2) *Control*, yaitu suatu sikap seseorang untuk mengendalikan atau mengatur orang lain dalam suatu tatanan hierarkis. Dalam posisi ini pembagian kerja seperti sangat dibutuhkan untuk menghasilkan sesuatu yang produktif. (3) *Affection*, yaitu suatu keadaan dimana seseorang ingin memperoleh keakraban emosional dari anggota kelompok yang lain. Dalam situasi ini, seseorang membutuhkan kasih sayang sebagai suatu pendukung dalam menyelesaikan pekerjaannya (Fazri,2008:98-99).

Berdasarkan atas deskripsi teori *FIRO* tersebut sangat bersesuaian dengan pementasan dramatari *Calonarang* yang membawa pengaruh terhadap perilaku seseorang dalam hubungan dengan orang lain dalam sebuah kelompok. Sebab dalam pementasannya, *Calonarang* dapat memunculkan aspek *Inclusion*, yakni menarik orang-orang untuk masuk berada dalam komunitas *sekaa Calonarang*. Kemudian pementasan *Calonarang* juga dapat menjadi kontrol sosial bagi warga untuk

mengendalikan dan mengatur kehidupan sosial, dan pementasan menyebabkan pengaruh *affection* dalam keakraban emosional di mana *Barong* dan *Rangda* dapat dijadikan sebagai media dalam meningkatkan soliditas sosial.

Barong dan *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* juga berhubungan teori *Oposisi Biner* yang menurut Donder (2010), bahwa ada kesejajaran antara teori tersebut dengan tatanan *Rwa Bhineda* dimana ada dua hal yang bertentangan tetapi saling melengkapi. *Barong* dapat disimbolkan dengan energi positif (+) dan *Rangda* dapat disimbolkan dengan energi negatif (-), dan kedua energi tersebut harus ada ketika menghendaki lampu menyala dalam arus listrik. Dikaitkan dengan pementasan *Calonarang*, bahwa keberadaan *Barong* dan *Rangda* dalam pementasan merupakan perpaduan energi yang dapat memantik arus "emosi keagamaan" dalam diri.

Pergumulan dua hal sebagai *Rwa Bhineda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersebut memberikan pengaruh terhadap emosi keberagaman masyarakat Hindu di Kota Denpasar, khususnya Kesiman. Emosi tersebut yang menyebabkan warga Hindu di Kota Denpasar secara umum mempunyai sikap serba religi dan percaya kepada hal-hal yang gaib sebagai kekuatan Tuhan dalam perwujudannya sebagai *Barong* dan *Rangda*. Bertumpu pada uraian Koentjaraningrat (1987:80), bahwa emosi keagamaan merupakan suatu getaran yang menggerakkan jiwa manusia. Proses-proses fisiologi dan psikologi yang terjadi apabila seseorang dihinggapi oleh emosi keagamaan. Emosi keagamaan yang dimaksud adalah segala sesuatu yang berkaitan dengan "sikap kagum" dan terpesona terhadap hal yang gaib serta keramat itu, pada hakikatnya gak dapat dijelaskan dengan akal manusia karena berada di luar jangkauannya (R.Otto,1986). Namun demikian, sikap kagum pada kegaiban dan keramat sangat mudah dikenali pada warga penikmat maupun pelaku pementasan *Calonarang*.

Sebagian besar warga memiliki kekaguman dan keterpesonaan terhadap kegaiban dan kekeramatan tersebut ketika dramatari *Calonarang* dipentaskan. Kekaguman mereka ada pada peranti sakral *Barong* dan *Rangda* yang dipentaskan. Terlebih dalam setiap pementasan *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, dan beberapa desa yang paling sering mementaskan *Calonarang*, yakni Kesiman dan Sesetan selalu *nyolahang* (baca: menarik) *Barong* dan *Rangda* sakral sebagai *duwe* atau *pelawatan Ida Betara Ratu Gede* dan *Ratu Ayu*. Begitu *Barong* dan *Rangda kasolahang* (ditarikan) oleh tukang *Bapang Barong* dan juru *solahang Rangda*, banyak warga yang duduk di bawah dan memberikan penghormatan kepada dua citra sakral tersebut.

Barong sakral sering disebut dengan gelar *bhiseka*, yakni *Ratu Gede* atau *Ratu Bagus* dipentaskan biasanya pada awal pementasan *Calonarang* sebagai penanda bahwa *Calonarang* sudah dimulai. Selanjutnya dipentaskan pula pada akhir pementasan ketika *Matah Gede* dan *Patih Madri* bertarung dan mereka beradu kesaktian hingga *Matah Gede* berubah *memurthi* menjadi *Ratu Ayu* dan *Patih Madri* berubah menjadi *Ratu Gede* mereka bertarung dan pada akhirnya tidak ada dominasi, *hegemoni* dan *risistensi* sehingga keduanya berakhir pada perdamaian (*somya*). Sebelumnya, *Rangda* sebagai *Ratu Ayu* dibiarkan menari sendiri dan melakukan tarian yang dipandang gaib. Setelah menari, lantas datanglah para *Pepatih* yang sungguh-sungguh mengalami *kerauhan* (*trance*) dan berusaha menikam serta menghujam *Ratu Ayu* dengan keris adegan itupun terjadi dalam beberapa saat, dan menariknya *Ratu Ayu* masih tetap tegak berdiri. Justru para *pepatih* ini yang terjatuh ke tanah. *Ratu Ayu* masih menari dan mengibaskan *kekerebnya* hingga *pepatih* terbangun dan menusuk dirinya dengan keris tetapi tidak ada yang terluka dan tertusuk sedikitpun. Sebagaimana adegan *Ngurek* di Pura Dalem Sesetan Denpasar dapat dilihat pada gambar 6.4 berikut.



Gambar 6.4
Adegan *Ngurek* pada Pementasan *Calonarang* di
Pura Dalem Kedaton Kesiman Denpasar Timur
(Sumber: dok Peneliti 2016)

Adegan yang diperlihatkan tersebut bagi praktisi *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar disebut dengan *nguning* atau *ngurek* (wawancara: Nyoman Geguh, 24 April 2017). Pada saat adegan *ngurek* tersebut, warga yang menyaksikan merasa

kagum dan terpesona sekaligus meyakini bahwa kekuatan *gaib* tersebut memang benar-benar nyata, dimana selama ini kegaiban selalu tidak dapat diraba dengan pengindraan empirik. Bagi warga, praktisi, pelaku, dan *Jero Mangku Dalem* adegan dalam pertunjukkan tersebut tidak lain adalah adanya “kekuatan” dari *Ida Betara* dan kekuatan tersebut adalah sangat *tenget* dan sakral, seperti uraian Jero Mangku Adhi Indrayana (wawancara: 26 April 2017) sebagai berikut.

“Adegan *ngurek* dalam pementasan *Calonarang diriki* di desa Sesetan nika memunculkan kekaguman dan kepercayaan bahwa *nika* tiada lain adalah kekuatan dari *Ida Betara* melalui *pelawatan Ida*. Kekuatan tersebut dapat ditunjukkan oleh mereka yang sudah mengalami *kerauhan* dan di sana hendaknya melihat adegan tersebut sebagai pertunjukkan kegaiban dari kekuatan Tuhan atau *Ida Betara*. Kami *driki* meyakini hal tersebut, sebab hanya kekuatan *Ida Betara* yang seperti itu.”

Petikan wawancara tersebut dapat dinyatakan mewakili pemikiran semua warga, pandangan mereka terhadap adegan *ngurek* dalam pementasan *Calonarang*. Bahkan atas pandangan warga terhadap adegan tersebut, dapat direpresentasikan sebuah tafsir pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah hanya semata-mata pementasan seni, tetapi sebagai media pembuktiaan terhadap adanya kegaiban dibalik eksisnya pemikiran *pesitivistik* belakangan yang membuat manusia tidak menerima kebenaran spiritual. Bahkan banyak orang berpandangan bahwa spiritualitas hanyalah ruang imajiner yang masih ada dalam angan-angan. Bagi warga Hindu di wilayah Kota Denpasar, kegaiban tidak demikian tetapi benar-benar eksis dan ada dalam kehidupan sehari-hari. Bahkan kegaiban tersebut dapat meningkatkan ikatan soliditas sosial antar warga dan alam. Adanya kepercayaan yang gaib, mendorong tindakan beragama yang simultan, sehingga hal yang demikian disebut sebagai gejala religi yang membedakan suatu sistem religi dari semua sistem sosial budaya yang lain dalam masyarakat manusia (Koentjaraningrat, 1987:80).

Keyakinan masyarakat terhadap kegaiban dalam pementasan dramatari *Calonarang* merupakan suatu aktivitas seni religi berwujud pikiran (psikis) dalam gagasan manusia yang menyangkut keyakinan dan konsepsi manusia tentang sifat-sifat Tuhan, tentang wujud alam gaib (kosmologi) dan dunia (kosmogoni) sebagai ciri-ciri kekuatan *Śakti (Durga)*. Gaib dalam pandangan masyarakat Hindu di Bali selalu dihubungkan dengan gagasan tentang kemahakuasaan Tuhan sebagai “Maha Gaib”, dan hal tersebut tentunya mengacu pada sumber teks *tattwa*, yakni *Bhuwanakosa II.6* menyebutkan sebagai berikut.

Bhaṭāra Śiwa sira wyāpaka, sira sūkṣma tar kneṅ angèn-angèn, kadyangga ning ākāśa, tan kaḡrahita de niṅ manah mwanṅ indriya.

Terjemahan:

Bhaṭāra Śiwa meresapi segala, Ia gaib tidak dapat dipikirkan, Ia seperti angkasa, tidak terjangkau oleh pikiran dan indriya (Sura,2005:31).

Teks Bhuwanakosa tersebut menyebutkan bahwa Tuhan sebagai *Bhaṭāra Śiwa* meresapi segalanya dan Ia adalah sangat gaib sehingga tidak dapat dipikirkan oleh manusia. Kegaiban Tuhan dalam Bhuwanakosa tersebut boleh dikatakan Tuhan sebagai *Nirgunam* atau tanpa atribut. Tuhan yang tidak terpikirkan tersebut, dalam lingkungan sosial masyarakat Hindu diwujudkan dalam berbagai citra dan simbol-simbol suci yang dipandang sakral. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya hanyalah sebuah simeotika, bahwa kegaiban tersebut adalah ekspresi dari kekuatan *Ida Bhaṭāra Śakti* yang diyakini ada pada masing-masing *pelawatan Barong* dan *Rangda*. Berdasarkan hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya hanyalah sebuah panggung seni sakral bagi manusia dalam memasuki lebih dalam lagi apa itu kegaiban atau *magis*.

Berdasarkan hal tersebut, dapat dinyatakan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, dan khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta pada saat *wali* di Pura Dalem dapat memunculkan efek *psikoteoestetik*, yakni sebuah gejala atau perilaku keberagamaan berupa kepercayaan terhadap kebenaran kekuatan-kekuatan yang gaib sifatnya. Dalam artian, pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya memiliki aspek teo-estetika yang mampu memberikan pengaruh terhadap perilaku keberagamaan atau emosi keberagamaan seseorang terhadap kekuatan-kekuatan supernatural.

BAB VII

IMPLIKASI *TEO-ESTETIKA* HINDU DALAM PEMENTASAN DRAMATARI *CALONARANG*

Berdasarkan sumber-sumber tertulis dan lisan, ada kecenderungan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* bersumber dari teks sastra *Calonarang*. Banyak peneliti, seperti Goris (1954:2); Spies dan Zoete (1982:7); Bandem, dkk (1989); Dibia (2010) dan peneliti lainnya sepakat bahwa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta adalah bersumber dari teks sastra *Calonarang*. Zoetmulder (1984:54) juga menyinggung bahwa pentas *Calonarang* merupakan pengejawantahan teks sastra yang berkembang dalam rumah sastra di Bali, setelah perkembangan sastra Jawa Kuno di Bali mengalami kemunduran akibat islamisasi. Kuat dugaan bahwa teks tersebut bersumber dari cerita di Jawa yang berkembang pada era Kadiri bersamaan dengan agama Hindu/*Śiwa* di Jawa Timur mulai menunjukkan sifat Tantris, di mana praktek *yoga* menduduki tempat yang istimewa. Selain itu, ada dugaan bahwa cerita tersebut berkembang pada era Airlangga Kadiri.

Menjelaskan implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar adalah penting merunut historikal keberadaan *Calonarang* sehingga menemukan darimana teks ini muncul, dan akar ideo teologis yang diusung dalam cerita *Calonarang* hingga diwujudkan dalam pementasan yang diusung oleh para praktisi seni *Calonarang* dalam tradisi pementasan mereka. Secara historikal, ceritera *Calonarang* muncul sebagai penggambaran konflik yang dihadapi raja Airlangga dan darinya muncul Kerajaan Kadiri. Muljana (2010:54) menjelaskan bahwa kerajaan Kadiri muncul setelah Airlangga membagi kerajaannya tahun 1041 Masehi menjadi dua, yaitu Janggala dan Panjalu. Kerajaan Janggala meliputi daerah Madya dan sekitarnya, sedangkan Panjalu dikenal dengan 360 iri, meliputi daerah Kadiri dan Madiun (Kartodirjo, 2005). Konsep mengenai raja sebagai pemimpin tertinggi negara rupanya meneruskan dengan kuat apa yang telah ditampilkan oleh pendahulu raja-raja Kadiri, yaitu Airlangga. Dalam hal ini raja diwujudkan dengan *Dewa Wisnu* atau penjelmaan dari *Dewa* tersebut. Setelah Airlangga wafat diwujudkan dalam bentuk arca *Wiṣṇu* di atas Burung Garuda sebagai lambang kekuatan raja, adapun raja-raja Kadiri konsep tersebut tertinggal pada nama *abhiseka* mereka yang mengandung unsur *Dewa Wiṣṇu* sebagai penyelamat dunia atau kerajaan.

Kadiri sebagai sebuah institusi kerajaan telah memobilisasi penduduk sebagai kekuatan militer, serta membentuk pasukan-pasukan di pusat dan daerah dengan berbagai keahlian. Keahlian-keahlian khusus yang pernah disebut dalam sumber-sumber tertulis adalah dalam hal memanah, mempergunakan tombak, mempergunakan kapak, pasukan berkuda, serta nama panji-panji yang mengandung unsur binatang, seperti *Macan Menung*, *Menjangan Puguh* dan *Kebo Parud* (Sedyawati, 2006:359). Upaya penataan kerajaan yang mencuat pada masa Kadiri adalah munculnya pejabat yang disebut *senapati sarwajala*, yaitu pemimpin yang mengatur urusan berkenaan dengan air atau pemimpin angkasa laut seperti dewasa ini. Sementara itu, dinamika pusat dan daerah pada zaman Kadiri telah mengembangkan kreativitasnya. Di satu sisi terdapat penyebaran raja hidup dari pusat kerajaan ke daerah, namun di sisi lain terdapat pula pengalokasian pemandirian daerah dalam pengembangan internalnya. Hal itu tersirat dari pernyataan beberapa daerah sebagai *swatantra* (otonomi). Dapat diperkirakan bahwa partisipasi mereka dalam pengembangan budaya menjadi terpacu sebagai akibat dari rangsangan pusat serta pengembangan peluang berkreasi.

Integrasi yang kuat disertai perkembangan inisiatif di daerah itu tentu hanya dimungkinkan jika pusat mempunyai kepemimpinan yang kuat dalam memajukan kebudayaan. Suatu tinggalan yang nyata dalam hal ini adalah sejumlah tinggalan arkeologi berupa candi, gua pertapaan, arca-arca kuno, serta banyak karya sastra berbentuk *kakawin* yang bermutu dari masa Kadiri. Beberapa karya sastra, antara lain *Bharatayudha*, *Smaradahana*, *Gatokacasraya*, *Krenayana*, *Sumanasantaka*, *Bomawakya*, *Hariwangsa*, dan lain-lain. Semua karya susastra itu masih dapat di lihat sampai saat ini berkat penyalinan naskah yang berkelanjutan dan sudah tentu dipacu oleh pengakuan akan keunggulan mutunya (Ardhana, dkk,2015:43). Atas hal tersebut, kuat dugaan bahwa sastra *Calonarang* dibuat pada masa tersebut, sebab karya sastra yang dibuat ketika itu sangat banyak dengan beragam genre.

Menarik pula untuk dikemukakan empat orang raja yang tahun 1133-1200 Masehi di Bali memerintah empat orang raja yang menggunakan unsur "Jaya" pada namanya, yaitu raja Jaya Śakti (1133-1150), Rajajaya (1155), Jayapangus (1178-1181), dan Ekajayalancana (1200). Bersamaan dengan itu di Kadiri Jawa Timur juga memerintah raja-raja yang menggunakan unsur "Jaya", yaitu Jayabhaya (1135-1157), Aryeswara (1169-1171), dan Kertajaya (1194-1205). Adanya unsur "Jaya" digunakan pada masing-masing raja baik di Bali maupun di Kadiri tampak bukan bersifat kebetulan, tetapi juga menunjukkan adanya

hubungan kekerabatan di antara mereka. Kemungkinan adanya hubungan kekerabatan di antara mereka diperkuat oleh keterangan dalam Kitab *Bharatayudha*, yang menyebut bahwa Raja Jayabhaya pernah memperluas kekuasaan ke Indonesia bagian timur (Krom, 1956:154, Astra, 1997:78). Oleh karena itu, ada dugaan yang kuat bahwa pada masa itu, telah terjadi aliran karya sastra ke Bali akibat dari hubungan yang baik antara Kadiri dan Bali.

Bali ketika berkuasanya raja dengan gelar “Jaya” paham *Śiwa-Buddha* berkembang sangat baik. Mereka mendapat tempat terhormat di dalam struktur pemerintahan. Sekiranya di Kadiri juga dua agama besar tersebut sedang mengalami puncak kemegahan. Selanjutnya menarik mengungkapkan deskripsi Goris (1954:9), bahwa selain agama *Śiwa-Buddha* mengalami penyebaran yang sangat pesat, perlu dicatat mazab *Tantra* yang sempalan dari *Śiwaisme* juga berkembang sangat pesat. Pada masa itu, diperkirakan Bali juga mengalami hal yang sama, terlebih Kebo Parud yang datang sekitar tahun saka 1213 pada era Kertanegara Singosari semakin membuat paham ini mengalami penyebaran yang sporadik termasuk di Bali (Surasmi, 2007:4). Perkembangan *Tantra* berada pada puncak dapat dilihat dari semakin banyaknya karya sastra yang bergenre *Tantrik* dibuat, dan salah satunya adalah teks sastra *Calonarang*. Suastika (2007), juga mendukung deskripsi tersebut dengan menyatakan bahwa teks sastra *Calonarang* dituliskan pada masa Kadiri, tetapi sayang teks tersebut masih anonim, sehingga sampai dengan saat ini sangat susah dikenali siapa penulisnya.

Selanjutnya cerita, mitos, dongeng, tentang *Calonarang* yang ditulis pada pada masa pemerintahan raja Airlangga di Jawa Timur dikenal luas oleh masyarakat Bali dan sebagian masyarakat Jawa Timur, khususnya Kadiri. Cerita *Calonarang* pada dasarnya adalah tentang penyeimbangan antara yang bijak dan yang jahat serta sangat kuat teologis *Tantrisme* yang mewarnai dalam setiap narasi. Senada dengan itu, Poerbatjaraka (1926), cerita *Calonarang* menggambarkan pertentangan atau perang antara Airlangga dengan *Calonarang* yang dalam kutipan naskah *Calonarang* disebut sebagai perempuan yang sangat *Śakti*. Nama Bharadah disebut dalam prasasti Joko Dolok yang dikeluarkan oleh Raja Kertanegara. Menurut prasasti ini, Mpu Bharadah adalah seorang yang sempurna (*siddicharya*), dan seorang yang telah bergelar *yogiswara*, pendeta agung yang tinggal di pertapaan Lemah Tulis. Sudah menjadi kebiasaan bahwa seorang raja, termasuk Airlangga, dalam menjalankan roda pemerintahan di dampingi oleh beberapa *purahita*/pendeta istana yang diajak bermusyawarah tentang perkara yang penting-penting. Raja Airlangga juga minta nasihat pendeta agung Mpu

Bharadah, baik dalam menghadapi *Calonarang*, atau hal-hal penting lainnya termasuk pembagian kerajaan demi kepentingan putra-putranya.

Cerita *Calonarang* menggambarkan paham *Śiwa* dan menjurus ke *Tantra* dapat dilihat pada tinggalan-tinggalan arkeologi periode Jawa Timur. Tinggalan tersebut menunjukkan bahwa agama Hindu yang dianut cenderung beraliran *Śiwa*. Hal ini ditunjukkan oleh kenyataan bahwa hampir semua candi yang ditemukan bersama-sama arcanya dijumpai arca *Śiwa* atau Lingga yang menjadi simbolnya (Sedyawati, 1978:38; Rahardjo, 2000:199). Sebagai *Dewa* tertinggi, *Śiwa* dapat digambarkan dalam berbagai wujud sesuai dengan situasinya. Perwujudan yang paling sering ditemui adalah dalam bentuk Lingga. Pada masa Jawa Timur, bentuk Lingga sebagai simbol *Śiwa* memang menempati kedudukan istimewa. *Śiwa* juga ditampilkan dalam wujud manusia, dan dalam wujud ini *Śiwa* digambarkan dalam dua karakter, yakni dengan pembawaan tenang sebagai *Śiwa Mahadewa* dengan *Śakti* nya *Dewi Parwati* dan pembawaan *kroda* (marah) yang dikenal sebagai *Śiwa Mahakala* atau *Śiwa Bhairawa*, dan dengan *Śakti* nya *Dewi Durga*. Hal yang paling menarik adalah banyak ditemukannya tinggalan berupa arca *Bhairawa* dan *Durga*, sehingga dapat dinyatakan bahwa praktek-praktek *Tantra* berkembang sangat baik dan subur pada era Kadiri dan Singosari.

Puncaknya adalah ketika Kertanegara berkuasa pada era Singosari praktek *Tantra* semakin kuat. Hal tersebut dibuktikan dengan banyaknya prototipe arca *Śiwa Bhairawa* ditemukan di candi Singosari. Arca ini ditampilkan tanpa mengenakan pakaian sama sekali, kecuali perhiasan berupa mahkota, kalung, dan sabuk yang semuanya terbentuk dari susunan tengkorak manusia. Wajahnya ditampilkan dalam bentuk wajah raksasa dan mulut terbuka, mata melotot, gigi beserta tarinya tampak, dan rambutnya mengikal. Tokoh ini digambarkan dalam posisi duduk di atas wahana berupa srigala dan sebagai landasannya berupa deretan tengkorak vronisial (Kempers, 1959:79). Periode Singosarilah, menurut para ahli sejarah meyakini bahwa cerita *Calonarang* hadir sebagai mitos hidup berkenaan dengan pengumpulan ajaran *Tantra* yang berkembang dengan baik. Dengan demikian, menjadi mungkin pada era Singosari, Bali sudah terkena pengaruh *Tantra* bahkan mungkin sebelumnya hingga cerita *Calonarang* menjadi foklore yang hidup dalam tradisi di lingkungan sosial masyarakat Bali.

Sastra *Calonarang* di Bali kemudian dikembangkan dengan membuat beberapa saduran yang memuat kisah tentang *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur teks, ada beberapa jenis sastra dengan songre *Calonarang*, seperti teks *Babad Calonarang*, *Kawisesan*

Calonarang, Akitan Calonarang, Geguritan Calonarang, Kawisesan Mpu Baradah dan teks-teks yang sejenis. Dalam catatan Suastika (2007), terdapat keterangan yang sangat menarik, bahwasanya pada era Dalem Watuengong di Gelgel dengan Purohitanya *Danghyang Nirarta*, perkembangan karya sastra mencapai puncak yang gilang gemilang, dan ada beberapa teks *Calonarang* juga disadur ketika masa itu.

Lebih menariknya lagi, teks sastra *Calonarang* tidak saja disadur dalam rumah sastra, tetapi dipentaskan oleh kelompok seni yang sudah ada dari masa *Bali Kuno*. Astra (1997); Ardika (2013) menjelaskan bahwa pada masa Bali Kuno ada sesuatu yang menarik perhatian terhadap kelompok sosial yang disebut *bhandagina*, yakni mereka yang tergolong seniman. Kelompok sosial ini mencakupi sub kelompok sosial beberapa cabang kesenian, yang keberadaannya masing-masing ditunjukkan dengan adanya data prasasti yang menyatakan kerja atau aktivitas yang dilakukan oleh seniman yang bersangkutan. Dapat disebutkan di sini *agending* (menyanyi), *añuling* (meniup seruling), *aboñjing* (memukul *bonjing*), *abañwal* (melawak), *apukul* (memukul gamelan), dan *aringgit* (melakon wayang). Berdasarkan masing-masing kata kerja itu, dapat diketahui adanya penyanyi, peniup seruling, pemukul/penabuh *boñjing*, pelawak, penabuh gamelan, dan dalang pada masa Bali Kuno. Sekiranya kelompok seni tersebut bertahan dan eksis hingga sampai pada masa Gelgel dan masa-masa berikutnya. Bukan tidak mungkin, komunitas seni tersebut menuangkan karya sastra *Calonarang* ke dalam berbagai bentuk pentasian. Bersamaan dengan itu *Tantrisme* juga mengalami perkembangan secara signifikan, sehingga antara pentasian---teks sastra---dan ajaran *Tantra* merupakan satu kesatuan yang berkoheren atau bertautan dengan teologi dan estetika.

Berdasarkan atas hal tersebut, menarik pentasian dramatari *Calonarang* dibongkar untuk menemukan implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pentasian tersebut. Sebagaimana Derrida menjelaskan bahwa teks tidak saja dimaksudkan catatan-catatan dalam buku, tetapi lebih kepada fenomena. Mendekonstruksi berarti membuka sebuah fenomena hingga menemukan makna. Terlebih pentasian dramatari *Calonarang* tidak mengandung makna tunggal, tetapi ada ideo-teologi yang dibungkus dalam kemasan keindahan. Sekali lagi, pentasian dramatari *Calonarang* bukan saja pentasian “biasa”, tetapi ada banyak makna yang dapat ditemukan dengan syarat, bahwa pentasian tersebut harus dibongkar dan akhirnya setelah bertemu makna di baliknya, pembongkaran disusun kembali. Selain itu, pentasian dramatari *Calonarang* adalah teks yang hidup dalam dunia realitas, dan memunculkan keanekaan makna dari ruang

ide ke dalam dunia realitas. Bertolak atas hal tersebut, berikut dideskripsikan beberapa implikasi *teo-estetika* Hindu yang terdapat dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar sebagai berikut.

7.1 Implikasi Terhadap Realisasi Kekuatan *Pañca Kṛtya Śakti*

Banyak peneliti seni dan budaya sudah menulis tentang *Calonarang*, baik teks dan pementasannya, tetapi masih dalam konteks struktur sastra dan struktur seni pementasan. Terkesan makna teologis dan implikasi pementasan implikasinya terabaikan, dan justru masyarakat bahkan praktisi seni hanya memahami *Calonarang* sebagai mitos, pementasan dramatari sakral, memiliki karakter magis dan sebagai pelengkap ritual keagamaan. Padahal jauh dibalik hiruk pikuknya pementasan *Calonarang* ada makna mendalam yang patut ditelaah, sehingga menemukan sebuah konsep teologis yang berkoheren (baca berhubungan) dengan nilai keindahan serta implikasinya dalam kehidupan sosial masyarakat Hindu di Kota Denpasar. Hal tersebut adalah penting diketengahkan sebagai upaya menangkal pengaruh glokalisasi yang lebih bertendensi pada hal-hal yang bersifat materialisme ekstrim (Atmaja,2010:7).

Kapitalisme global telah membawa tatanan sosial masyarakat Bali mengalami perubahan, baik dari budaya dan pola hidup. Budaya permisif, konsumtif dan material mendorong terjadinya agama pasar, yakni “uang” didewakan dan Mall (Pusat Belanja Mewah) dijadikan tempat suci (Atmaja,2016:63). Salah satu dampak yang terlihat adalah semakin terdistorsinya keyakinan manusia terhadap hal-hal yang irasional atau magis mistik gaib, namun menjadi sebuah hal yang paradoksal, di satu sisi modernitas dapat menjauhkan manusia dari kepercayaan dengan hal-hal yang gaib magis, tetapi realitanya masyarakat Hindu di Kota Denpasar memiliki antusiasme yang tinggi terhadap pementasan *Calonarang* yang lebih menonjolkan hal-hal yang *magis* (gaib). Mendekonstruksi sekaligus mengkonstruksi relasi tersebut menjadi hal yang sangat penting, sehingga menemukan integrasi kepercayaan-kepercayaan kuno dalam teologis Hindu dengan akar religius Hindu di Bali di era post modernisme.

Tentunya hal tersebut bukanlah perkara mudah, sebab hal yang paling awal seyogyanya dilakukan adalah menemukan implikasi pementasan dramatari *Calonarang* terhadap kehidupan beragama masyarakat Kota Denpasar. Sebagaimana dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang* secara umum di Kota Denpasar, dan khususnya di Desa Kesiman, Ssetan dan Sumerta sesungguhnya menonjolkan aspek dari realisasi kekuatan *Dewi Durga* sebagai sumber kekuatan *Kiwa* dan *Tengen* (baca kiri dan kanan). Hal tersebut merujuk pada teks sastra *Calonarang*,

bahwa kekuatan *Durga* paling dominan dimunculkan dalam teks. Pun demikian implikasi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sesungguhnya adalah sebuah pementasan seni dalam merealisasikan kekuatan *Dewi Durga*. Hal tersebut dapat dilihat dalam setiap adegan dramatikal pementasan *Calonarang* dan teks sastra *Calonarang* itu sendiri, di mana *Dewi Durga* yang disebut juga sebagai *Hyang Nini Bhagawati* memberikan kesaktian dan jenis ilmu *Pangiwan* kepada *Ni Calonarang*, sehingga memiliki kesaktian tingkat tujuh. Atas kemurahan hati *Dewi Durga*, *Ni Calonarang* sangat memuliakan sang *Dewi* sebagai *Ista Dewata* yang dipujanya hingga membatin. Menariknya, Mpu Baradah juga sangat memuliakan *Dewi Durga*, karena jenis ilmu *Penengen* juga berasal dari anugerah sang *Dewi* (Bandem dkk,1989:43).

Bertumpu atas hal tersebut, citra *Dewi Durga* dalam pementasan tersebut dapat dinyatakan sebagai ekspresi dari citra atau realisasi kekuatan *Adisakti* sebagai sumber segalanya. Dari dalam diriNya semua ilmu terlahirkan, dan diberikan kepada mereka yang berbhakti kepadaNya. Oleh karena itu, aspek *Durga* dalam pementasan *Calonarang* merujuk pada kekuatan yang dapat menciptakan, memelihara dan menghancurkan. Manifestasi kekuatan tersebut tentunya sejalan dengan konsep *Pañca Kṛtya Śakti* yang ada dalam tradisi *Bhairawa* yang konon dipraktikan melalui *Pañca Makala Puja* dalam era Kadiri dan Singosari (Goris,1984:5). Adapun *Pañca Kṛtya Śakti* sesungguhnya mengambil konsep lima aktivitas *Dewa Śiwa* dalam tradisi *Saiwaisme*. Namun, karena praktek *Tantra* lebih kepada pemujaan *Śakti* dengan aspek *Durga*, *Śakti* ditempatkan sebagai yang *suprime*. Berkenaan dengan hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sesungguhnya adalah berimplikasi pada realisasi dari lima kekuatan *Dewi Durga*. Adapun *Pañca Kṛtya Śakti* tersebut adalah: (1) *Sṛsti Śakti*; (2) *Sthiti Śakti*; (3) *Samhara Śakti*; (4) *Anugraha Śakti*; (5) *Tirobhawa Śakti*.

1) *Sṛsti Śakti*

Sṛsti Śakti adalah kemampuan untuk mencipta, menciptakan dari yang tiada menjadi ada. Dalam aspeknya sebagai *Sṛsti Śakti*, *Dewi Durga* menciptakan alam semesta beserta isinya, dan semua ilmu baik *Kiwa-Tengen*. Beliau juga pencipta penyakit dan menciptakan obat untuk menyembuhkan penyakit yang diciptakanNya. Kekuatan inilah yang dimunculkan dalam adegan pementasan dramatari *Calonarang*, ketika *Walu Nateng Dirah* memuja *Dewi Durga* sebagai *Hyang Nini Bhagawati* agar berkenan memberikan anugerah berupa kesaktian untuk membuat epidemik. Kemudian dari diriNya (*Dewi Durga*) berekspansi menjadi *Pañca Durga* yang mampu

menciptakan kekuatan untuk menyakiti dan menghancurkan. Nala (1999:64) menjelaskan bahwa *Dewi Durga* termanifestasi menjadi *Pañca Durga* adalah lima energi *kala* dan *bhuta* yang dapat membuat ketidakseimbangan elemen *bhuta* sehingga timbul wabah penyakit. Mengenai konsep *Pañca Durga* dibahas pada uraian lain dalam sub bab ini agar deskripsi lebih sistematis dan holistik dalam menelusuri peran *Dewi Durga* yang menonjol dalam mendeskripsikan pementasan dramatari *Calonarang* dalam paradigma *teo-estetika* Hindu.

Setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta yang notabene paling sering mementaskan *Calonarang* dalam setiap *wali*, ditemukan penggalan adegan pentas *Matah Gede* menari dengan indah bersama dengan para *sisya*. Tarian tersebut sesungguhnya mengandung implikasi mistik dan magis. Tarian tersebut adalah tarian pemujaan dalam perjamuan spiritual mereka untuk menghadirkan *Dewi Durga*. Tarian *sisya* dengan *Matah Gede* dalam pementasan sesungguhnya menggambarkan praktek esoterik *Tantra* dalam memuja *Dewi Durga*. Dalam tarian ada *yantra* dan *mudra* tertentu yang mengandung makna magis untuk menghadirkan kekuatan gaib. Dalam paradigma teori magi klasik dari Frazer, bahwa tarian *magic* adalah media untuk kehadiran kekuatan gaib, dan dasar religi adalah kepercayaan terhadap yang gaib di mana manusia selalu menyandarkan dirinya pada kekuatan-kekuatan dari *Dewa-Dewa*, roh yang menempati alam (Koentjaraningrat,1987:54).

Tarian sakral magis yang dipertontonkan oleh *sisya* dalam pementasan *Calonarang* bisa jadi adalah bentuk konkretisasi dari realisasi kekuatan *Durga* sebagai pencipta. Pencipta dalam konteks ini, dapat diinterpretasikan sebagai kekuatan menciptakan segalanya, baik menciptakan hal yang baik dan segala hal yang buruk. Hal yang baik atau kebaikan sering diidentikkan dengan warna putih mewakili ilmu *Tengen* dan hal yang buruk atau keburukan diidentikkan dengan hitam mewakili ilmu *Kiwa* (Karji,2005:87). Oleh karena itu, sangat tepat jika mengacu uraian Dibia (2010:99), bahwa pementasan *Calonarang* sesungguhnya adalah atraksi pergulatan antara hitam dan putih yang tidak saling mengungguli. Berkenaan dengan hal tersebut, *ending* pementasan dramatari *Calonarang* tidak dapat diketahui mana yang menang dan kalah. Makna simbolik dari *ending* tersebut menunjukkan bahwa hitam-putih, kanan-kiri, *kiwa-tengen* sebagai aspek *Rwa Bhineda* dan keduanya sangat penting dalam kehidupan manusia, sehingga orang yang berhasil mencapai kelepasan adalah orang yang dapat mengatasi keduanya dengan baik.

Apapun itu, kembali kepada pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya adalah sebuah visualisasi estetik untuk menunjukkan kemahakuasaan Beliau (*Dewi Durga*) sebagai sumber kekuatan, sehingga bagi kaum *Tantra* hanya memuja *Śakti* kekuatan dapat diraih. Bahkan Trigunait (1984:69) dalam buku *Śakti the Power in Tantra* menyatakan sebagai berikut.

...,the commentators then go into detailed explanation of the ones of *Śakti* and *Śiwa*, constantly repeating the phrase, “with out *Śakti* , *Śiwa* cannot create the universe”,..

Deskripsi dari Trigunait (1984) tersebut menunjukkan bahwasanya peran *Śakti* sangat kuat sebagai aspek feminisme dari *Dewa Śiwa*. *Dewa Śiwa* tidak mampu menciptakan alam semesta beserta dengan isinya jika tanpa ada *Śakti*. Hal tersebut oleh penganut *Bhairawa* dipandang sebagai sebuah *isme* atau ajaran yang dapat menghantarkan mereka pada pencapaian akhir (kelepasan). Oleh karena itu, *Śakti* atau dalam aspeknya sebagai *Dewi Durga* dipuja dengan hikmat oleh mereka sebagai pusat energi dari mana semuanya ini terlahir dan kembali. Nampaknya konsep *Durga* sebagai *Srsti Śakti* inilah berusaha dimunculkan pada lakon (tema) dalam pementasan dramatari *Calonarang*, kendatipun sangat jarang orang Hindu memahaminya, baik itu para pelaku *Calonarang* sendiri.

Pementasan dramatari *Calonarang* dan teks sastra sumbernya secara implisit menjabarkan implikasi dari teologis dalam hierarkis maknawinya menempatkan konsep ketuhanan di mana *Dewi Durga* sebagai “Tuhan” tertinggi. Dalam tradisi Puranik, *Durga* hadir sebagai sosok *Adiśakti Śiwa* yang banyak disebutkan dalam teks-teks kanonika Purana. Hal tersebut dapat diringkas dari uraian Titib (2003:331-337); Subagia (2016:188), bahwa *Durga* adalah *Dewi* dan ibu alam semesta. *Durga* punya keanekaragaman wujud dan aspek. *Durga* memiliki 64 wujud. Kemudian di India Selatan, *Durga* dipuja lebih dari aspek atau wujud yang mengerikan. Terlebihnya lagi di Kerala dan juga di Bali, *Dewi Durga* dipanggil dengan nama Bhagawati. Dalam bentuknya yang menyeramkan, *Durga* dipandang sebagai manifestasi *Dewi Kali*. *Durga* yang berasal dari Dewanagari adalah istri *Śiwa*. Dalam *Śiwa Purana*, *Dewi Durga* adalah ibu dari *Dewa Ganesa* dan *Dewa Kumara (Kartikeya)*. Selain disebut *Dewi Uma* Beliau juga disebut Parwati. Dalam budaya India, *Dewi Durga* biasanya digambarkan sebagai seorang wanita cantik berkulit kuning yang mengendarai seekor harimau. Beliau memiliki banyak tangan dengan posisi mudra, gerak tangan yang sakral yang biasanya dilakukan oleh para pendeta Hindu.

Dalam Kepercayaan Hindu, *Durga* adalah dewi Hindu yang namanya berarti 'sulit dicapai' atau 'jauh'. Beliau dikenal sebagai ibu pengasuh sekaligus prajurit yang tangguh. *Durga* merupakan salah satu dewi Hindu paling populer yang memiliki sejumlah peran. *Durga* memiliki posisi penting karena dianggap sebagai salah satu Maha Dewi atau dewi besar. Sifat para dewi dalam kepercayaan Hindu. Dewi dalam Hinduisme tidak pernah monistik. Artinya, mereka bersifat dualistik dengan karakter yang seakan saling bertentangan. Dalam kasus *Durga*, dia dikenal mewakili sifat keibuan namun di lain pihak juga merupakan prajurit tangguh yang ditakuti. *Durga* memiliki posisi utama dalam teks pujian yang disebut Dewi Mahatmaya yang diperkirakan berasal dari abad ke-5 M. Dewi Mahatmaya sangat penting karena merupakan teks pujian pertama yang ditujukan untuk dewi. Meskipun pemujaan dewi dipraktikkan di India jauh sebelumnya, Dewi Mahatmaya merupakan teks tertulis pertama yang ditulis menggunakan bahasa yang digunakan kalangan elit, yaitu Sansekerta. Sanskritisasi juga dikenal sebagai Brahmanisasi adalah pengakuan sebuah ide atau konsep oleh para Brahmana, kelompok paling elit dalam sistem kasta tradisional India.

Durga juga bisa berarti "sulit untuk didekati", karena beliau adalah personifikasi berbagai kesaktian dan gabungan kekuatan para *Dewa-dewi*, namun sebagai bunda jagat-rayanya beliau adalah ibu yang penuh kasih sayang yang tidak terhingga. India dan Indonesia penuh dengan berbagai candi demi pemujaan yang pernah jaya-rayanya (di Indonesia), namun pada saat ini konsep yang berkembang di Indonesia adalah konsep salah-kaprah, *Dewi Durga* dianggap dewinya setan dedemit, semua ini adalah propaganda agama lain yang pernah mengalahkan kerajaan Hindu di masa oknum-oknum lalu, dengan menjelek-jelekkan peranan *Dewi Durga* yang sesungguhnya, padahal candi Prambanan dan Candi Sewu terang-terangan didedikasikan kepada kebesaran *Sang Pertiwi, Maheswari* ini, yakni *Dewi Durga. Bhatāri Durga* adalah penakluk para asura dan sekaligus bunda utama jagat-rayanya ini, beliau adalah insti-sari Gayatri itu sendiri. Dengan hilangnya pemujaan kepada *Durga* di Indonesia, pemujaan kepada Ganesanya pun sirna (Subagia,2016:189)

Bertolak atas hal tersebut, *Dewi Durga* mendapatkan tempat yang mulia sebagai pencipta dan dari mana semuanya ini terlahir. Berdasarkan hal tersebut, dalam tradisi Weda, baik Purana dan teks Śmṛti lainnya menyatakan *Dewi Durga* sebagai "Ibu" alam semesta beserta dengan isinya. Atas apa yang ditemukan dalam catatan teks kuno tersebut, pada perkembangannya di Bali, *Dewi Durga* lebih sering disebut

dengan *Hyang Nini Bhaṭāri* dan *Hyang Nini Bhagawati*. *Hyang Nini Bhaṭāri* merujuk pada makna teologis bahwa *Dewi Durga* adalah “Ibu” dari semua entitas kehidupan. Implikasi dari pemaknaan tersebut sering dimunculkan dalam pementasan *Calonarang* melalui ucapan dari *Matah Gede* yang memohon kepada *Dewi Durga* dengan sebutan *Hyang Nini Bhaṭāri* dan sering juga ada seruan “*Hyang Ibu Bhaṭāri*” yang merujuk pada ibu kosmis. Dalam teks diakronik *Lontar T tutur Purwa Bumi Tuwa* lembar 4a menyebutkan sebagai berikut.

“...sira sang wus mahu wijil, ingaranan Ni Canting Kuning, metu sakeng asthi Vidhi, kalintang pisan kruraayu Idane, Ida witting sarwa dewata, manusa, bhuta-bhuti, Pañca Korsika ngaran, Pamuput Ida mapesengan Bhaṭāri Durga, ...” (Hooykaas, 1974:10).

Terjemahan:

“...beliaulah yang baru datang dan terlahir, bernama Ni Canting Kuning, terlahir dari tapa *Sang Hyang Widhi Wisesa*, sangat cantik tetapi menyeramkan rupa beliau, Beliau sumber semua dewata, manusia, *bhuta-bhuti*, bernama *Pañca Korsika*, hingga pada akhirnya Beliau bernama *Bhaṭāri Durga*, ...”

Merujuk atas penggalan teks *lontar T tutur Purwa Bhumi Tuwa* tersebut jelas menyebutkan bahwa *Dewi Durga* adalah *Śakti*, yakni sebagai sumber segala entitas kehidupan beserta semuanya yang ada di bumi ini. Menarik penggalan teks tersebut yang menyebutkan Ni Canting Kuning yang tiada lain adalah *Dewi Durga* sebagai sumber kelahiran dari semua dewata, manusia dan *Sang Pañca Korsika* (mengenai *Sang Pañca Korsika* nanti dibahas pada sub bab *Pañca Durga*). Teks kuno tersebut telah ditelaah oleh Hooykaas (1974), dan dalam teks dijelaskan hal ikhwal kosmogoni Hindu di Bali yang menempatkan *Bhaṭāri Durga* sebagai *the supreme god* atau Tuhan tertinggi yang melahirkan semuanya ini. Tentunya isi teks tersebut paralel dengan teks sastra *Calonarang* yang didalamnya terkandung aspek teologis Hindu dalam lingkaran *Śiwaisme* dan *Saktaistik*. Dengan demikian dapat dinyatakan bahwa di Bali, citra *Dewi Durga* dipandang sebagai “Ibu”, dan dari mana semuanya ini bermula. Dalam teks sastra *Calonarang* terdapat pula dialog yang menarik antara *Ni Calonarang* dengan *Hyang Nini Bhagawati*. Dialog tersebut memperlihatkan betapa *Ni Calonarang* memuliakan sekali *Hyang Nini Bhagawati* sebagai ibunya sendiri, sehingga dimuliakan dalam batin *Calonarang*, seperti dalam petikan teks sastra *Calonarang* 11a berikut.

“...riwijil Paduka Battari *Bhagawati* sakeṅ kahyangan nira. Neher mojarta sireng Calwanarang. “*Uduh atmajāmami kita Calwanarang, apa kaliṅanta*”

mangaturi tadah tumengulun, bakti mangacārmana? Atarima ngulun ri pangastuntinta. Umatur tan Walu Nateng Dirah, “Pakulun hyang mami paduka Nini Bhaṭāri, witting sarwa kabeh, kahyun ing Nini Bhaṭāri aneda suka Bhaṭāri , mami mapinta asih ri paduka Bhaṭāri ,...”

Terjemahan:

“...,keluarlah Paduka *Bhaṭāri* Bhagawati dari kaHyangan beliau. Segera berkata kepada *Calonarang*. “Uduh anakku *Calonarang* ada apa gerangan menghaturkan persembahan kepadaKu, sembari melakukan pemujaan? Aku terima persembahan mu”. Segara *Calonarang* berkata “Duh Paduka Nini *Bhaṭāri* ibu semesta, sumber segalanya yang berkelimpahan, sudi kiranya Ibu *Bhaṭāri* menerima persembahan dengan gembira, hamba memohon belas kasihan kepada Ibu Paduka *Bhaṭāri* ,...” (Suastika,2007:28-29).

Penggalan teks sastra *Calonarang* tersebut sangat lazim diperlihatkan oleh seniman pementasan dramatari *Calonarang* dalam ruang pentas. Meskipun sosok *Dewi Durga* tidak diwujudkan dalam tokoh seperti *Matah Gede*, tetapi pada akhir pementasan nampak sosok atau wujud *Rangda* yang diidentikkan dengan *Bhaṭāri Durga/Dewi Durga*. Biasanya dari ucap-ucap *Matah Gede* bisa diketahui bahwa *Walu Nateng Dirah* selalu meminta belas kasihan kepada *Hyang Nini Bhaṭāri* agar memberikan anugerah. Seolah-olah *Walu Nateng Dirah* adalah putri kesayangan dari *Bhaṭāri* . Sebagaimana uraian Cok Sawitri (wawancara,26 Nopember 2016) menjelaskan bahwa *Ni Calonarang* adalah *bhakta* atau pemuja yang taat kepada *Hyang Bhaṭāri Durga*. Bahkan sastra dan *sadhana* dilakoni sehingga dapat membatinkan *Hyang Bhaṭāri* dalam diri. Secara keseluruhan dari adegan pementasan tersebut, adalah menggambarkan sebuah konsep *bhakti* yang dalam. *Bhakti* adalah bagaimana seseorang dapat mencintai *Ista Dewata* yang dipujanya (Sandika,2015:53). Adapun dalam *Narada Bhakti Sutra* menyebutkan bahwa cinta kasih kepada pujaannya disebut dengan *Paramaprema*, seperti dituangkan dalam *sutra* 7 berikut.

Sā na kamāyamaṇa, nirodharūpatwat.

Terjemahan:

Bhakti yang sebelumnya dilukiskan sebagai *Paramaprema* adalah kasih sayang tertinggi, bukanlah dipenuhi keragu-raguan tetapi atas keyakinan dan mencintainya (Maswinara, 1996:2).

Merujuk atas *sutra* tersebut, *Calonarang* atau *Walu Nateng Dirah* dapat digolongkan sebagai penganut ajaran *bhakti yoga* yang sangat taat. Sebab dilihat dari pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa pura sewilayah Kota Denpasar, dapat dilihat sebuah adegan yang menarik, yakni pada saat *Walu Nateng Dirah* begitu penuh keyakinan dan sungguh-sungguh memohon anugerah kepada *Hyang Nini Bhagawati*. Pada akhirnya *Hyang Nini Bahagawati* yang tiada lain adalah *Dewi Durga* hadir untuk memberikan anugerah setelah menghaturkan persembahan. Tentunya persembahan itu dilakukan dengan tulus dan ikhlas, sehingga *Hyang Nini Bhagawati* berkenan hadir dan memberikan anugerah. Adegan tersebut seyogyanya dapat memberikan motivasi bagi warga Hindu untuk dapat memiliki sikap *bhakti* yang kuat kepada *Ida Betara* sehingga Beliau berkenan memberikan anugerah.

2) *Sthiti Śakti*

Berikutnya adalah aspek *Sthiti Śakti* adalah kemampuan untuk memelihara dan mengembangkan (*sthiti*) apa yang telah diciptakannya. Sebagai pemelihara *Dewi Durga* adalah sebagai *Dewanya usadha* (pengobatan), yakni memelihara kesehatan dan kebahagiaan umat manusia merupakan tugas Beliau sehingga manusia selalu hidup sehat, bahagia, aman, damai dan sejahtera (Nala,1999:87). Tidak banyak yang mengungkap keeksistensian dari *Dewi Durga* yang sesungguhnya adalah *Dewaning Pangusadha*. Penelitian tentang *usadha* selama ini hanya dihubungkan dengan *Dewa Śiwa*, dan *Dewi Danwantari* serta *Dewa-Dewa* yang sering muncul dalam ilmu *Ayurweda*. Sedangkan menelisik beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar dengan lakon yang berbeda, ditemukannya secara implisit bahwa *Dewi Durga* memiliki aspek kemahakuasaan sebagai pemelihara (*Sthiti Śakti*) dalam *swabhawanya* sebagai *pusadha*. Jadi, dalam konteks pementasan *Calonarang jangkep* (pementasan yang lengkap), *Dewi Durga* tidak saja memberikan anugerah kepada *Calonarang* ilmu *pangiwana* dan *kawisesan*, tetapi Beliau juga memberikan anugerah kepada lawannya yakni Mpu Baradah ilmu *kadyatmikan* dan *pangusadha* (Pekandelan, 2006:97).

Dewi Durga dalam aspeknya sebagai *Sthiti Śakti* tidak secara eksplisit dapat ditemukan dalam adegan dramatikal pementasan. Baik itu dalam teks sastra *Calonarang*, kemahakuasaan Beliau sebagai pemelihara tidak ditemukan secara eksplisit, namun demikian kekuatan *Dewi Durga* sebagai pemelihara (*Sthiti Śakti*) dapat direinterpretasikan yang mengacu pada fungsi pementasan dramatari *Calonarang* sebagai

“penyucian” atau *panyomya*. Cerita yang terkandung, baik dalam teks dan pementasan dramatari *Calonarang* tersebut tiada lain merupakan sebuah penggambara dari sebuah prosesi “peningkatan status diri” dari *bhuta* menjadi *Dewa*. Jadi manusia dalam kehidupannya sesungguhnya merupakan proses pendakian spiritual untuk ia dapat meningkatkan statusnya dari *bhuta* menjadi *Dewa*, dan dua hal tersebut selalu berhubungan serta mutlak ada dalam diri manusia. Sejalan dengan hal tersebut, Sura (1995:32) menjelaskan bahwa dalam diri manusia ada sifat *bhuta* (*suri sampat*) dan sifat dewata (*daiwi sampat*) yang selalu berdampingan. Jika mempunyai keinginan hidup dan mencapai kelepasan, sifat-sifat *bhuta* dalam diri hendaknya dilebur ke dalam sifat-sifat *satwam* atau kebaikan (*dewani*). Pementasan dramatari *Calonarang* tidak saja difungsikan sebagai media penyucian dalam diri (*Bhuwana Alit*), tetapi pementasan tersebut juga difungsikan untuk mensucikan segala bentuk kekuatan yang jahat sifatnya dalam ruang kosmos. Dalam fungsinya sebagai *penyomnya* inilah citra *Dewi Durga* sering disebut sebagai *Hyang Bhairawi*.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar sering sekali penari atau *pregina* menyebut *Hyang Durga Bhairawi* untuk merujuk *Dewi Durga*. *Hyang Durga Bhairawi* sendiri dalam tradisi *Bhairawa* adalah *Śakti* dari *Śiwa* sebagai *Hyang Bhairawa*. *Durga Bhairawi* merupakan phanteon *Dewi* sebagai penguasa kuburan, dan gelar lainnya adalah *Hyang Nini Bhagawati*. Hal tersebut dipertegas dari sumber-sumber tertulis Jawa, seperti uraian Santiko (1992:265) sebagai berikut.

Beberapa sumber primer berupa tulisan di Jawa menyebutkan bahwa *Bhaṭāri Durga Bhairawi* lebih populer di Bali disebut dengan *Bhaṭāri Bhagawati* memang bertempat tinggal di kuburan. Sumber tersebut adalah teks *Tantu Pagelaran* yang menyatakan bahwa istana *Bhaṭāri Durga Bhairawi* adalah di *Gandamayu* atau *Gandamayi*, dan dari istana beliau asal kehidupan dan kembalinya seseorang sebagai sebuah siklus. Beliau diyakini sebagai pemberi anugerah kehidupan kepada manusia.

Dalam mazab Tantrisme, kuburan (*smasana*) merupakan tempat yang sangat tepat untuk melakukan *sadhana*, karena kuburan mengandung simbol-simbol tertentu. Kuburan (*setra*) melambangkan terhapusnya *ahamkara* (keakuan) seperti nafsu-nafsu keduniawian. Apabila digunakan sebagai tempat melakukan *sadhana* untuk menumbuhkan kesadaran bahwa badan jasmani tidak berarti apa-apa, dan kesadaran seperti ini bisa menghilangkan sifat angkuh dan egois lainnya. Di samping itu melakukan olah spiritual di kuburan bisa mengantarkan *sadhaka* untuk dapat segera melenyapkan *asta pasa*, yaitu

delapan ikatan dosa yang terdiri dari: *ghṛna* (kebencian), *lajja* (rasa malu), *bhaya* (ketakutan), *kula* (keterikatan dengan keluarga), *silā* (perasaan lebih baik dari yang lain), *dambha* (kebanggaan), *mana* (tinggi hati), dan *jugupta* (menentang) (Nala,1999:76).

Selain itu melakukan olah spiritual di kuburan bagi penganut Tantra adalah gerbang menuju *moksha*, karena dengan lenyapnya tubuh fisik, jiwa dapat bertemu dengan *Śiwa* dan *Śakti* nya. Tempat tinggal *Durga* yang menyeramkan juga dilukiskan dalam kakawin Ghatotkacasraya yang menyebutkan tempat tinggal *Bhaṭāri Durga* berada di puncak sebuah gunung yang sangat tinggi, dalam sebuah istana yang indah terbuat dari batu manikam yang berkilauan, tetapi banyak darah berceceran serta tulang mayat berserakan. Para penjaga istana itu terdiri dari raksasa dengan wujud-wujud menyeramkan. Kuburan (*setra gandamayu*) sebagai tempat memuja *Dewi Durga* juga disebutkan dalam Usana Bali (Tim, 1986: 27-28) yang mengisahkan Sri Aji Jaya Kasunu *madewasraya* di Setra Gandhamayu untuk untuk memohon karunia *Dewi Durga* agar berkenan membebaskan Bali dari malapetaka.

Bertumpu atas hal itu, kuburan yang selalu diperlihatkan dalam ruang pementasan adalah sesungguhnya ruang berguru bagi orang-orang yang menghendaki kemajuan spiritual dalam peningkatan status menuju kesucian diri. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, kuburan dan *watangan* merupakan dua objek yang tidak dapat diabaikan begitu saja. Kuburan (*setra*) dan *watangan* (mayat) merupakan pelengkap yang penting, kalau tidak ada keduanya bukan *Calonarang Jangkep* namanya. Tetapi keberadaanya sebagai pelengkap bukanlah tanpa makna. Baik *setra* dan *watangan* adalah makna simbol yang dapat mengungkap makna rahasia terdalam tentang sesuatu hal. Mengacu atas teori semiotika, bahwa segala sesuatu berkaitan dengan tanda (*sign*). Sobur (2002:94) menjelaskan bahwa terdapat tiga area penting dalam studi semiotika, yakni tanda itu sendiri yang berkaitan dengan beragam tanda yang berbeda, seperti cara mengantarkan makna serta cara menghubungkannya dengan orang yang menggunakannya. Tanda adalah buatan manusia dan hanya bisa dimengerti oleh orang-orang yang menggunakannya.

Bertolak atas deskripsi teoretis tersebut, *setra* dan *watangan* merupakan *sign* yang digunakan oleh praktisi *Calonarang* dalam ruang pentas, dan tentunya ada makna di dalamnya. Makna tersebut tentunya berhubungan dengan citra *Dewi Durga* sebagai *Sthiti Śakti*, yakni sebagai pemelihara. *Setra* atau kuburan merupakan penanda untuk manusia menghargai kehidupan, sebab kehidupan teramat sangat singkat dan kuburan menjadikan manusia untuk belajar memisahkan

antara yang material dan imaterial. Jadi, implikasi makna teo-estetikanya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan seni sakral dalam upaya memberikan pemahaman *tattwa* bagi masyarakat Hindu tentang citra *Dewi Durga* sebagai *Stithi Śakti* yang memiliki kuasa atas kehidupan seseorang berdasarkan atas waktu atau *kala*. Melalui pementasan tersebut masyarakat Hindu dimana *Calonarang* dipentaskan sedikit tidaknya mampu memaknai bahwa *kala* kematian merupakan hal yang berharga dalam kehidupan. Dalam teks lontar *Tutur Bhuwana Mareka* lembar 12b disebutkan bahwa manusia hidup selalu dibayang-bayangi oleh *Sang Kala Mertyu* yang tiada lain adalah aspek *Dewi Durga* yang berhubungan dengan kematian dan penyakit seperti dalam kutipan berikut.

“...,klimo ingaran isya, sadhā, ingaran tamba, tunggal riṅ lawan, usadha sira juga, Brahma, Wiṣṇu, Iswara mwanṅ Durga Kalika matemahan Saṅ Kala Mertyu. Ika tukang gering mwanṅ pati, ika juga pināsti urip, den weruh, yan wruh kalwaning ayu. Yan wruh lwaning hala, trep tkeng panispara, phalanya juga,...” (Pusat Dokumentasi Kebudayaan Pripinsi Bali,1999:6).

Terjemahan:

“...,kalimo adalah isinya. *Sadha* adalah obat, sama artinya dengan *usadha*. Sesungguhnya *Sanghyang Brahma, Wisnu, Iswara* dan *Bhaṭāri Durga* sebagai *Sang Kala Mertyu*. Beliau adalah membasmi penyakit, beliau juga yang menyebabkan sakit dan kematian, Beliau juga yang membuat ilmu hitam. Ketahuilah itu. Jika anda tahu yang disebut baik, dan jika anda tahu yang disebut buruk, anda mendapat pahala,...”.

Teks *tutur Bhuwana Mereka* tersebut menunjukkan bahwa kehidupan dan kematian adalah anugrah, dan karunia dari *Bhaṭāri Durga*. Unsur *setra* yang sering diidentikkan dengan pementasan dramatari *Calonarang* bukanlah sekadar properti yang menyeramkan, tetapi adalah penanda bahwa *setra* atau kuburan adalah media untuk manusia menghargai waktu dan menyadari bahwa kematian dapat datang sewaktu-waktu. Selanjutnya *watangan* atau *mayat* juga menunjukkan hal yang sama, yakni sebuah penanda berhubungan dengan makna kematian (eskatologi). Bahwa kematian tidak mesti ditakuti, sebab kematian adalah prosesi alami kehidupan yakni melepas lapisan badan, dan mayat sesungguhnya adalah lima elemen ragawi yang tidak kekal. Semua itu dikuasai secara penuh oleh *Bhaṭāri Durga*, dan atas kemahakuasaan Beliau sebagai penguasa dari “waktu”, beliau disebut dengan Dewi Kali.

Meminjam uraian Suamba (1999:32), bahwa *Hyang Bhairawi* jarang ditemukan dalam teks *Purana*, tetapi yang sering muncul adalah *Dewi Durga* tiada lain adalah *Dewi Kali*. Tuhan Yang Maha Esa menciptakan seluruh jagat raya dan isinya, lalu Beliau memasuki setiap ciptaan Beliau. Jadi alam semesta dan isinya bersifat suci; sewaktu alam dan isinya dirusak atau dinodai, kesucian yang hadir itu bisa “sirna”, itulah yang tersirat dalam makna *Sang Kali*, yang telanjang bulat tanpa busana. Nama lain beliau adalah digambarkan (terbungkus oleh antariksa), yang tak terukur batas-batasnya. Beliau berwarna gelap dan pekat karena harus melahap kekotoran tanpa henti-hentinya. Warna gelap juga bermakna waktu, ruang hampa (antariksa) dan hukum karma, itulah sebabnya beliau digambarkan berwarna biru pekat. Kalungan tangan-tangan yang melingkari pinggang beliau adalah berbagai bentuk *bhakti* yang dipersembahkan kepada Beliau, dan berbagai pahala yang diingat dan dibalas olehnya sesuai waktu yang tepat. Tangan-tangan ini juga bermakna energi kinetik yang sangat potensial, yang dapat bermanifestasi setiap saat. Rambut yang kusut menandakan kebebasan sang waktu yang terurai tanpa batas. Kemudian kelima puluh tengkorak yang menjadi kalungan di leher Beliau, melambangkan lima puluh alfabet Sansekerta, serta bentuk-bentuk swara (sabda), secara umumnya berlaku di masyarakat Hindu Dharma, dan hadir di alam semesta ini. Pada saat *pralaya* Beliau menerima semua ini sebagai persembahan dalam bentuk kalungan bunga (suatu bentuk kehormatan yang besar sekali, atas jasa-jasa sang waktu ini) (Subagia, 2016:188).

Berdasarkan atas deskripsi maknawi atas sosok *Dewi Kali* tersebut, sesungguhnya eksistensi pementasan dramatari *Calonarang* merupakan media seni tontonan sekaligus tuntunan bagi umat Hindu di wilayah Kota Denpasar dan umat Hindu pada umumnya untuk melihat bahwa pementasan tersebut kaya dengan *tattwa* yang dibalut dalam pementasan seni. *Tattwa* yang diceritakan melalui lakon seni (sakral) tersebut, umat Hindu dapat memahami betul konsep teologis mereka secara jelas dan bagaimana sesungguhnya pementasan tersebut diciptakan oleh leluhur Hindu di Bali dari masa lampau sebagai murni persembahan dalam fungsinya untuk menjaga keseimbangan kosmos.

3) *Samhara Śakti*

Selanjutnya adalah *Samhara Śakti* adalah kemahakusaan untuk melebur atau menghancurkan secara periodik alam fisik (*samhara*), yang menyebabkan terjadinya proses penuaan atau pelapukan secara alami. Semua ciptaan tidak ada yang abadi, semua akan mengalami perubahan. Seluruh ciptaan menjadi lapuk dan akhirnya hancur. Bumi beserta segala

isinya, seperti manusia, binatang, dan tumbuh-tumbuhan pun tidak luput dari proses pelapukan dan penghancuran ini. Saat proses penuaan, pelapukan dan penghancuran atau *pralina* ini Beliau mengambil wujud sebagai *Bhaṭāri Bhagawati* (Pekandelan, 2008:42). Di samping itu Beliau juga memiliki kemampuan melebur penyakit, melebur kesedihan, marah, kemelaratan, kelemahan, kesombongan, dan lain-lain, sehingga kualitas manusia atas anugerahNya dapat berubah menjadi lebih baik. Aspek *Dewi Durga* sebagai *Hyang Bhaṭāri Bhagawati* sering disebut-sebut dalam teks *Calonarang*, sehingga dalam pementasannya pun gelar ini sering digunakan oleh *pregina Calonarang*. Sesungguhnya konsep teologis Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* terletak pada konsep ini, dimana *Dewi Durga* adalah Esa (*Ekam*), tetapi memiliki gelar yang beragam sesuai dengan fungsi Beliau. Kekuatan *Dewi Durga* sebagai pemelihara, beliau bergelar *Hyang Bhairawi*, dan ketika menghancurkan adalah beliau bergelar sebagai *Hyang Bhaṭāri Bhagawati*.

Semua gelar tersebut sesungguhnya merujuk pada konsep *pantheistik*, bahwa Tuhan yang satu menjadi banyak sesuai dengan fungsinya dan eksis serta meresap dalam segalanya (Putra, 2010:76). Pandangan Tuhan dalam teologi Hindu berbeda dengan agama lainnya. Dalam teologi Hindu, Tuhan dipandang sebagai Yang Esa, tetapi termanifestasi menjadi banyak sesuai dengan fungsinya. Sebagaimana disebutkan dalam *Weda* bahwa orang bijak menyebutnya dengan banyak nama sesuai dengan fungsi dan manifestNya.⁶⁰ Hal tersebut dengan sangat jelas disebutkan dalam Rgveda I.164.46 sebagai berikut.

Indraṁ mitraṁ varuna āgnim ahur atho divyaḥ sasuparno garutman, ekaṁ sad vipraḥ bahudha vadantyāgnim yamam matāriśvanam ahuh.

Terjemahan:

Mereka menyebutnya Indra, Mitra, Varuna, Agni dan Dia yang bercahaya yaitu Garutman yang bersayap elok. Satu itu Tuhan sang bijaksana menyebut dengan nama seperti Agni, Yama, Matarisvan (Sura,1995:26).

Mantram Rgveda tersebut di atas sangat sering dikutip oleh peneliti Hindu dan cendekiawan Hindu untuk menguatkan asumsi teologi Hindu yang menerima Tuhan sebagai satu adanya dan mutlak. Tetapi dalam kajian ini, berkenaan dengan konsep tersebut tidak ditelisik lebih jauh sebab mantram *Weda* tersebut diyakini sebagai wahyu (baca sabda suci) dan kebenaran yang tidak terbantahkan. Namun di sisi lain, uraian *mantram* tersebut menjadi penting diketengahkan ketika medeskripsikan implikasi

teo-estetika Hindu pada pementasan *Calonarang*, dan terkait citra *Dewi Durga* sebagai yang satu, tetapi memiliki nama dan rupa yang berbeda sesuai dengan fungsinya. Uraian yang sama juga disebutkan dalam teks *Jñanasiddhānta* sebagai berikut.

Ekatwānekatwa swalakṣana Bhaṭāra. Ekatwa ngaranya, kahidēp makalakṣana ng Śiwatattwa. Ndan tunggal, tan rwatiga kahidēpanira. Mangelaksana Śiwa karana juga, tan paprabheda. Aneka ngaranya kahidēpan Bhaṭāra mangelaksana caturdha. Caturdhā ngaranya laksanannira sthula sukṣma parasunya.

Terjemahan:

Sifat *Bhaṭāra* adalah eka dan aneka. Eka (esa) artinya Ia dibayangkan bersifat *Śiwatattwa*. Ia hanya Esa, tidak dibayangkan dua atau tiga. Ia bersifat Esa saja sebagai *Śiwakarana* (*Śiwa* sebagai pencipta), tiada perbedaan. Aneka artinya *Bhaṭāra* dibayangkan bersifat Caturdha artinya adalah sthula suksema paran sunya (Sura,2005:26-27).

Merujuk atas teks tersebut, jelas dapat diketahui bahwa sesungguhnya *Bhaṭāra* adalah Esa atau satu, tetapi juga Aneka yang diartikan memiliki banyak fungsi, dan tidak ada perbedaan antara satu dengan yang lainnya. Dalam konteks pementasan dramatari *Calonarang*, dapat dinyatakan bahwa *Dewi Durga* adalah sebagai *Bhaṭāri* yang tunggal tetapi termanifes menjadi banyak. Tentu hal ini disesuaikan dengan fungsi Beliau dalam kapasitas kemahakuasaan Beliau sebagai pelebur (*samhara Śakti*). *Hyang Bhaṭāri Bhagawati* sering sekali muncul dalam teks *Calonarang*, meskipun dalam pementasan lebih kepada citra *Durga* dalam rupa *pelawatan Rangda* yang menyeramkan. Sesungguhnya, *Rangda* yang sering dipentaskan pada akhir pementasan adalah citra *Durga* dalam aspeknya sebagai *Hyang Bhagawati*, sebab beliau diposisikan sebagai pelebur atau penetral. Fungsi Beliau sebagai “pelebur” (*samhara Śakti*), Beliau dicitrakan dengan sosok yang menyeramkan. Implikasi teo-estetika Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya terletak pada citra *Rangda* yang dipentaskan sebagai tokoh *Bhaṭāri Bhagawati* dalam aspeknya sebagai pelebur. Sebab dalam tradisi *Tantrik* sebagaimana uraian Avalon (2015:12) bahwa:

“Tantric teaching based on a doctrine, that everything must be confronted horrific ways creepy. The point is it sinister in the media neutralizing the bad power. That is Gahndarva Tantra as follows, then aspirant must be to against the forces or negative energy,...”

Jadi demikianlah dalam dunia *Tantrika*, bahwa kekuatan negatif harus dilawan dengan cara-cara yang menyeramkan.

Sederhananya, hal yang menyeramkan harus dilawan dengan hal-hal yang menyeramkan, sehingga segala ketakutan pada hal yang menyeramkan menjadi sirna. Wirawan (2015:44) menjelaskan bahwa “seram” sesungguhnya mewakili kekuatan atau *Śakti* dari *Rangda* yang sering diberikan gelar *Ratu Ayu* dalam pementasan. Jadi kembali pada fungsi *Calonarang* sebagai *penyomya*, *Bhaṭāri* Bhagawati yang dapat disimbolkan sebagai *Rangda* yang *memprelina* segala kejahatan, penolak bala dan menetralsisir *sekala-niskala*. Sangatlah tidak mungkin hal yang buruk tersebut dihancurkan dengan kekuatan biasa. Dengan demikian di sini *Rangda* yang menyeramkan hanyalah simbol suci yang dilekatkan padanya sebagai kekuatan penghancur. Disamping itu juga sosok menyeramkan *Rangda* adalah pesan simbolik agar manusia menaklukkan segala macam ketakutan dalam diri, sebab ketakutan adalah hal yang menyeramkan bisa menjadi penghalang bagi manusia untuk mendekati diri padaNya. Sederhananya, ketakutan harus disingkirkan terlebih dahulu ketika memuja Beliau, sosok *Rangda* tidak terlihat menyeramkan lagi, tetapi adalah Ibu semesta yang penuh dengan kelembutan (Budiartini, 1998:6).

Sesungguhnya penggambaran *Dewi Durga* sebagai *Hyang Bhaṭāri* Bhagawati yang sangat menyeramkan adalah citra dari aspek Beliau *Durga* yang lagi murka atau *Krura Rupa*, yakni sosok yang menyeramkan dan sangat bengis (Redig, 2009:122). Atas dasar tersebut, *Rangda* atau *Ratu Ayu* dibuat menyeramkan, dan dalam ikonografi Hindu rupa yang demikian adalah perwujudan dari *raudra rupa* (menakutkan) atau *krura rupa* (bengis). Dalam pengarcaannya *Dewi Durga* digambarkan dalam lima bentuk sesuai dengan perwujudannya, yaitu: (1) *Samharamurti*, sebagai *Śakti* pelebur kembali alam semesta. (2) *Anugrahamurti*, sebagai pemberi anugerah. *Nrttamurti*, sebagai ahli tari. (3) *Daksinamurti* sebagai ahli musik, filsafat dan Samadhi, dan (4) *Bhiksatanamurti*, sebagai *sanyasin* atau *parivrjaka* (pertapa yang berkeliling dari satu tempat ke tempat lainnya). Adapun dalam keterangan lain, yakni dalam teks lontar *Purvakamikagama* menjelaskan ada tiga macam bentuk penggambaran wajah *Dewi Durga* atau *Bhaṭāri* Bhagawati sebagai Pasupata Stradanamurti, yaitu: (1) Wajah *santa* (damai) atau *saumya* (baik hati), (2) Wajah *ugra* (jahat), *raudra* (menakutkan) dan *krura* (bengis), (3) Wajah *misra* (campuran) dengan dua varian, misalnya wajah tersenyum, namun digambarkan dengan mata melotot (Wirawan, 2015:54).

Berdasarkan atas penggambaran tersebut dapat dinyatakan bahwa citra *Rangda* sebagai perwujudan *Dewi Durga* dalam manifestasinya sebagai *Bhaṭāri* Bhagawati dalam aspek *Samhara Śakti* adalah penggambaran dari *Raudra* dan *Krura*,

yakni menakutkan dan bengis. Hal tersebut dapat dikenali dari perwujudan *Rangda* yang menyeramkan, seperti mata mendelik atau melotot, taring panjang, lidah menjulur keluar, keluar api dari mulut, rambut memanjang, dari ubun-ubun keluar api, susu memanjang, dan kuku memanjang. Perwujudan yang benar-benar menyeramkan. Namun demikian, secara semiotika ada makna yang mendalam dibalik wajah dan atribut yang menyeramkan tersebut. Secara teologis perwujudan *Rangda* yang *krura* dan *raudra* adalah menunjukkan fungsi atau manifestasi Beliau sebagai penghancur segala kekuatan negatif dan sifatnya sebagai pelebur segala eksistensi dan kemudian diciptakan kembali dalam siklus waktu yang siklik. Sebagaimana dalam ajaran *Tantra*,⁵ bahwa aspek menyeramkan dari *Dewi Durga* adalah untuk menaklukkan segala “ketakutan” diri, sebab ketakutan adalah penghalang bagi aspiran (penganut) dalam mencapai peningkatan kualitas rohani (Bjonness, 2015:12).

Mata mendelik dari *Rangda* secara semion adalah pertanda bahwa kerinduan yang mendalam untuk bertemu dengan *Bhaṭāra Śiwa*. Ludah menetes menandakan keinginan untuk segera bersatu, lidah menjulur menjadi tanda bahwa ada kehausan yang mendalam untuk *mergerisasi* dengan *Bhaṭāra Śiwa*. Taring panjang simbolisasi dari energi *Śakti* sebagai penghancur, susu memanjang dan telanjang simbol dari kelepasan dari ikatan duniawi, bulu dan kuku memanjang simbol dari *vairagya* pengendalian dan ketidak terikatan serta menjerit-jerit, menari dan meraung-raung menandakan *bala* atau kekuatan yang dapat menghancurkan dan *nyomya sekala-niskala*. Api pada ubun-ubun menandakan energi *Śakti pat* yang mengalir dalam dirinya sebagai simbolisasi keterlepasan atau *kelepasan*. Semua semion-semion tersebut merujuk pada aspek kekuatan dan kemahakuasaan beliau sebagai pelebur atau pendaur ulang segala eksistensi. Berkenaan dengan hal itu, keberadaan sosok *Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* sebagai *Ratu Ayu* yang tiada lain adalah penggambaran teologis dari realisasi kekuatan *Dewi Durga* sebagai *pemrelina*. *Pemrelina* segala macam kekuatan jahat, dan dalam *Calonarang* sosok *Rangda* sering dihubungkan dengan kekuatan jahat. Hal tersebut dirasa wajar mengingat *Rangda* selalu dipentaskan ketika *Walu Nateng Dirah* memurthi menjadi *Rangda* (Pekandelan,2010:65).

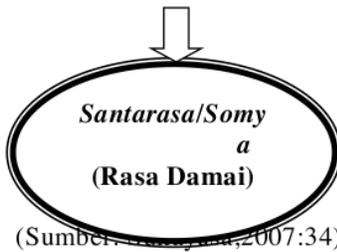
Terlepas dari adegan yang demikian, secara teo-filosofis *Rangda* dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar adalah simbol *Dewi Durga* sebagai *Adiśakti*, dan dari mana dualitas muncul. Dalam arti, darimana baik-buruk, hitam-putih dan *kiwa-tengen* terlahir yang sesungguhnya adalah *Esa* sebagai *Adiśakti* Dewi Uma yang “*nunggal*” dengan *Bhaṭāra*

Śiwa sebagai “*Ongkara*”. Sejalan dengan itu, meminjam uraian Cok Sawitri (wawancara, 26 Nopember 2016) sebagai berikut. “Pelaku dan praktisi *Calonarang* harus memahami makna *Durga* dalam teologis pementasan. Sosok Ibu yang darimana semua ini terlahir. Termasuk *Rwa bhineda* tersebut terlahir dan mengadakan alam semesta beserta isinya. Beliaulah perwujudan *aksara Ongkara*.”

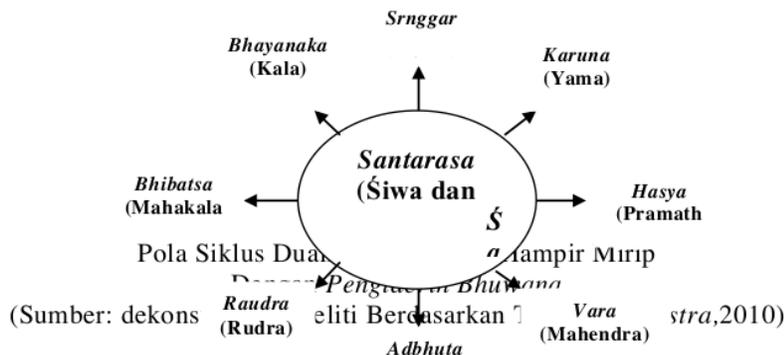
Menarik untuk menelisik deskripsi dari penuturan informan tersebut berkenaan dengan aspek teologis pementasan *Calonarang* dalam melihat sosok *Dewi Durga*. Dalam pementasan, dan sudah disinggung berulang kali dalam penelitian ini bahwa *Dewi Durga* selalu ditonjolkan pada saat pementasan dan ada pada adegan klimaks. Hal tersebut menjadi penanda bahwa kehadiran Beliau adalah sebagai akhir dari drama untuk “*nyomnya*” dualitas (baik-buruk, hitam-putih, *kiwa-tengen*), sehingga tidak lagi ada keberpihakan. Dalam artian, manusia secara *sekala* diajarkan untuk menerima hitam, *kiwa*, kiri, buruk dan semacamnya tetapi tidak menolak yang putih, *tengen*, kanan, kebaikan dan semacamnya. Orang yang demikian, dapat dikatakan sudah berada pada *Santarasa*, yakni pucak pengalaman estetik melampui dualitas *rasa*. Sukayasa (2007:34) menyebutnya sebagai rasa yang damai. Teo-estetika yang muncul adalah terletak pada konsep, bahwa ketika dualitas terlampaui (baik-buruk), sembilan *rasa* (*navarasa*) sebagai *Santarasa* (damai) bisa dialami, baik oleh pelaku seni maupun penikmat seni. Adapun lebih jelasnya adapat dilihat pada tabel 7.1 berikut.

Tabel 7.1
Pelampauan *Rasa* Dualitas Hingga Mencapai *Navarasa*
dan Menjadi *Santarasa* (damai)

<i>Rasa</i> yang menjadi karakter tokoh yang berada di pihak <i>Nayaka</i> (tokoh baik). Dalam hal ini identik dengan sifat baik dan kebaikan.	<i>Rasa</i> yang menjadi karakter tokoh yang berada di pihak <i>Pratinayaka</i> (tokoh jahat). Dalam hal ini identik dengan jahat atau keburukan.
1. <i>Srenggana rasa</i> adalah rasa asmara	1. <i>Adbhuta rasa</i> adalah rasa takjub
2. <i>Karuna rasa</i> adalah rasa belaskasih	2. <i>Raudra rasa</i> adalah rasa ganas
3. <i>Hasya rasa</i> adalah rasa humor	3. <i>Bibhasta rasa</i> adalah rasa ngeri
4. <i>Vira rasa</i> adalah rasa kepahlawanan	4. <i>Bhyanaka rasa</i> adalah rasa kahwatir



Merujuk atas tabel 7.1 tersebut, dapat diinterpretasikan bahwasanya kehadiran sosok *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* adalah wujud dari ekspresi dualitas rasa. Kemudian dalam manifestasinya sebagai *Sahara Śakti*, yakni *Bhaṭāri Bhagawati*, Beliau menghancurkan dualitas *rasa* (*rasa* baik-buruk), sehingga menjadi *Santarasa*. Penghancuran atau *Samhara* dalam konteks ini adalah “pelampauan” dari dualitas sehingga menjadi *santa* atau *somya*. Lebih jauhnya lagi secara teologis dualitas *rasa* tersebut mewakili sebuah siklus penciptaan, pemeliharaan dan peleburan. Sebagaimana uraian Abhinavagupta (dalam Sharma dkk,1987:100) menjelaskan bahwa *Santarasa* sebagai *rasa* yang mendasar yang merupakan realisasi semua *rasa*. Secara dialektik, *santarasa* merupakan hasil sintesis dari *rasa* yang saling beroposisi. Oleh karena itu dualitas *rasa* dipetakan dalam bentuk siklus kosmis, dan lebih mirip *Pengiderin Bhuwana* yakni kiblat pola *Dewata Nawansanga*. Hal tersebut dapat dilihat pada pola berikut.



Merujuk pada sk (Brahma) dapat dijelaskan bahwa gerakan siklus tersebut adalah sesuai dengan arah jarum jam. Diawali dari *Srnggararasa* ke *Karuna* dan seterusnya sesungguhnya menunjukkan pola “*Murti*” yakni dari lembut menjadi keras dan atau dari halus menjadi kasar. Gerakan *daksinayana* yang berawal dari tengah menunjukkan pula sebuah siklus *trikona* yakni penciptaan, pemeliharaan dan peleburan. Sebagai peleburan kembali pada titik awal, yakni tengah dimana *Śiwa*

dan *Śakti* bertemu menjadi *Saharaśiwa* dan *Saharaśakti* “nunggal” menjadi *Ongkara*. Gerakan tersebut berputar dalam siklus dari *rasa* damai, menjadi *rasa* takjub (Brahma) dan *rasa* asmara (Wiṣṇu), menjadi *rasa* ganas (Rudra), menjadi *rasa* menjijikkan (Mahakala), menjadi *rasa* khawatir (Kala). Pada sisi lain, *rasa* asmara (Wiṣṇu) menjadi *rasa* belas kasih (Yama), kemudian menjadi *rasa* humor (Pramatha), menjadi *rasa* perwira (Mahendra) hingga kembali ke *Santarasa*.

Menariknya adalah *Sahara Śakti* dalam perwujudannya sebagai *Dewi Durga* dalam manifestasinya sebagai *Bhaṭāri* Bhagawati sesungguhnya disimbolkan dengan putaran pola terbalik dalam siklus tersebut (lihat skema 7.1 di atas). Fungsinya sebagai “*penyomya*”, perputaran pola siklus terbalik berlawanan dengan arah jarum jam (*daksināyana*). Gerakan tersebut mengikuti siklus *utarāyana*, dan putarannya dari selatan ke utara lalu ke dalam. Sifat gerakannya adalah sentripetal dalam gerakannya sebagai “*penyomya*” atau “*ngeruwat*”. Dari yang kasar tersublimasi menjadi halus, dari keras ke lembut hingga menjadi damai. Sadar atau tidak adegan pementasan *Calonarang* sesungguhnya adalah memperlihatkan siklus “*nyomnya*”. Sebagaimana merujuk beberapa pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Ksiman dan Sumerta Denpasar secara implisit menyiratkan sebuah proses *samkertih*, yakni penghalusan. Bagaimana *ambekin kawisesan Walu Nateng Dirah* yang berkarakter keras, ngeri (Kala), ganas (Rudra) kembali menjadi takjub (Brahma), kembali ke *rasa* Karuna (Yama) hingga kembali ke *rasa Santa* (damai), dan hal itu ditunjukkan pada akhir pementasan. Terlebih pada adegan lakon “*Ngeseng Waringin*” yang dipentaskan di pura Dalem Desa Kesiman, terjadi *panyomya* yang dilakukan Mpu Baradah, sehingga *Ni Calonarang* memiliki karakter yang *karuna* hingga menjadi *Santa*, seperti dalam petikan teks sastra *Calonarang* lembar 25a sebagai berikut.

13

Ry uwusira winarah-winarah tingkêng kapatin dya sang Śri Yogiśwara Baradah, suka ica lega lila warana ajñana Sang Calawnarang, tan katiling caranyeng nguni, anghing ginengya ng wacana sang Yogiśwara. Pitutur irayu uwus rinengenyatah, mwang karasa denika. Sira Calwanarang, mangastuteng jang lebu talampakanira Sang Prawara. Ling sang Mahamuni, lah, mentas kitalukat lugas jati ni warang. Ya tikatemahan praratra Calwarang, sida-sida lukat, umor sireng atah. Tunwanen sawa Sang Randa dya sang jiwatma, uwus lebur awu tan pasesa. Tan lingoyeka.

Terjemahan:

Setelah ia diberitahukan seluk beluk kematian oleh Sri Yogiswara Baradah, senang, enak, lega, bebas, dan lepas hati Sang Sharma dkk, tidak cenderung (berbuat) caranya semula, hanya nasihat sang pandita yang dipegangnya. Nasihat utama telah didengarkannya semua dan diresapi olehnya. Lalu Sang *Calonarang* meminta diri, menyembah dengan hormat pada telapak kaki Sang Pendeta. Sang Pendeta berkata “ Nah, pergi lepas kamu kembali semula telah diruwat Besan”. Demikianlah, akhirnya *Calonarang* mati, berhasil diruwat, ia menghilang juga. Lalu mayat *Calonarang* dibakar oleh sang pendeta, telah lebur menjadi abu tidak tersisa (Ardhana,dkk,2015:59).

Merujuk atas penggalan teks sastra *Calonarang* tersebut, jelas dapat diketahui bahwa pola siklus *nyomya* berakhir kembali ke tengah yakni *Santarasa* atau rasa yang damai. Tetapi akhir dari teks tersebut jarang dipentaskan dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Prosesi *nyomya* yang ditunjukkan dalam pementasan *Calonarang* justru diwujudkan dalam adegan yang berbeda, yakni bertemunya *Rangda* dengan *Barong*. Pertemuan tersebut seolah-olah mengaburdikan ending pementasan, sehingga terkesan pementasan *Calonarang* belum selesai. Namun secara dialektika, pementasan *Calonarang* pasti antiklimaknya berujung pada akhir, yakni pertemuan antara *Barong* dan *Rangda* yang berakhir *Santarasa* atau *Somya*. Mengenai penyatuan tersebut dijelaskan dalam sub bab *Rwabhineda* selanjutnya.

4) *Anugraha Śakti*

Selanjutnya adalah realisasi kekuatan *Dewi Durga* dalam aspeknya sebagai *Anugraha Śakti*. Aspek *Anugraha Śakti* adalah kemahakuasaan dalam memberi anugerah, memenuhi permintaan para pemuja-Nya yang taat melaksanakan *dharma*. Tugas ini diemban oleh *Dewi Durga* dalam aspeknya sebagai *Anugraha Śakti*. Secara teologis, *Dewi Durga* adalah *Śakti* dari *Bhaṭāra Śiwa* yang secara mitologis dikutuk menjadi *Dewi Durga* atas beberapa kesalahan yang dilakukan. Sebagaimana meminjam uraian Wirawan (2015:17), bahwa ada beberapa teks yang menjelaskan *Dewi Uma* dikutuk untuk tinggal di kuburan, seperti teks *Śiwāgama*, *Usada Kayuktian* dan *Bodha Kecapi* yang menjelaskan bahwa karena kesalahan yang dilakukan oleh *Dewi Uma* terhadap anaknya (*Kumara*), *Bhaṭāra Guru (Dewa Śiwa)* mengutuknya untuk tinggal di kuburan.

Kutukan tersebut mengharuskan *Dewi Uma* menjadi *Dewi Durga* dengan wujud yang *Rudra* dan *Krura* (menyeramkan). Selanjutnya, dalam aspeknya sebagai *Dewi Durga* beliau memiliki gelar yang beragam sesuai dengan fungsinya. Dalam lingkungan sosial masyarakat Bali Beliau sering disebut dengan *Hyang Bhaṭāri Durga*, *Hyang Nini Bhagawati*, *Hyang Durga*

Bhairawi, dan beberapa gelar yang merujuk pada citra *Bhaṭāri* yang menyeramkan. Namun dibalik semua itu, Beliau diyakini sebagai “penganugerah” yang begitu mudah terpuaskan. Citra Beliau sebagai *Anugraha Śakti* menjadi penting dideskripsikan dibalik pementasan *Calonarang* yang semarak dalam konteks seni pementasan. Sesungguhnya *tattwa* agama dalam pementasan dramatari *Calonarang* sangat penting, dan tidak dapat diabaikan begitu saja, sebab pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya mengandung tuntunan filsafat dan teologis sehingga dapat memberikan penguatan terhadap *sradha* dan *bhakti* umat Hindu.

Khususnya dalam pementasan dramatari *Calonarang* di beberapa desa di wilayah Kota Denpasar terdapat penggalan adegan yang dapat diinterpretasikan secara implisit peran *Dewi Durga* sebagai *Anugraha* (baca: pemberi anugerah). Adegan tersebut jelas tampak ketika dalam pementasannya *Matah Gede* merasa dirinya dihinakan, sebab anaknya Ni Ratna Manggali tidak ada yang melamar. Khusus dalam adegan ini ada beragam versi, yakni *pertama Matah Gede* murka karena Ratna Manggali tidak ada yang melamar, *kedua Matah Gede* menjadi murka karena raja Airlangga mengembalikan Ratna Manggali, *ketiga Matah Gede* menjadi sangat marah karena Mpu Bahula mencuri kesaktian *lipia sastra* anugerah dari *Bhaṭāri Durga*. Keragaman versi tersebut dirasa wajar, dampak dari transformasi pementasan lakon, dan sastra sumber menyesuaikan pula terhadap situasi dimana dipentaskannya pementasan *Calonarang* (Bandem, dkk,1989). Transformasi atau pergeseran-pergeseran tersebut tidak dibahas dalam kajian ini, karena ranah pengkajian ini berupaya diarahkan dalam menelisik aspek implikasi teologis pementasan.

Adegan berikutnya lagi menjadi hampir sama dan seragam, ketika atas hinaan tersebut, *Matah Gede (Walu Nateng Dirah)* dengan muridnya memohon anugrah kepada *Bhaṭāri Durga* agar berkenan memberikan anugerah. Tujuannya jelas adalah untuk menghancurkan kerajaan Airlangga. Penggalan dari adegan tersebut menjadi sangat layak untuk ditelaah dalam aspek teologis, sehingga menemukan konsep jelas tentang aspek *Dewi Durga* sebagai *Anugraha Śakti*. Memang secara artifisial, kata *Durga* sesungguhnya merujuk pada arti “sulit dicapai, jauh, penuh kasih sayang dan pemberi anugerah” (Santiko,1992:39). Kata *Durga* tersebut sudah memberikan makna semion yang jelas, bahwa *Dewi Durga* adalah memiliki karakter “penganugerah”. Dibuktikan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, *Walu Nateng Dirah* meskipun niatnya tidak terpuji, tetapi *Bhaṭāri Durga* berkenan memberikan anugerah atas apa yang menjadi tujuan *Calonarang*.

Terlebih *Calonarang* mengetahui betul sarana dan cara pemujaannya, sehingga Beliau menjadi terpuaskan, dan berkenan memberikan anugerah.

Penggalan dari adegan dalam pementasan tersebut sesungguhnya memberikan keterangan tentang *bhakti* yang didasari atas ketulusan dan keyakinan yang mantap. Teks *Bhagavadgita* dengan jelas menyebutkan bahwa siapa yang senantiasa ingat pada Tuhan dan selalu memusatkan pikiran padaNya, Tuhan menerima *bhakti* tersebut. *Sloka* tersebut dapat dilihat pada petikan teks *Bhagavadgita* 9.34 berikut.

*Man-mana bhāva mad-bhakto mad-yaji mañ namaskuru,
Mañ evaisyai yuktvaivam ātmanam mat-parayah.*

Terjemahan:

86

Pusat pikiranmu pada-Ku, berbaktilah pada-Ku; puja dan tunduklah pada-Ku; dan dengan mendisiplinkan dirimu serta menjadikan-Ku sebagai tujuan, engkau akan sampai kepada-Ku (Maswinara,1999:348).

Ajaran *Bhakti Yoga* secara filosofis mengandung suatu makna yang cukup dalam dan luas. *Bhakti Yoga* merupakan suatu metode bagaimana cara manusia untuk mencintai serta mengasihi Tuhan, sehingga timbul kesadaran bahwa segalanya adalah Tuhan tidak semudah ucapan bibir semata. *Bhakti Yoga* terlebih lagi merupakan suatu hubungan pribadi antara Tuhan dengan setiap Individu. Dalam menjalin suatu hubungan dengan Tuhan dibutuhkan ketulusan dari dalam hati setiap orang dan memiliki keyakinan yang sangat tinggi terhadap *Ista Dewata* yang di puja. *Bhakti* bukan saja hanya sekedar mengulang-ulang nama Tuhan. *Bhakti* pada hakekatnya adalah pengabdian, cinta kasih yang murni untuk mengabdikan diri pada Tuhan tanpa disertai oleh keinginan duniawi yang menyesatkan (Sandika, 2015:233).

Teks *Bhaktiyoga* dari *Bhagavadgita* tersebut menunjukkan sikap *bhakti* yang matang, dan hal tersebut dimiliki oleh *Calonarang*. Meskipun dalam kelanjutannya *Calonarang* mengalami kehancuran karena keangkara murkaannya sendiri, meskipun sudah menjalani konsep *bhakti*. Merujuk lakon *Calonarang* jelas tersirat makna bahwa *bhakti* saja tidaklah cukup untuk mencapai penyatuan diri atau tahap realisasi dan kelepasan spiritual. Oleh karena itu harus diimbangi dengan *Jñanayoga* yakni jalan pengetahuan. Dalam paham *Advaita Wedanta*, *bhakti* dan *Jñana* harus berjalan beriringan. *Bhakti* dan *Jñana* adalah dua hal yang saling melengkapi, sama halnya dengan kendaraan dan bahan bakarnya. Seorang *bhakta* (pemuja) tidak berjnana atau berpengetahuan, ia tidak pernah mengecap buah manis dari *bhakti yoga*. *Jñana* menjadi sangat penting bagi para pemuja,

karena *jñana* dapat selalu menyalakan lentera hati (*antaryamin*) sehingga pemuja menjadi bijaksana. Bagi para *Bhakta*, kebijaksanaan hendaknya menjadi sebuah hal yang harus dituju. Kebijaksanaan sangat berbeda dengan kepintaran. Di era ini mencari orang pintar sangat mudah, namun mencari orang yang benar-benar bijaksana sangat sulit (Putra,2010:99).

Menurut *Advaita Vedānta*, kebijaksanaan itu merupakan pengalaman langsung, segera setelah dapat menyingkirkan halangan tembok *avidya* yang tebal. Usaha yang kuat dari para *bhakta* sebagai kuncinya. Usaha yang kuat untuk menghilangkan *distraksi* (gangguan dari dalam dan luar diri) dan kecenderungan-kecenderungan yang membuat lemah adalah motivasi yang hendaknya selalu diekspresikan. *Avidya* sangat kuat dan mengaburkan, tetapi dengan api usaha yang kuat dapat memunculkan sikap bijaksana dalam setiap perilaku (*attitude wisdom*). Apakah kebijaksanaan itu perlu dicari. *Advaita Vedānta* memandang bahwa kebijaksanaan itu tidak perlu dicari, sebab ia bukan benda. Kebijaksanaan itu bisa selalu muncul dan senantiasa ada; tetapi yang perlu adalah bagaimana ia hendaknya selalu dimunculkan. Kemurnian dan keheningan pikiran, kehendak secara total dapat menghasilkan pencerahan kebijaksanaan. Untuk menjadi murni, hening dalam keinginan dan tindakan, pengetahuanlah seharusnya diperoleh. *Jñana* dan *avidya* (*ajñana*) merupakan hal yang saling bertentangan, seperti sinar dan kegelapan. Tetapi bila kebijaksanaan muncul, kebodohan lenyap dan tercabut dari akarnya. Oleh karena itu, ekspresikan *jñana* itu dalam setiap tindakan.

Jñana secara harfiah dapat diartikan sebagai ilmu pengetahuan. Tepatnya ilmu yang dapat menghancurkan *avidya* atau kebodohan. Perlu ditegaskan kembali bahwasanya *jñana* tidak semata-mata pengetahuan dalam pelajaran teoritis, sebab untuk meleyapkan kebodohan tidaklah cukup dengan mengasah kecerdasan intelektual, sebab *avidya* bukan kebutaan intelektual; namun kebutaan spiritual. Berdasarkan atas hal tersebut, *jñana* atau pengetahuan spiritualah (*brahmavidya jñana*) yang dapat meleyapkan *avidya*, dan melalui pengetahuan spiritual, pengetahuan material dapat mengikuti. Disebutkan dalam *Mundaka Upanisad*, bahwa pengetahuan spiritual adalah dasar dan sumber dari seluruh ilmu pengetahuan (*Sa Brahmavidya sarva-vidya pratistha*). Sripada Sankaracarya dalam *Kena Upanisad* Pada *Bhasya*-nya menyebutkan bahwa ketika sang Diri terbebas dari segala keterbatasannya, tidak mungkin diketahui dengan sarana apapun. Karena ia bersifat pengetahuan, dan tidak mungkin diketahui dengan pengetahuan lain, seperti halnya cahaya tidak bergantung pada cahaya lain. Dengan kata lain, untuk dapat menyadari hakikat diri, hanya jalan pengetahuan

spiritualah yang mampu, tidak dengan pengetahuan yang lainnya (Sandika,2015:98).

Bertolak atas deskripsi tersebut, dapat dinyatakan bahwa kebijaksanaan merupakan hal yang terpenting selain aspek *Śakti* dan *Siddhi*. Kualifikasi yang demikian tidak dimiliki oleh tokoh *Calonarang*, sehingga ia menjadi *Śakti*, tetapi tidak menjadi bijaksana atas kesaktian yang dimilikinya. Oleh karena itu, tepat apa yang ada dalam tradisi pementasan dramaturgi *Calonarang* di Kota Denpasar, bahwa tokoh *Ni Calonarang* atau Walu Nateng Dirah diperankan oleh *Matah Gede*. *Matah Gede* tentunya merujuk pada konsep belum matangnya ilmu yang dimiliki *Calonarang* atau dengan kata lain, *Ni Calonarang* belum sampai pada tahapan pada ilmu menjadi bijaksana (*siddha-saddhu*). Namun demikian, ada hal yang lebih menarik ditelisik berkenaan dengan citra *Dewi Durga* sebagai pemberi anugerah. Sebagai pemberi anugerah Beliau dipandang sebagai “Ibu” yang pemurah, dan hal tersebut terkuak dengan ditemukannya narasi teks *tutur* di Bali baik *pangiwan* dan *penengen* maupun *kawisesan* dan *kadyatmikan* yang sering menyebut “*panugrahan Bhaāi, awya wera, pingit akena*”. Sebagaimana ditemukan dalam teks *Buda Kecapi Cameng* berikut.

“*Nihan kotamaning sang mangiwa, anugraha ta sira Bhaṭāri Durga, den wruha rumuhun, kagelaraning Dewa tattwa, mwang panunggalaning triaksara, tekeng Rwbhineda, apan wekasing wekas utamahakena, sekala niskala kawibawan, kinatwangan dening rat kabeh...*” (Pusdok Kebudayaan Propinsi Bali,1988:1).

Terjemahan:

“Inilah keutamaan sang *mangiwa*, anugerah dari *Bhaṭāri Durga*, dan siapa yang mengetahui secara mendalam, menjalankan hakikat *dewata*, dan mampu menunggalkan *triaksara*, dengan *Rwbhineda*, sebab dari dahulu sudah sangat utama, mendapatkan kewibawaan *sekala-niskala*, sehingga memahami hakikat semua dunia, ...”.

Petikan tersebut menjelaskan bahwa *Dewi Durga* memiliki peran yang penting dalam teologi Hindu Bali. Citra *Dewi Durga* sebagai *Anugeraha Śakti* seringkali dimunculkan dalam teks-teks lokal Bali yang bergenre *kawisesan* dan *kadyatmikan*. Kemudian, teks yang menyebutkan sang Dewi sebagai penganugerah karakteristik ajaran di dalamnya hampir mirip dengan teks sastra *Calonarang*. Meskipun teks sastra *Calonarang* lebih kepada bentuk prosa yang bercerita. Namun demikian, dari perspektif teologis sangat jelas teks memberikan sebuah gambaran yang indah tentang keberadaan *Dewi Durga* sebagai *Anugeraha Śakti*.

5) *Tirobhawa Śakti*

Tirobhawa Śakti adalah kemampuan untuk melenyapkan bekas ciptaan yang lalu. Dalam kedudukan ini beliau disebut *Bhaṭāri* Mahakali sebagai pengabur atau *Tirobhawa Śakti*. Beliau melenyapkan apa yang tidak bermanfaat, tidak berguna, tidak sesuai dengan masanya. Dalam literatur Hindu di India, banyak catatan mengemukakan proksi *Dewi Durga* memiliki tiga aspek utama, yaitu Mahakali, Mahalaksmi dan Mahasaraswati, tetapi tidak sama dengan berbagai aspek sebagaimana terdapat di dalam Purana seperti Parwati, Laksmi dan Saraswati, karena sesungguhnya beliau adalah manifestasi dari Maheswari yang maha *Śakti*, berdasarkan tiga bentuk gunas (*tamas*, *rajas* dan *satvas*). Sebagaimana hal tersebut dicatat Aiyar (1997:207) dalam buku *Durga as Mahisasuramardini a Dynamic Myth of Goodess* sebagai berikut.

“The name Durga occurs along with Katyayani, Kanyakumari and Vairocani. Sayana explains the name Durgi to be same as Durga. Then in Tantrika Durga expands to tree name to be same as Durga is Mahakali, Mahalaksmi and Mahasarasvati, ...”

Hal yang menarik sesungguhnya ketika mendeskripsikan *Dewi Durga* dalam proksi teologis. Dari catatan tersebut, ditemukan nama-nama yang merujuk *Durga* sesuai dengan aspek dan *sawabhawa* Beliau. Aspek pertama adalah Mahakali yang sering dihubungkan dengan fungsi beliau sebagai *Tirobhawa Śakti*. Ikonografinya adalah sangat khas sebagai yang *krura* dan *raudra*, yakni sepuluh kepala dan sepuluh kaki, berkulit biru tua, ibarat mutiara. Bilamana beliau dihiasi dengan berbagai ornament dan bersenjatakan berbagai senjata seperti pedang, cakra, gada, anak panah, busur, pentungan, cambuk (cemeti), tempurung kepala manusia (asura dan kerang peniup). Dalam aspek Tamasik-Nya beliau adalah *Yoganidra* yang sanggup membuat *Battāra* *Wiṣṇu* tertidur. Kemudian datanglah Sang *Brahma* yang memohon agar Sang *Wiṣṇu* dibangunkan dari tidurnya agar dapat mengalahkan *asura-asura* yang bernama *Madhu* dan *Kaitabha* (Suamba,2000:132).

Penggambaran Beliau tersebut sering dijumpai pada *Rajah Kereb Rangda* maupun *śisya* dalam pementasan *Calonarang*. *Kereb* sebagaimana Wirawan (2015) menjelaskan adalah sepotong kain *kasa* berwarna putih dengan gambar *rajah* yang digunakan oleh tokoh *Rangda* dan *śisya* ketika pementasan dramatari *Calonarang*. *Kereb Rangda* berbeda *rajanya* dengan *kereb śisya*. Umumnya *rajah kereb Rangda* bergambar *Dewi Durga* saat *memurthi* menjadi *Bhaṭāri* *Bhairawi*, *Bhagawati* dan *Mahakali*. Sering juga disebut hanya *Rajah Durga Murti*. Adapun *rajah kereb śisya* hanyalah bergambar *bhuta-bhuti* dan

lainnya. *Kereb* juga terkadang digunakan oleh *Matah Gede* yang diletakkan pada punggung. Tujuan adanya *kekereb* tersebut adalah atribut yang memiliki makna yang mendalam. Terutama *rajah kereb Rangda* yang memunculkan aspek Mahakali adalah sebagai simbol *Mayaśakti*, sehingga dalam tradisi lokal Bali sosok *Rangda* sering disebut dengan *Bhaṭāri Manik Maya*.

Maya adalah kesaktian dan kekuatan ilusif dari Mahakali. Tanpa kehendak Beliau, unsur-unsur Tamasik seseorang tidak bisa hilang dan Sang *Ātman* dalam diri menjadi terjaga dari ilusinya, inilah intisari pemujaan Sang *Dewi Durga* sebagai *Tirobhava Śakti*. Pada hakikatnya tanpa kesadaran duniawi, tanpa dunia ini, tanpa Sang *Maya* atau *Dewi Durga* ini, tidak mungkin sampai ke Tujuan Agung, yaitu Tuhan Yang Maha Gaib yang tak mungkin mampu dijabarkan dan diwujudkan oleh siapapun juga termasuk para *Dewa*. Dunia inilah jalan untuk mencapai tujuan ini, bukan sebaliknya. Oleh karena itu, *kereb Rangda* sesungguhnya media menyadarkan diri, bahwa tanpa dunia ini, tanpa Sang *Maya* atau *Dewi Durga* ini, seseorang tidak mungkin sampai ke Tujuan Agung, yaitu Tuhan Yang Maha Gaib yang tak mungkin mampu dijabarkan dan diwujudkan. Artinya, hanya melalui dunia yang *maya* ini seseorang dapat mencapai ke tujuan yakni Tuhan Yang Maha Gaib. Atas deskripsi tersebut, menarik menyimak penuturan Sugama (wawancara, 10 Pebruari 2017) sebagai berikut.

“*Kereb Rangda* atau *Sesuhunan* yang dipentaskan dalam seni *Calonarang* adalah kesaktian dari *Rangda* tersebut. Aksara dan *rajah* ada di dalamnya sehingga mengandung kekuatan. Ada beberapa adegan dalam pementasan, ketika *pepatih nguning* dengan keris dan menusuk *Rangda*, *kereb* dikibaskan membuat *pepatih* tidak sadarkan diri, dan terjatuh ke tanah. Mencirikan bahwa adegan tersebut sebagai *penyomyan* melalui *maya Śakti* yang ada dalam *kereb*.”

6 Disebutkan dalam mitologi Purānā, setelah Dewi Kali mengalahkan berbagai asuras, sang dewi pun menari-nari secara menakutkan, karena kegirangan. Seisi jagat-rayu ketakutan menyaksikan fenomena ini. *Bhaṭāra Śiwa* kemudian secara pribadi memohonnya untuk berhenti menari karena dunia sudah tidak mampu lagi menyaksikannya, namun tidak diacuhkan oleh Kali. *Bhaṭāra Śiwa* lalu menyamar menjadi salah satu mayat yang terhampar di lokasi tari tersebut agar terinjak oleh Sang *Kali*. Pada saat terinjak itulah barulah Sang *Dewi* sadar Dewi *Kali* menjulurkan lidahnya karena malu. *Bhaṭāra Śiwa Mahadewa* adalah wujud manifestasi dari Sang *Brahman*, Yang Maha Absolut yang jauh dari segala wujud, atribut dan bentuk aktivitas, ini disimbolkan sebagai *watangan* (mayat). Kali adalah energinya yang menari-nari, yang bekerja secara aktif.

Merujuk deskripsi tersebut, pementasan *Calonarang* yang menggunakan *watangan* dalam adegan *pengundangan* adalah dirasa wajar. Sesungguhnya ada makna simbol yang erat kaitannya dengan makna teologis, di mana *watangan* adalah citra *Śiwa Mahadewa* dan *Rangda* adalah simbol *Dewi Durga*, sehingga pertemuan mereka (*Śiwa-Durga*), *sekala-niskala* mengalami kedamaian.

Berdasarkan atas deskripsi tersebut, jelas dapat ditemukan implikasi teo-estetika Hindu yang terdapat dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar adalah merujuk pada sebuah konsep realisasi dari kekuatan *Dewi Durga* sebagai *Pañca Kṛtya Śakti*, yakni lima kekuatan *Dewi Durga* dalam menciptakan, memelihara, menghancurkan, memberikan anugerah dan mengaburkan. Lima aktivitas *Dewi Durga* tersebut secara implisit terkandung dalam setiap pementasan *Calonarang* di Bali, dan khususnya di Kota Denpasar.

7.2 Realisasi Kekuatan *Pañca Durga*

Mencermati *pariwara* atau “keluarga” *Śiwa* terdapat dua tokoh yang kemunculannya cukup istimewa, yaitu Ganesa dan *Durga*. Di Jawa Timur banyak ditemukan arca Ganesa, demikian juga di Bali. Atas dasar kenyataan ini diduga pernah ada pemujaan terhadap Ganesa secara tersendiri (Sedyawati, 1988:77). Demikian juga arca *Dewi Durga*. Di Jawa Timur sampai saat ini telah dijumpai 76 arca dan beberapa di antaranya dipahatkan sebagai relief dengan penampilan yang menyeramkan (Rahardjo, 2002:206). Kajian bandingan dengan keterangan sumber sastra mengemukakan adanya kemungkinan munculnya pemujaan khusus kepada *Dewi Durga*, terutama dalam upacara-upacara yang bersifat Tantra (Ardhana, dkk,2015). Petunjuk mengenai hal tersebut dapat ditemukan dalam teks sastra *Calonarang*, dan di Bali semakin eksis dalam ruang pentas yang menyiratkan secara implisit praktek-praktek *Tantra* yang kuat.⁷

Secara historikal, paham *Śiwa* dan Buddha mengembangkan jalur atau cara yang disebut *Tantra*.⁸ Istilah *Tantra* atau *Tantrisme* berasal dari teks-teks *Tantra*. Dalam bentuk Hindunya yang paling awal, teks-teks ini dihimpun sebelum tahun 600 M di India (Kieven,2014:95), dan sebelum Buddhisme merubahnya. *Tantra* adalah suatu pengetahuan atau ajaran tentang cara-cara untuk mencapai *moksa* secepat mungkin, dan apabila mungkin dapat terlaksana pada waktu manusia masih hidup (Soekmono, 1973:18). Suatu ciri yang menonjol dalam upacara-upacara *Tantra* adalah penekanan pada pemujaan *Śakti* (Dewi). Salah satu Dewi yang sangat penting peranannya dalam upacara Tantra adalah Dewi Kali atau *Dewi Durga* yang bertempat tinggal di kuburan. Kemudian, meningkatnya pengaruh India di Asia

Tenggara, berbagai versi *Tantra* tampaknya diadopsi di Jawa hingga bermuara di Bali. Sudah menjadi sifatnya teks-teks *Tantrisme* dibuat penuh dengan kerahasiaan, dan di dalamnya terkandung hal-hal yang sakral mistik. Ciri yang paling menonjol adalah berkaitan dengan hal-hal yang sangat mistik, dan pemujaan *Śakti* dalam aspeknya sebagai *Dewi Durga* sangat dominan.

Nampaknya teks-teks tersebut kini banyak tersimpan di Bali, dan menariknya teks sastra *Calonarang* yang merefleksikan praktek *Tantra* diwujudkan dalam pementasan seni sebagai pelengkap upacara *yajña*. Menariknya lagi, pementasan tersebut sama dengan teksnya masih menyajikan hal-hal yang dianggap rahasia, sakral magis dan *tenget*. Dalam pementasan juga praktek-praktek pemujaan ala *Tantrisme* masih tetap dipertahankan, sehingga pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar selalu memunculkan daya mistik. Sebagaimana penuturan I Nyoman Laik, 26 Nopember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“Saya sebagai *pregina Rangda* sangat yakin bahwa *Calonarang* sesungguhnya adalah cara-cara ajaran *Tantra*, tetapi diwujudkan dalam pementasan seni. Bagaimana tidak, dalam setiap pementasan *Rangda* selalu menunjukkan sebuah adegan yang magis, dan tokoh *Matah Gede* dengan *sisya* begitu sangat indah melakukan pemujaan dengan indah, dan *Bhatāri* berkenan memberikan kesaktian kepada mereka. Unsur-unsur pementasan juga memperlihatkan pemujaan *Dewi Durga*, seperti ada *setra*, *watangan*, *sisya*, *ucap-ucap Rangda*, dan *sanggah cukuk*. Semua atribut *Tantra* sesungguhnya”.

Uraian praktisi *ngigel Rangda* tersebut semakin menguatkan perspektif para peneliti *Calonarang*, seperti Bandem, dkk (1989); Dibia (2010), bahwa adanya pementasan *Calonarang* adalah sesungguhnya media bagi pelaku seni dan umat Hindu (di Kota Denpasar) untuk melakukan pemujaan kepada *Dewi Durga* sebagai *Adi Śakti*. Pemujaan *Dewi Durga* melalui sebuah keindahan adalah sangat lazim dalam tradisi di Bali. Bahkan Covarrubias (2013) memuji dalam sebuah catatannya yang menarik tentang Bali, bahwa orang Bali selalu menyajikan keindahan dalam setiap event ritus. Keindahan adalah sebuah hal yang dianggap sebagai pemujaan kepada *Dewa-Dewa* yang selalu diberikan persembahan. Tujuannya adalah keseimbangan, dan seni pertunjukkan *Calonarang* termasuk seni pementasan yang berbeda, sebab sering dihubungkan dengan *Dewi Durga* dan *Black Magic* serta ilmu “*Leak*”. Hal yang sama juga diungkapkan Zoete dan Spies (1982:117) secara menohok menyebutkan:

“Tjalonarang was making offerings in the poera dalem. Durga had that her end was near. Then came her disciples with news of Baradah’s arrival. She went out to welcome him, and prayed,....”

Demikianlah *Calonarang* selalu melakukan pemujaan di Pura Dalem dan tentunya memuja *Dewi Durga*. Memuja *Durga* dengan tujuan membinasakan orang lain banyak ditemukan dalam kitab *Calonarang*. Apa yang diceritakan dalam kitab ini sangat penting, di mana upacara pemujaan *Durga* diuraikan secara panjang lebar. Rentetan upacara tersebut menurut Hariani Santiko (1992:221) adalah sebagai berikut.

- 1) Upacara I
 - a) *Calonarang* membaca mantra-mantra
 - b) *Calonarang* menari-nari di kuburan dengan murid-muridnya.
 - c) *Bhaṭāri Durga* (Bhagawati) beserta pengiringnya muncul dihadapan *Calonarang*.
 - d) *Calonarang* mengutarakan maksud-maksudnya dan disetujui oleh *Bhaṭāri Durga*.
 - e) Menari-nari dan membunyikan bunyi-bunyian di perempatan jalan di waktu tengah malam.

- 2) Upacara II
 - a) *Calonarang* membagi tugas kepada murid-muridnya untuk menyebar ke segala arah.
 - b) *Calonarang* menghidupkan mayat di kuburan, setelah hidup dibunuh kembali untuk dijadikan *caru* yang dipersembahkan kepada *Bhaṭāri Durga* dan para *bhuta* penghuni kuburan.
 - c) *Calonarang* mengutarakan maksud kepada *Bhaṭāri* , supaya menyebarkan wabah penyakit yang hebat keseluruh wilayah kerajaan.
 - d) *Calonarang* beserta murid-muridnya terus menari-nari di tengah malam.

Dalam pementasan *Calonarang* di beberapa pura Dalem se wilayah Kota Denpasar, khususnya di pura Dalem Desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta menunjukkan cara pemujaan yang demikian, dan disajikan dalam bentuk dramatikal seni. Meskipun tidak secara runut dan jelas, tetapi adegan tersebut menyiratkan pemujaan terhadap *Dewi Durga*. Bentuk pemujaan yang paling jelas menunjukkan pemujaan *Dewi Durga* dalam wujud sebagai *Pañca Durga* sempalan dari salah satu pemujaan *Tantra Marana*. Hal tersebut diperkuat Poerbatjaraka (1926:88-89), bahwa upacara “*Durga Puja*” diawali dengan pembacaan mantra-mantra dan gerak tarik. Tari merupakan bagian dari sebuah ritus yang dikenal luas di Jawa dan Bali. pemujaan kepada *Bhaṭāri Durga* dilakukan juga dengan mempersembahkan *caru* manusia. korban

manusia merupakan persembahan istimewa untuk *Bhaṭāri Durga*, sehingga *Sang Bhaṭāri* mengabulkan permohonan *Calonarang* tersebut. Memperhatikan tempat, waktu, dewi yang dipuja, cara memuja, serta tujuan yang ingin diperoleh, diduga bahwa upacara “*Durga Puja*” yang dilakukan *Calonarang* beserta murid-muridnya adalah upacara *Tantra Marana*. Upacara *marana* adalah salah satu dari enam upacara Tantra dengan mempergunakan ilmu gaib dengan tujuan untuk membuat epidemik (wabah penyakit), dan *Durga Puja* dilakukan terpusat pada *Pañca Durga*.

Praktik pemujaan *Pañca Durga* dapat ditemukan dalam pementasan *Calonarang*, dan praktek tersebut bersumber dari mitos *Pañca Durga* dalam teks *Śiwāgama*. Diceritakan dalam teks tersebut, Dewi Uma melakukan kesalahan terhadap anaknya (*Kumara*), *Bhaṭāra Guru (Dewa Śiwa)* mengutuknya untuk tinggal di kuburan. Pada saat *Dewi Durga* sampai di kuburan ternyata sudah ada penghuninya, yaitu sesosok raksasa bernama *Kalika Maya* yang pada mulanya sosok itu adalah bidadari sorgaloka. Mereka berdua kemudian menghuni kuburan dan untuk mempertahankan hidupnya mereka memakan mayat manusia. Karena manusia taat beragama, mereka menjadi panjang umur, jarang sakit dan jarang yang mati. Hal ini menyebabkan *Durga* dan *Kalika Maya* kekurangan makanan. Dalam situasi sulit itu mereka kemudian menghadap *Dewa Brahma* agar diberi anugerah untuk mempertahankan kelangsungan hidupnya. *Dewa Brahma* memberi anugerah kepada mereka sebagai raja *bhuta-bhuti* yang sangat *Śakti*. Mereka bisa mengajarkan ilmu *Leak* kepada manusia. Dengan perantara manusia yang jahat, mereka menyebarkan berbagai penyakit kepada manusia lainnya, sehingga banyak yang sakit kemudian meninggal.

Pada kesempatan lain *Dewi Durga* dan *Kalika Maya* memanggil kelima saudaranya, yaitu Dewi Sawitri, Dewi Gayatri, Dewi Gangga Gaori, Dewi Saci, dan Dewi Gaggar Mayang untuk ikut datang ke kuburan. Sekejap saja mereka berubah wujud menjadi lima raksasa yang sangat menakutkan dengan menempati lima penjuru mata angin. Mereka dikenal sebagai *Pañca Durga*, yaitu *Śri Durga* di timur, *Dari Durga* di selatan, *Sukri/Suksmi Durga* di barat, *Raji Durga* di utara, dan *Dewi Durga* di tengah. Kelima *Durga* ini beryoga menciptakan berbagai makhluk jahat untuk membantu menjalankan tugasnya menyebar berbagai penyakit. *Śri Durga* menciptakan *bhuta kala*, *kala*, dan *yaksa*. *Raji Durga* menciptakan jin, setan, *bragala-bregali*, *bebai*, dan berbagai jenis penyakit. *Dari Durga* menciptakan *bhuta kala* yang bernama *Sang Bhuta Kapiragan*. *Suksmi Durga* juga menciptakan *bhuta kala* yang dikenal

kamala-kamali dan Bhuta Sweta. Sementara itu *Dewi Durga* di tengah menciptakan *Pañca Bhuta*, masing-masing: Bhuta Janggitan, Bhuta langkir, Bhuta lembu kania, Bhuta taruna, dan Bhuta Tiga Śakti .

Kelima *Durga* ini memiliki tugas masing-masing. *Śri Durga* bertugas menimbulkan penyakit pada manusia yang masuk melalui makanan dan minuman. Dari *Durga* bertugas menimbulkan penyakit pada manusia dengan cara masuk melalui segala lobang yang ada di badannya. *Suksmi Durga* bertugas menimbulkan penyakit melalui pernafasan manusia, makanan, dan minuman. *Raji Durga* bertugas menimbulkan penyakit melalui air. Sementara itu *Dewi Durga* menimbulkan penyakit dengan cara masuk ke ubun-ubun. Adapun *Sang Kalika Maya* membuat penyakit dengan tinggal di tempat-tempat gelap, di kolong tempat tidur, di pekarangan rumah, dan tempat-tempat yang rendah sebatas kepala manusia ke bawah.

Merujuk atas mitos tersebut, jelas secara teologis dapat dinyatakan bahwa *Dewi Durga* adalah simbolisme berpusat (*axismundi*) di mana Beliau sendiri berada di pusat (tengah), dan keempat *Durga* lainnya menjadi penguasa arah mata angin. *Sri Durga* di timur, *Dari Durga* di selatan, *Sukri/Suksmi Durga* di barat, *Raji Durga* di utara, dan *Dewi Durga* di tengah. Jika dipetakan konsep *Pañca Durga* ini adalah mengikuti pola siklis dari polarisasi *Pañca Dewata*, yakni lima *Ista Dewata* sebagai penguasa empat arah mata angin. seperti dapat dilihat pada skema 7.2 berikut.



Men
konsep ant
demikian
Calonarang
implikasi p

ada sebuah pensejajaran
Pañca Dewata. Dengan
pementasan dramatari
Pañca Durga membawa
dalam teologis Hindu.

Konsep tersebut adalah menempatkan lima dewata sebagai penguasa arah mata angin. Baik *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata* sesungguhnya konsep ketuhanan yang *pantheistic monistik*, yakni menerima Tuhan sebagai tunggal (monisme), tetapi menjadi banyak dan meresap dalam segalanya. Konsep tersebut sejalan dengan paham *Śiwaisme* yang berkembang di Bali, bahwa Tuhan tertinggi adalah *Śiwa* sebagai *Paramaśiwatattwa* yang *nirgunam*, tetapi menjadi *Sadaśiwa* (*Sagunam*) sesuai dengan *swabhawa* beliau dan kemahakuasaan beliau. Teks *Tattwa Jñana* dan *Wṛhaspati Tattwa* menjelaskan bahwa *Bhaṭāra Paramaśiwatattwa* terkena pengaruh *maya* sehingga menjadi *wyapara*, yakni kesadaran yang aktif. Meminjam uraian Sura, dkk (2010:93) sebagai berikut.

39

Sadaśiwa tattwa adalah *Bhaṭāra Śiwa* yang *wyapara*, yaitu kesadaran *Śiwa* aktif; serba tahu dan serba kerja. Ia berstana pada *Padmasana* yang tiada lain adalah *Caduśakti* -Nya: *Jnanaśakti* (mahatahu), *Kriyaśakti* (Mahakarya), *Wibhuśakti* (Mahasempurna), dan *Prabhuśakti* (Mahakuasa).

Bharara Sadaśiwa sebagaimana dijelaskan dalam uraian Sura (2010) tersebut dapat dinyatakan sebagai *sagunam*, yakni *Bhaṭāra Śiwa* yang sudah memiliki perwujudan dan atribut serta *guna* sebagai kemahakuasaan Beliau. Teks *Tattwa Jnana* 3 menjelaskan hal tersebut, sebagai berikut.

88

Nihan sadaśivatattwa naranira / vyāpāra ta bhaṭāra sadāśivatattwa / vyāpāra naranira kinahanan sira de niṅ sarvvajña mvaṅ sarvvakāryyakarttā sira / sarvvajña sarvvakāryyakarttā naranira / anam pih / hana padmāsana paluṅgahan bhaṭāra caduśakti naranira / lvirnya // jñānaśakti vibhuśakti prabhuśakti kriyāśakti / nahan taṅ sinaṅgah caduśakti naranira //

Terjemahan:

Inilah *Sadaśiwatattwa* namanya, *wyapara Bhaṭāra Sadaśiwatattwa*, *wyapara* artinya Ia dipenuhi oleh *sarwajña* (serba tahu) dan *sarwakaryakartha* (serba kerja) ialah ada *Padmasana* sebagai tempat duduk *Bhaṭāra*, yang disebut *Caduśakti*, *Jnanaśakti* (mahatahu), *Kriyaśakti* (Mahakarya), *Wibhuśakti* (Mahasempurna), dan *Prabhuśakti* (Mahakuasa) (Putrawan, 2010:7-8).

Dengan demikian, dalam teologi Hindu di Bali, *Bhaṭāra Śiwa* yang termanifestasi menjadi banyak sesuai dengan arah mata angin adalah kondisi *Bhaṭāra* yang sudah berada dalam fase *Sadaśiwatattwa*. Oleh karena itu, wajar Beliau dilekatkan nama *rupa, wisesa* dan atribut suci lainnya. Pun demikian dalam konsep *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata* sesungguhnya

Bhaṭāra Śiwa dan Dewi Uma/*Durga* adalah Esa (tunggal), tetapi membagi dirinya menjadi lima personifikasi sebagai penguasa mata angin. Bertumpu pada tema konsep tersebut, jelas menunjukkan bagaimana konsep *Pañca Durga* juga berimplikasi pada sistem ketuhanan Hindu di Bali yang *Śiwaistis*.

Berdasarkan atas hal tersebut, konsep *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata* sesungguhnya memiliki korelasi yang kuat sebagai dasar dari teologis Hindu paham *Śaiwaisme* di Bali. Melalui teori “*emanasi*” sesungguhnya hubungan antara *Pañca Dewata* dan *Pañca Durga* dapat dilacak dan disingkap. Bahwa sistem ketuhanan Hindu di Bali adalah mengalir dari satu sumber, yakni *Paramśiwatattwa* yang di Bali lazim disebut sebagai *Sanghyang Widhi Wasa*, *Sanghyang Sangkan Paran*, *Sanghyang Parama Wisesa*, *Sanghyang Embang* yang “*tan kagrahita dening manag mwang indria*” (tidak terjangkau akal dan pikiran serta indria). Dari sumber inilah mengalir konsep-konsep ketuhanan yang bercampur dengan *Dewa-Dewa* lokal.

Teologi Hindu di Bali yang menganut paham *Śaiwaisme* sesungguhnya mengalir dari sumber tersebut hingga muncul konsep ketuhanan berikutnya. Baik *Pañca Durga* dan *Pañca Dewata/Brahma* atau *Pañca ksara* sesungguhnya muncul dari sumber yang *suprime*, dan hal tersebut tercatat dalam mitologi teks *tutur* yang dipedomani oleh umat Hindu Bali. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Śiwāgama*, bahwa sebelum menjadi *Pañca Dewata* terlebih dahulu terlahir *Pañca Korsika* dari *Sanghyang Widhi*. Kemudian karena *Pañca Korsika* tidak mau membuat bumi, dikutuk menjadi *Bhutakala*. Adapun *Pañca Korsika* tersebut, yakni: *Sang Korsika*, *Sang Garga*, *Sang Māitri*, *Sang Kurusya*, dan *Sang Pretanjala* namun mereka gagal menjalankan tugas. Karena gagal, keempat putra *Bhaṭāra Śiwa* itu dikutuk menjadi *Bhutakala*. Mitologi tersebut terdapat pula dalam teks *Tutur Purwaka Bumi Tuwa* sebagai berikut.

“...*Sira sang wus mahu wijil, ingaranan Ni Canting Kuning, metu saking asthi widhi, kalintang pisan kahaywan idane; pamuput Ida mapesengan Bhaṭāri Uma /4/*

Mwah umetu ikang atmaja jalu, petak warnanira, Kursika ngaranira, mijil sakeng cremi ning Widi. Sam Sadya namanira; riwekasan inaranan Bhaṭāra Isvara/5/

Muvah umijil ta sang Garga putra lanang, abang rupanira, metu saking misya Widhi, Sang Bam Bama ngaranira waneh, ri wekasan inaranan Bhaṭāra Brahma/6/

Dadya ta muvah Sang Hyang Widhi aputra jalu, kuning rupanira, Sang Metri ngaranira, Tam Tatpu naranira waneh, wekasan inaranan Bhaṭāra Mahadewa/7/

Malih Ida Sang Hyang Widhi maputra lanang, iren varnanira, inaranan Sang Kurusya, Am Angho pensengan Ida malih, ri vekasn Ida mapesengan Bhaṭāra Wisnu/8/

Muwah metu putra lanang naranira Sang Prtanjala, Pañca -varna varnanira, Im Isa ngaranira, ri wekasan inaranan Bhattra Śiwa”/9/

Terjemahan:

“...,beliau baru terlahir, bernama Ni Canting Kuning, keluar dari *asthi Widhi (Sang Hyang Widhi)*, sangat cantik sekali beliau; pada akhirnya beliau bergelar *Bhaṭāri Uma/4/*

Dan lagi lahir putra laki-laki, putih warnanya, bernama Kursika, keluar dari kulitnya *Widhi (Sang Hyang Widhi)*, Sam Sadya namanya; nantinya bernama *Bhaṭāra Isvara/5/*

Dan terlahir *Sang Garga* anak laki-laki, merah rupanya, keluar dari daging *Widhi (Sang Hyang Widhi)*, Sam Bama namanya; nantinya bernama *Bhaṭāra Brahma/6/*

Dan lagi *Sang Hyang Widhi* berputra anak laki-laki, kuning rupanya, Sang Metri namanya, Tam Tatpu namanya, nantinya bernama *Bhaṭāra Mahadewa/7/*

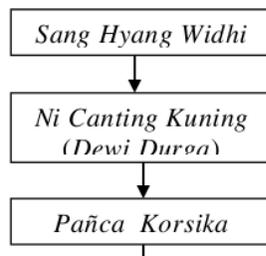
Lagi *Sang Hyang Widhi* memiliki putra laki-laki, hitam warnanya, bernama *Sang Kurusya, Am Agho* nama beliau lagi, nantinya beliau bergelar *Bhaṭāra Wisnu/8/*

Lagi berputra laki-laki namanya *Sang Pretanjala*, panca warna warnanya, Im Isa namanya, nantinya bernama *Bhaṭāra Śiwa”/9/* (Hooykaas,1974:10-11).

Teks tersebut di atas jelas menunjukkan bahwa *Pañca Dewata* berawal dari *Pañca Korsika*, yakni lima putra laki-laki dari *Sanghyang Widhi*. Dalam teks tersebut *Dewi Durga* muncul dan disebut dengan Ni Canting Kuning. Setelah itu lahirlah keempat saudara ditambah *Sang Prtanjala* sehingga menjadi lima Korsika yang nantinya menjadi *Pañca Dewata* lengkap dengan gelar dan atribut lainnya. Tidak berhenti sampai di sana, *Pañca Korsika* sebelum menjadi *Pañca Dewata*, empat saudara atau disebut *Sang Catur Dewa* diturunkan oleh *Sang Hyang Widhi* menjadi para *bhuta kala* yang berkuasa atas arah mata angin. Kemudian putra yang terakhir ditugaskan membuat bumi beserta dengan isinya yang dibantu oleh Dewi Uma menjadi *Dewi Durga*. Oleh karena bumi diciptakan dengan isinya mulai dari penciptaan *Bhuwana Agung, Pañca Mahabhuta*, dan makhluk halus. Sebagai upaya melancarkan tugasnya menciptakan bumi dan isinya, *Dewi Durga* memecah dirinya menjadi *Pañca Durga*,⁷ yakni lima *Durga* seperti sudah disebutkan sebelumnya. Melihat Dewi Uma menjadi *Bhaṭāri Durga, Sang Pretanjala* ikut berubah menjadi Mahakala. Ia

berkedudukan di tengah-tengah bersama Ibu-Nya dan ciptaan awal mereka: *Pañca Mahabhuta*. Ia mengajak keempat saudara-Nya yang sudah di kutuk menjadi *Bhutakala* dan memberikan kedudukan kepada mereka masing-masing sebagai berikut: Korsika di timur, Garga di selatan, Maitri di barat, dan Kurusya di utara (Tim Penyusun,1998:6-15).

Selanjutnya, *Pañca Korsika* yang sudah kembali menguasai mata angin, gelar beliau disebut dengan *Pañca Dewata*, yakni *Dewa* yang berkuasa atas penjuru mata angin. Hal tersebut dapat dimaknai Tuhan sebagai maha segalanya dan meresap dalam segalanya, sehingga kemanapun memalingkan wajah, akan melihat Tuhan sebagai *Pañca Dewata*. Konsep *Pañca Dewata* inilah disebut dengan *Pañca Brahma* dan masing-masing dewata tersebut memiliki *bijaksana* yang disebut dengan *Pañca kasara*. Merujuk atas deskripsi tersebut, korelasi antar konsep ketuhanan jelas terlihat sebagai sebuah pentahapan dan aliran konsep yang berpuncak pada *Pañca Dewata*. Artinya, ketika manusia hendak melakukan pengeruwatan atau penyucian *sekala-niskala*, *Pañca Korsika* yang masih menjadi *Bhutakala* harus dikembalikan sesuai arah mata angin, sehingga dari *Pañca Korsika* menjadi *Pañca Durga* hingga kembali kepada *Pañca Dewata*. Jika demikian, secara hierarkis dapat digambarkan dalam skema 7.3 berikut.



Skema 7.3

Skema Hierarkis *Pañca Korsika, Durga dan Dewata*
(Sumber: Peneliti,2017)

ikasi dalam dipuja, dan secara tidak dapat sesuai dengan arah mata angin, dan k Pañca D grahan *Pañca Durga* dipanggil dan dibawa ke an termasuk semua *bhuta*. Pun demikian ketika memohon anugerah penyebaran wabah penyakit, *Pañca Durga* dipanggil ke tengah dan diberikan tugas sesuai dengan tugasnya untuk membuat *gering* dan *sabsab*

merana. Sebaliknya, jika untuk meruwat, *Pañca Durga* harus disomya agar menjadi *Pañca Dewata* dengan mengembalikan mereka sesuai arah mata angin dan lengkap dengan benih aksaranya. Menurut Nyoman Laik (wawancara, 26 Nopember 2016), bahwa disinilah dituntut keahlian tukang *Rangda* memahami konsep *Pañca Durga* dan memujanya dengan “*ucap-ucap Rangda*”.

Tarian *Rangda* dalam pementasan *Calonarang* tersirat sesungguhnya praktek *Tantra* untuk memuja *Pañca Durga*. Biasanya *Rangda* menari pada bagian akhir atau klimaks, dan dalam tariannya itu tukang *Rangda* menyuarakan *Ucap-Ucap* dalam bahasa Jawa Kuno, dan *mantram* yang dapat mengembalikan atau menarik *Pañca Durga* sekaligus memujanya. Oleh karena itu, benar bahwa tukang *Rangda* mesti paham betul dan mahir dalam mengucapkan *Ucap-Ucap* sebagai “*mantra*” sesungguhnya. Umumnya pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, tukang *Rangda* selalu menggunakan *ucap-ucap Pañca Durga*. Setelah *Rangda* menari dengan indah, ia mengambil posisi sesuai dengan arah mata angin. Biasanya diawali terlebih dahulu dari arah timur dan memulai menyerukan *ucap-ucap*, seperti berikut.

“*Jumjung aku ring purwa, Bhaṭāra Iswara asung wara nugraha dadi katon liak atumpang lima. Sweta rupanira. Atetayungan senjata Bajra, pasurupania maring Papusuhan. Sang aksarania. Ih kita Buta Kala mulih kita maring Sri Durga agadeg kita Sang Korsika katon menadi Pañca Dewata Ong Sadyojata Ong Sang, Ih, Eh, Oh, Oh, Syam*”/1/

“*Jumjug aku maring daksina, Bhaṭāra Brahma asung wara nugraha, dadi katon liak atumpang sia. Bang rupanira. Atetayungan senjata Gada, pasrupania maring Hati. Bang aksarania. Ih kita Buta Kapingan mulih kita maring Dari Durga agadeg kita Sang Garga katon menadi Pañca Dewata Ong Bangamadewa Ong Bang, Rang, Rung, Rung, Syam*” /2/

“*Jumjug ring pascima, Bhaṭāra Mahadewa asung winugraha, dadi katon liak atumpang pitu, jenar rupania, atetayungan senjata naga pasa, pasurupania maring ungsilan. Tang aksarania. Ih kita Bhuta Kamala-Kamali mulih kita maring Sukri Durga angadeg kita Sang Metri katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Tang, Engrweng, Rang, Rung Syam*”/3/

“*Jumjug aku ring Uttara, Bhaṭāra Wisnu winugraha, dadi katon liak atumpang pat, maireng rupnia, atetayungan senjata cakra, pasurupania maring nyali. Ih kita Bhuta Bregala-Bregali angadeg kita Sang Kurusya katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Ang, Angrung, Ang, Ang Syah*”/4/ (wawancara: I Nyoman Laik, 26 Nopember 2016).

Demikianlah tokoh *Rangda* meyerukan *ucap-ucap* sesuai dengan arah mata angin memuja *Pañca Korsika, Pañca Durga* dan

Pañca Dewata. Kemudian *Rangda* berada ditengah-tengah kalangan berdiri dengan tegak dan menaikan kaki kanan (*nyuku tunggal*) melakukan praktek *Durga Puja* dan mengucapkan *ucap-ucap* sebagai berikut.

“Jumujug aku ring Madya, Bhaṭāra Śiwa asung winugraha, dadi katon Liak atumpang wulu, mancawarna rupanīa, atetayungan senjata padma, pasurupania maring Unduhan. Ih kita Sang Pañca Bhuta angadeg kita Sang Prtanjala pinareng Dewi Durga menadi Pañca Dewata. Ong Ing, Sang, Bang, Tang, Ang, Ing, Ong Syah, Syah, Ong /5/(wawancara: I Nyoman Laik,26 Nopember 2016).

Setelah itu, *Rangda* mengibaskan *kerebnya* dan bersuara lantang membuat *pepatih* dan *sadeg* mengalami *kerauhan*. Praktek-praktek dan *ucap-ucap* yang diperlihatkan dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar dapat dipastikan bahwa ajaran *Tantra* berkembang dengan baik di Bali. Selain itu, merujuk pada *ucap-ucap Rangda* tersebut, jelas dapat dinyatakan bahwa peran *Dewi Durga* menjadi sangat penting dalam pementasan *Calonarang*. Dengan demikian, prosesi *penyomyan* dan *pengruwatan* dalam *Calonarang* sesungguhnya terletak pada permainan aksara dalam *ucap-ucap* tersebut. Meskipun secara utuh, semua pementasan *Calonarang* ada unsur *pengruwatan*, baik melalui ritual dan keindahan seni di dalamnya, tetapi secara substantif ada permainan “Aksara” di dalamnya yang dimunculkan oleh *Rangda* dalam *Ucap-Ucap*. Sebagaimana *Rangda* pada saat pementasan *Calonarang* sedang melakukan *ucap-ucap* dapat dilihat pada gambar 7.1 berikut.



Gambar 7.1

Tarian *Tukang Rangda* sedang Melakukan Prosesi *Ucap-Ucap*

(Sumber: dok Peneliti,2016)

7.3 Implikasi Penguatan Terhadap Konsep *Rwa Bhineda (Kiwa Tengen)*

Menyambung uraian sebelumnya, bahwa secara substantif dalam pentas *Calonarang* ada “Permainan Aksara” di dalamnya. Oleh karena itu, menarik menelaahnya berdasarkan atas kajian teologis sehingga menemukan kandungan makna di dalam pentas *Calonarang*. Hal tersebut dipandang penting, mengingat belakangan ini pentas *Calonarang* hanya dipandang sebagai “ajang kontestasi”, dan adu kesaktian atau *wisesa*. Meskipun secara kasat mata, memang pentas *Calonarang* identik dengan hal-hal yang demikian. Namun, ada sisi lain yang lebih penting dan esensial yang harus diungkap di balik hingar-bingar dan hiruk-pikuknya pentas *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta Denpasar.

Berdasarkan atas catatan dari beberapa peneliti, bahwa pentas *Calonarang* yang bersumber pada teks *Calonarang* sesungguhnya adalah representasi dari makna *Rwabhinada* yang di dalamnya melibatkan dua sosok penting dalam pentas *Calonarang*, yakni *Barong-Rangda*. Paradigma umum, bahwa *Barong-Rangda* dalam pentas *Calonarang* diinterpretasikan sebagai simbolisasi “kebaikan dan kejahatan”. *Barong* mewakili sisi kebaikan dan *Rangda* mewakili sisi kejahatan. Dua hal yang selalu ada dan berdampingan dalam kehidupan, sehingga disebut dengan *Rwabhinada*. Namun, sebelum lebih jauh menelisik hal tersebut, deskripsi historikal menjadi sangat penting diketengahkan dalam kajian ini, sehingga menemukan makna *Rwa Bhineda* yang lebih holistik dalam pentas *Calonarang*. Pageh (2014:157-158) menjelaskan, bahwa ideologi *Rwabhinada* dapat dilihat pada kisah *Calonarang*, baik pentas dan teks sastranya. Hal itu dapat dilacak kembali dari adanya pengaruh kebudayaan Hindu yang menyebar ke Bali. Selanjutnya jelaskan ada 8 (delapan) tahapan yaitu:

Pertama, pengaruh Hindu pada abad ke-8, berupa sekta Waisnawa yang dikembangkan oleh Rsi Markandya dengan adanya pembangunan pura di Desa Taro, Gianyar. *Kedua*, pengaruh Hindu dan Budhisme Mahayana yang menyebar ke Sriwijaya dan Bali pada abad ke-10. *Ketiga*, pengaruh Hindu aliran *Śiwa* terutama dari pengaruh Medang Jawa Timur pada tahun 989 M yang ditunjukkan dengan adanya pernikahan Raja Udayana Warmadewa dan Mahendradatta (Ratu Sri Gunapriyadharmapatni). *Keempat*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Mpu Bharadah dalam beberapa prasasti disebutkan berasal dari daerah Lembah Tulis atau Lemah Tulis (?), Jawa Timur

sekitar tahun 1015 M. *Kelima*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Raja Jayaśakti dari Kadiri Jawa Timur tahun 11272 M. *Keenam*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh ekspedisi Raja Kertanegara dari Singasari sekitar tahun 1284 M. *Ketujuh*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Gajah Mada dari Majapahit pada tahun 1343 M, dan *kedelapan*, pengaruh Hindu yang dibawa oleh Dang Hyang Nirartha dari Daha Jawa Timur pada tahun 1489 M.

Selanjutnya ditambahkan bahwa di antara tahapan kedatangan Hindu yang penting yang berkaitan dengan *Barong-Rangda* adalah pada tahap yang *ketiga*, yaitu pengaruh dominan dari Sekta *Śiwa* terutama dari Medang Jawa Timur. Ini berkaitan dengan adanya pernikahan antara Raja Udayana atau Dharmodayana Warmadewa dan Mahendradatta (Ratu Sri Gunapriyadharmapatni) yang merupakan putri Raja Medang, yaitu Raja Makutawangsaawardana putra dari Mpu Sindok. Seperti diketahui, bahwa pada masa pemerintahan Raja Sindok di Jawa Timur berkembang dengan pesat ajaran Tantrayana yang merupakan aliran *Śiwa* yaitu berkaitan dengan pemujaan *Dewi Durga*. Pernikahan antara Dharmodayana Warmadewa dan Mahendradatta inilah melahirkan adanya kisah tentang *Calonarang* yang dikaitkan dengan *Rangda* kemudian menjadi “Tarian Rangda” sebagaimana dikenal oleh masyarakat Bali dewasa ini. Menurut Pageh (2014:159) bahwa tarian *Rangda* ini dapat dipahami dalam konteks makna *metafora sosiomorfisme* yang diartikan sebagai simbolisasi yang diambil dari kiasan masyarakat saat itu. Pageh (2014:158) menyitir pendapat Surasmi, (1986), bahwa aliran Tantrayana itu memiliki keyakinan bahwa *Rangda* adalah aspek *Śakti* itu adalah ibu makrokosmos, dan *Barong* adalah mewakili aspek *Śiwa* sebagai makrokosmos. Kuat dugaan bahwa Mahendradatta adalah penganut *Tantrik* yang kuat, sebagaimana ditulis oleh Goris (1974), bahwa Mahendradatta (Gunapriyadharmapatni) dalam beberapa hal namanya disebutkan lebih dahulu daripada nama suaminya.

Merujuk pada tinggalan efigrafi yang dikeluarkannya, memberikan gambaran bahwa peran Raja Udayana Warmadewa sebagai peran kedua atas kekuasaan, dan berbeda dengan sang ratu yang berkuasa penuh. Ditambahkan, ketika pemerintahan Mahendradatta telah terjadi pergantian penggunaan bahasa pada prasasti-prasasti yang dikeluarkan setelahnya yaitu dari Bahasa Bali Kuna ke dalam Bahasa Jawa Kuna. Ini merupakan indikasi bahwa Ratu Mahendradatta memainkan peranan yang signifikan juga disebutkan sebagai pemimpin pada pernikahan dan pemerintahan. Pageh (2014:159) menegaskan bahwa Mahendradatta sangat intens dengan ilmu guna-guna (ilmu gaib)

dan memuja *Dewi Durga*. Ini misalnya dapat dilihat pada arca *Durgamahisasuramardhini* yang ditemukan di Pura Bukit Darma Desa Kutri, Gianyar. Goris (1974:12) percaya bahwa arca itu merupakan perwujudan Mahendradatta. Kemudian Mahendradatta dikatakan menjadi wanita penyihir atau *Rangda* dari Girah yang disebut juga *Rangdenggirah*. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa sosok *Rangda* muncul pada abad ke-10, yang dianggap sebagai respons terhadap tradisi sebelumnya Tari *Barong Ketet* yang disimbolkan sebagai aspek *Śiwa* sebagai *Hyang Banaspati Raja*.

Selanjutnya hingga kini pementasan *Calonarang* selalu dikaitkan dengan *Barong* dan *Rangda*, dan dalam paradigma umum dipertautkan dengan makna simbol *Rwabhineda* yakni pergumulan antara kebaikan dan kejahatan. Paradigma tersebut dicatat pula oleh Gottowick (2005:70-71), yang menyitir seorang filolog Friederich (1849, 1859:54), kisah ini menyimbolkan tentang adanya perlawanan antara *Rangda* dan *Barong* yang memiliki makna simbolis antara “kebaikan dan kejahatan”.

61 Lebih jelasnva Volker Gottowick menulis sebagai berikut.
“*Der Barong ist als Gegenpol zur Rangda, die als Vetreterin der schwarzen Magie, des Todes auftritt, folgerichtig die Verkörperung der Weissen Magie, des Lebens. Wenn es auch dem Barong mit seinen Helfern nicht gelingt, die schlechten Kräfte zu vernichten, so wird doch ein Gleichgewicht zwischen beiden erzielt, das ja die Grundlage eines normalen Ablaufes der Geschehnisse im Leben des Dorfer ist (Neuhaus, 1937:239) (Ardhana, dkk (2015:65).*

Merujuk pada proksi tersebut, dapatlah diterima bahwa *Barong-Rangda* dalam pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta sebagai simbolisasi dari pergumulan antara kebaikan dengan kejahatan. Sebab dalam adegan pementasan dramatari *Calonarang* selalu menunjukkan gambaran indah pertarungan ideologi kebaikan dan keburukan yang selalu diwakilkan oleh *Walu Nateng Dirah (Ni Calonarang)* atau *Matah Gede* dengan *Mpu Baradah*; yang kemudian pergumulan tersebut diwakilkan oleh tokoh *Rangda* dan *Barong* yang bertarung hingga tidak menunjukkan mana yang kalah dan mana yang menang. Namun lebih jauhnya, pementasan dramatari *Calonarang* bukan saja menunjukkan pergumulan antara kebaikan dan kejahatan secara artificial sebagai dualitas (*Rwabhineda*) yang mutlak ada dalam dunia realitas (*sekala*). Pun demikian, *Barong* dan *Rangda* bukanlah hanya sekadar media untuk menunjukkan eksistensi dualitas tersebut, tetapi pada mereka terkandung sebuah epistemologi teologis ajaran *Kiwa-Tengen* yang menjadi esensi dari praktek-praktek *Tantra* di Bali.

Pangiwan-Panengen atau sering pula disebut *Kiwa-Tengen* secara harfiah diartikan sebagai *kiwa* adalah “kiri” dan *tengen* adalah “kanan”. *Kiwa-Tengen* adalah sebuah diksi yang menunjukkan dua aliran ilmu dalam *Tantra*, yakni *Kiwa* adalah ilmu beraliran kiri dan *Tengen* adalah ilmu beraliran kanan yang kemudian secara “latah” diidentikkan dengan “ilmu hitam” dan “ilmu putih” (Atmaja, dkk,1993:3). Dua konsep ilmu tersebut selalu diperlihatkan dalam pementasan *Calonarang*, dan berimplikasi pada ajaran dalam *tutur kelepasan*, *kawisesan* dan *kadyatmikan*. Sebagaimana uraian Kardji (1999:17), bahwa *Kiwa-Tengen* mengandung makna yang luas dan dalam kebudayaan Bali disebut dengan *Rwabhineda*, yakni dua hal yang berbeda tetapi adalah saling melengkapi. Teori Barat sering menyebut dengan “*Oposisi Biner*”, namun *Rwabhineda* bukan hanya sekadar dua hal yang oposit, tetapi memiliki keterhubungan dan saling mendukung. Hal tersebut diungkap dengan sangat baik Jero Mangku Pekandelan (wawancara, 5 Januari 2017) sebagai berikut.

“Pementasan *Calonarang* simbol *Rwabhineda* saya terima, tetapi makna *Rwabhineda* bukan hanya sekadar simbol tarian *Barong* dan *Rangda* atau *Walu Nata* dan *Mpu Baradah* semua itu hanya simbolisasi untuk mengungkapkan ilmu *Kiwa-Tengen* dalam dunia *Tantrik*. *Calonarang* baik dalam kisah dan pementasan hanya memberikan isyarat, bahwa ilmu itu dapat digunakan sebagai kiri dan kanan yang sejatinya adalah keduanya saling melengkapi dan keduanya adalah tangga untuk mencapai kelepasan. Olehnya makna mendalam dari pementasan *Calonarang* adalah ada permainan aksara di dalamnya yang tiada lain adalah ilmu itu sesungguhnya.”

Deskripsi informan tersebut sesungguhnya telah menguak tabir pementasan *Calonarang* dalam hubungannya dengan *Kiwa-Tengen* sebagai sebuah ilmu yang diwakilkan melalui simbol-simbol pementasan seni sakral mistik. Berdasarkan atas telusur mendalam, ternyata pementasan *Calonarang* tidak hanya sekadar pementasan biasa, tetapi ada sebuah *isme* atau ajaran dan ilmu yang dirahaskan oleh penekun *Tantra* di Bali. Dalam ilmu (*Kiwa-Tengen*) tersebut ada sebuah “permainan aksara” yang merupakan *bijaksana* atau benih aksara sastra yang mengandung kekuatan mistik magis. Sebagaimana hal tersebut ditemukan dalam teks *Kawisesan Calonarang/Pradah* yang sudah dialih aksarakan Pusat Dokumentasi Budaya Bali tahun 2000. Lontar alih aksara dengan no kode: Kropak II/3/K./Dokbud tersebut secara penuh menyebutkan bahwa adegan dalam sastra *Calonarang*, termasuk juga pementasannya merupakan “*lukun aksara*” (permainan aksara) yang sesungguhnya adalah ilmu

Kiwa-Tengen. Berikut dapat dilihat petikannya pada lembar 1b-2a:

“*Om Awignamastu. Iki Kawisesan Calonarang mwang Pradah, maambil risiddhi sang Beddhawatine, iku sah dalem, ana sastra kayeki, A, Ung, Ang, di kasetra Beddhawatine, sareng Mpu Braddah manggihin bangke patpat, Ang, A, O, E, U, Ih. Di mantuk Mpu Bradhah he ka puri, iki sastrania Ang, Ah. Di ksetra Mpu Bradhah he ngerereh Sang Beddhawati, kapanggih I rare angon, kaya iki sastrania Hing, Apah. Di Mantuk sang Beddhawati saking setra, sareng Mpu Baradhah, dirawuhe di puri Sang Mpu Baradhah, sareng Sang Beddhawati, kayeki aksarania, ma A, Ang. Disedhih Beddhawati ne, di setra karereh antuk padhanda, iki sastrania, ma, A, Ang. Dimapinunasan I Rangda ne di Dalem, ring,...(1b) Sang Bhagavati, iki sastrania, ma Ong Ang Ung Mang Ing Eng Sang Bang Bhyem Yem---di keracab I Rangda ne antuk parejan Sang Prabhu, iki sastrania, ma, Ong U, Ang, Ong,...(2a)”*

Terjemahan:

“*Om* semoga tidak ada halangan. Ini adalah *kawisesa Calonarang* dan Mpu Baradhah, diambil dari kesidhian (kesaktian) *sang Bhedawati*. Itu datangnya dari Pura Dalem, ada sastranya ini *A, Ung, Ang*, di kuburan (setra) *sang Beddhawati*, bersama dengan Mpu Baradhah melihat empat mayat, *A, Ung, Ang*. Sepulangnya Mpu Bradhah ke puri (rumah/pasraman), ini sastranya *Ang, Ah*. Di kuburan Mpu Baradhah mencari Sang Beddhawati, dilihat I rare angon, seperti ini sastranya *Hing, Apah*. Sepulang *sang Beddhawati* dari kuburan, bersama Mpu Baradhah, sesampainya di rumah Sang Mpu Baradhah, bersama *Sang Beddhawati*, seperti ini sastranya, mantra *A, Ang*. Ketika *sang Beddhawati* bersedih, di kuburan, dicari seorang pandita, ini sastranya, mantra, *A, Ang*. Ketika memohon anugerah I Rangda di Pura Dalem, kepada,...(1b) Bhagavati, ini sastranya, mantra *Ong Ang Ung Mang Ing Eng Sang Bang Bhyem Yem---ketika dirancab I Rangda* oleh patih Sang Prabhu, ini sastranya, mantra, *Ong U, Ang, Ong,...(2a)”*

Merujuk atas penggalan teks tersebut, “permainan aksara” sangat jelas terlihat. Jadi dalam setiap adegan dalam pementasan dramatari *Calonarang* ada sastra atau aksara yang bermain, dan bagi penganut *Kiwa-Tengen*, aksara tersebutlah dimainkan dalam arti dimasukkan dan dikeluarkan dalam tubuh (*sarira*). Istilah tersebut sering disebut dengan “*masuk wetu aksara*” dan proses tersebut disebut dengan *ngelukun aksara* (Pekandelan,2010:97). Melalui proses *ngelukun*, *kawisesan* dan *kadyatmikan* dimiliki oleh si penekun. Demikian pula *Kiwa-Tengen* sebagai *Rwabhineda* sangat erat hubungannya dengan *lukun aksara*, dan

praktek-praktek inilah terkandung dalam pementasan *Calonarang*. Praktek demikian pun dilakukan oleh *Ni Calonarang* dan *Mpu Baradah*, sehingga mereka mendapatkan *wisesa* dan *dyatmika*, sebagaimana disebutkan dalam teks sastra *Calonarang*, baik lisan dan tulis.

Realisasi ilmu *Kiwa-Tengen* dalam aspek teologis muncul dari aksara yang ada dalam teks *Calonarang* kemudian dipentaskan dalam pementasan. Menurut Bagus sebagaimana dikutip oleh Medera (2005:91) mengungkapkan bahwa *tastra* dalam tradisi Bali merupakan bentuk rusakan dari kata *sastra* yang dapat diartikan dengan sastra, aksara, atau ilmu pengetahuan. Jadi, aksara adalah sastra yang tiada lain adalah ilmu pengetahuan itu sendiri. Dalam teks *Tutur Aji Sanghyang Saraswati*, menjelaskan bahwa *aksara* adalah benih dari mana semua ini muncul. *Bhaṭāra* Guru menciptakan alam semesta dari *sunya* kemudian aksara diciptakan, seperti *swalalita*, *modre*, *wreastra*, *ardha candra*, *angka pati*, *pemada*, *carik*, *surang*. Dalam teks *Bhuwana Mahbah* juga menyebutkan penjelasan yang sama, yaitu:

“...,*Mwah Sanghyang Śiwa Reka mayoga, mijil Bhagawan Wiswakarma, Muah Sanghyang Sunya mayoga, mijil lanang-wadon, kedi. Sira dadi guruning mantaya, mantiga, maharya, Ang, lintang, surya, candra, Ung, agni, banyu, angin. Mang hana rahina wengi, madya pada /4a/ mwang mayoga sanghyang Śiwa Reka, mijil Sanghyang Aksara, luwirnya, swalalita, modre, wreastra, arddha candra, angka pati, pamada, carik, surang,...*”

Terjemahan:

“...,dan kembali *Sanghyang Śiwa Reka* melakukan *yoga*, terlahir Bhagawan Wiswakarma, dan beryoga *Sanghyang Sunya*, terlahir laki-laki, perempuan dan banci. Beliaulah guru mantaya, mantiga, dan maharya. Ang adalah binatang, matahari dan bulan, Ung adalah api, air dan angin. Mang adalah penyebab adanya siang malam dan bumi /4a/ *Sanghyang Śiwareka* kembali beryoga, lahirlah Aksara, yaitu *swalalita*, *modre*, *wreastra*, *arddha candra*, *angka pati*, *pamada*, *carik*, *surang,...*” (Sukayasa,1999:197).

Berdasarkan atas penggalan teks tersebut, aksara dikelompokkan menjadi *Wrehastra*, *Swalalita* dan *Modre*. Namun dalam uraian ini tidak dijelaskan secara mendalam pengelompokkan tersebut, tetapi lebih kepada pengungkapan ilmu *Kiwa-Tengen* sebagaimana terkandung dalam pementasan *Calonarang*. Merujuk atas teks *Bhuwana Mahbah* tersebut, secara implisit menyiratkan makna tersurat bahwa *Kiwa-Tengen* pun terlahir dari *aksara*. Oleh sebab itu, *aksara* memiliki

kedudukan strategis dalam mempelajari *Pangiwan-Penengen*, dan menurut Kardji (1999) dalam uraiannya bahwa untuk *aksara* dapat dijadikan *Pangiwan*, *ngelukun* harus ke kiri. Artinya, *aksara* dalam tubuh (*bhuwana alit*) harus diputar (*lukun*) ke kiri, dan sebaliknya jika dijadikan *Penengen*, *aksara* diputar ke kanan. Kemudian *masuk-wetu aksara* juga menjadi penentu. Jero Mangku Made Sukarta (wawancara, 5 Pebruari 2017) menjelaskan sebagai berikut.

“*Kiwa-Tengen nika* adalah sesuatu yang saling melengkapi dalam hukum *Rwabhineda*. Semua itu *mulihnya ri sejeroning aksara lan sarira* (semua itu kembali kepada aksara dan diri, pen). *Aksara* atau *sastra* bisa dibawa ke kiri menjadi *Pangiwan* dan bisa di bawa ke kiri menjadi *Penengen*. Semua itu tergantung diri dan keduanya adalah baik dilakukan asalkan dapat mengontrol dan ingat akan tujuan, *mulihnya ri sejeroning sunya* (kembali kepada kosong, pen).”

Aksara sebagai cikal bakal lahirnya *Kiwa-Tengen* sesungguhnya berawal dari adanya sepuluh aksara yang lazim disebut dengan *Dasaksara*. *Dasaksara* adalah sepuluh aksara mistik gaib yang ada dalam diri (*Bhuwana Alit*), dan ada di luar diri (*Bhuwana Agung*). Meminjam uraian Nala (1991:100), diuraikan tentang letak dari 10 buah huruf *Śakti* di dalam tubuh manusia atau buana alit dan di alam semesta atau *buwana* agung. Kesepuluh aksara tersebut, disebut *Dasaksara*, terdiri atas : *Sang*, *Bang*, *Tang*, *Ang*, *Ing*, *Nang*, *Mang*, *Sing*, *Wang* dan *Yang*. Huruf ini asalnya adalah *Sa*, *Ba*, *Ta*, *A*, *I*, *Na*, *Ma*, *Si*, *Wa*, *Ya*, kalau dibaca “*Sabatai Nama Śiwaya*”, suatu ungkapan yang memuliakan *Dewa Śiwa* dan *Dewi Durga*. Untuk dapat mempelajari aksara ini harus melakukan suatu upacara yang disebut *Pawintenan Sastra Mautama*. Mengenai letak *Dasaksara* ini di dalam tubuh manusia dan di alam raya, buana-alit dan buana-agung, diuraikan sebagai berikut.

- (1) *Sang*, di jantung, *Dewanya Iswara*, warnanya putih, dan letaknya di timur. (2) *Bang*, di hati, *Dewanya Brahma*, warnanya merah, letaknya di selatan. (3) *Tang*, di ungsilan (buah pinggang), *Dewanya Mahadewa*, warnanya kuning, letaknya di barat. (4) *Ang*, di empedu (nyali dan empedu), *Dewanya Wisnu*, warnanya hitam, letaknya di utara. (5) *Ing*, di pertengahan hati, *Dewanya Śiwa*, warnanya tangi (biru merah), letaknya di tengah. (6) *Nang*, di paru-paru, *Dewanya Maheswara*, warnanya dadu, letaknya di tenggara. (7) *Mang*, di usus, *Dewanya Rudra*, warnanya jingga, letaknya di barat daya. (8) *Sing*, di limpa, *Dewanya Sangkara*, warnanya hijau, letaknya di barat laut. (9) *Wang*, di ineban (kakolongan atau boleh juga di dubur/anus), *Dewanya Sambu*, warna biru (kelabu), letaknya di timur laut. (10) *Yang*, di susunan rangkai hati, *Dewanya Bhaṭāra Guru*, warnanya manca warna, letaknya di tengah (Nala, 1991 : 100-101).

Kesepuluh aksara tersebut hendaknya dikenali tempatnya di *Bhuana Alit* dan *Bhuana Agung*. Sebagaimana lebih jelasnya dapat dilihat pada tabel 7.2 berikut.

Tabel 7.2

Dasaksara Yang Ada di Bhuwana Agung dan Bhuwana Alit

No	Dasaksara		Letak di Bhuwana Alit	Dewa	Warna-Senjata	Letak di Bhuwana Agung
	Bunyi	Tulisan				
1	Sang	ṣ	Jantung	<i>Iṣwara</i>	Putih-Bajra	Timur
2	Bang	ḅ	Hati	<i>Brahma</i>	Merah-Gada	Selatan
3	Tang	ṭ	Ungsilan	<i>Mahadewa</i>	Kuning-	Barat
4	Ang	ṅ	Empedu/Nyali	<i>Wisnu</i>	Hitam-Cakra	Utara
5	Ing	ṅ	Pertengahan	<i>Śiwa</i>	Tangi-Padma	Tengah
6	Nang	ṅ	Paru	<i>Maheswara</i>	Dadu-Dupa	Tenggara
7	Mang	ṅ	Usus	<i>Rudra</i>	Jingga-	Barat Daya
8	Sing	ṅ	Limpa	<i>Sangkara</i>	Hijau-Angkus	Barat Laut
9	Wang	ṅ	Ineban	<i>Sambu</i>	Biru-Trisula	Timur laut
10	Yang	ṅ	Tuntunging	<i>Śiwa Guru</i>	Manca warna	Tengah

(Sumber: Nala,1996:101)

Selanjutnya *Dasaksara* tersebut *dilukun* atau *ngalukun* *dasaksara* sehingga menjadi beberapa tahapan *ngeringkes* atau *diperas*. Tidak semudah teori, prosesi *ngelukun* inilah menggunakan cara-cara *Tantrika* yang erat kaitannya dengan *pranayama* dan *yoga*. Sebelum prosesi *ngeringkes*, kesepuluh aksara harus ditempatkan pada organ-organ penting dalam tubuh (lihat tabel 7.1), dan penempatannya pun menggunakan “*nyet*” dan “*idep*” yang kuat sebagai sebuah latihan konsentrasi yang terpusat. Secara teologis, masing-masing *aksara* dalam tubuh tersebut ada *Dewa* tertentu yang berstana di dalamnya. *Kiwa-Tengen* sendiri dalam konteks ilmu berhubungan dengan *pengeringkesan aksara*, yakni *Dasaksara* diringkes menjadi *Pañca Aksara* (lima aksara), *Pañca ksara* diringkes menjadi *Triaksara* (tiga aksara), *Triaksara* diringkes menjadi *Dwiaksara* (dua aksara), dan *Dwiaksara* sebagai *Rwabhinada* diringkes atau disatukan menjadi *Ongkara*. Sebagaimana disebutkan dalam teks *Penglukun Dasaksara* berikut.

“Kinempel punang dasaksara (Sa, Ba, Ta, A, I, Na, Ma, Si, Wa, Ya) matemahan *Pañca ksara* (Sa, Ba, Ta, A, I). *Pañca ksara* kinempel matemahan *triaksara* (Ang, Ung, Mang), *Triaksara* kinempel matemahan *dwiaksara* (Ang, Ah) ngaran *Rwabhinada*, *dwiaksara* kinempel matemahan *ekaaksara* Ong. Ana dwi Ongkara: Ongkara Ngadeg matemahan panengen, mwang Ongkara Sungsang matemahan pangiwan”.

Terjemahan:

“Diperas/disatukan demikian *Dasaksara* (Sa, Ba, Ta, A, I, Na, Ma, Si, Wa, Ya) menjadi *Pañca ksara* (Sa, Ba, Ta, A, I). *Pañca ksara* diperas menjadi *Triaksara* (Ang, Ung, Mang), *Triaksara* diperas menjadi *Dwiaksara* (Ang, Ah) disebut aksara *Rwabhinada*, *Dwiaksara* disatukan menjadi *Eksara*, yakni *Ongkara* ada dua: *Ongkara Ngadeg* menjadi *Penengen* dan *Ongkara Sungsang* menjadi *Pangiwan*.”

Menyimak penggalan teks tersebut, menarik mengungkap realisasi aksara *Ang* dan *Ah* sebagai aksara *Rwabhinada*. Menyatukan aksara *Ung* (U) dengan aksara *Mang* (M) dari *Triaksara* ini diperoleh aksara *Ah*. Dengan demikian *Triaksara* berkurang jumlahnya sehingga menjadi dua aksara, disebut *Dwiaksara* yang terdiri atas aksara *Ang* dan *Ah*. Karena sifat dari ke dua aksara ini sering bertentangan disebutlah menjadi aksara *Rwabhinada*. Dalam pementasan *Calonarang* pun *Dwiaksara* ini sering dihubungkan dengan citra *Barong-Rangda* (*Śiwa-Śakti /Durga*). *Ang* mewakili aspek *Barong* (*Bapanta*) dan *Ah* sebagai *Rangda* (*Ibunta*), pertemuan *Ang-Ah*

muncul penciptaan. Kemudian dalam beberapa teks *tutur kawisesan* juga disebutkan berkenaan dengan aksara ini. Aksara *Ang* terletak di mata kiri sebagai tirta kamandalu, sedangkan aksara *Ah* berada di mata kanan sebagai *tirta pawitra* (sering juga disebut sebagai *tirta pawitra jati*, air suci yang hening dan bersih). Keduanya memberikan air kehidupan bagi mata. Karena itu menurut Nala (1991:109), para *balian* atau dukun, jika hendak mengetahui berat ringannya seseorang yang sedang sakit, terlebih dahulu dilihat pada ke dua matanya. Bila tidak ada pancaran sinar kehidupan, dapat dipastikan seseorang yang sakit itu mati. Tetapi sebaliknya kalau masih ada pancaran sinar kehidupan dari matanya, dapat diharapkan bahwa si sakit dapat disembuhkan.

Peran aksara *Ang-Ah* ini dijelaskan secara detail dalam teks lontar *Rwabhineda Sastra* panugrahan dari *Hyang Bhaṭāri Durga*. Disebutkan dalam teks tersebut, bahwa ketika orang dapat menempatkan aksara *Ang* pada dada dan *Ah* dipangkal lidah, orang tersebut menjadi manusia *Śakti*. Ajaran rahasia ini diduga dikuasai *Calonarang* sehingga menjadi manusia *Śakti* dan dirinya tidak jauh berbeda dengan *Bhaṭāri Durga* sendiri, seperti dalam petikan teks berikut.

30
“...,pupusuh, mu, ring, ati. Ungsilan, mu, ring ampru. Tuntungin ati, mu, ring wiiting ati. Mawak Brahma, Wisnu, Iswara. Matemahan manusa Śakti, manusa Śakti ne, mawak Bhaṭāri, Ang, ring dadha, Ah, ring witing lidah, ya ta patemuang, ika atepang,-----maka matunggalan maring Bhaṭāri Durga,...”

Terjemahan:

“...,jantung kembali ke hati, ginjal kembali ke limpa. Ujung hati kembali ke pangkal hati. Berwujud Brahma, Wisnu, Iswara. Menjadi manusia *Śakti*, manusia *Śakti* yang berwujud *Bhaṭāri (Durga)*, *Ang* di dada, *Ah* di pangkal lidah, satukan itu, pertemuan----- akan bersatu (diri seseorang) dengan *Bhaṭāri Durga*,...”

Menarik menyimak penggalan teks tersebut, berkenaan dengan *penunggalan Ang-Ah* kening di antara kedua alis. Penyatuan atas aksara tersebut berwujud sebagai amertha, yakni air kehidupan, menyatu dengan *Dewa Sang Hyang Tunggal*. Sebagai yang telah diketahui bahwa daerah ini terletak pula *Cakra Adnya*, pusat pengatur semua cakra yang ada di tubuh bagian bawah, mulai dari leher sampai ke pantat, sehingga aksara ini mempunyai fungsi yang sama dengan cakra ini. Selain itu, disebutkan dalam teks *Sanghyang Rwabhineda* bahwa dimana pertemuan *Ang* dan *Ah* pada *Adjāna Cakra* di antara kedua alis adalah sthana dari *Sanghyang Mahasuksema Śiwa*. Dimana *Sanghyang Atisuksema*

Śiwa berada pada kedua biji mata, dan *Sanghyang Suksemantara Śiwa* berada pada leher, dan Beliaulah disebut *Sanghyang Pranawa Ongkara*. Selengkapnya dapat dilihat pada teks berikut.
“*Nihan sang aneng pantaraning alis, Sanghyang Mahsuksma Śiwa, Sang aneng indrianing mata kalih, Sanghyang Atisuksema Śiwa nga. Sang aneng gulu, Sanghyang Suksemantara Śiwa nga. Sira ta pranawa ta unggawanira kalinggania Sang Ongkara aneng patengah alis, aneng uder-uderning mata, aneng gulu unggwaninra; yan dinadian sarat kabeh awakira sanghyang Ongkara,...*”

Terjemahan:

“*Sanghyang Mahasuksema Śiwa* berada di tengah-tengah kening. *Sanghyang Atisuksema Śiwa* berada pada dua biji mata. *Sanghyang Suksmantara Śiwa* berada pada leher. Beliau itulah disebut dengan *pranawa*. Itulah sebabnya stana *Sanghyang Ongkara* ditengah-tengah kening, di kedua biji mata dan pada leher, ketika Beliau menciptakan semua (Sukayasa,1999:475).

Demikianlah *Ongkara* dalam diri, dan sesungguhnya meminjam deskripsi teoretik Barat, terutama dari Eliade (2010:65), adalah disebut *teofani* yakni penampakan Tuhan yang ada dalam diri dan menjadi *hierofani* ketika sifat-sifat Tuhan terefleksi dalam diri. Jadi, konsep Eliade berkenaan dengan Tuhan ada dalam diri memiliki kesesuaian dengan konsep *Pranawa Ongkara* ada dalam diri. *Ongkara* yang ada dalam diri terlahir dari *ringkes Dasakasara, Pañcāsara, Triaksara* dan *Dwiaksara* disatukan menjadi *Ekāsara* merupakan sumber dari lahirnya ilmu *Kiwa-Tengen*. Orang yang belajar *Ngiwa, Ongkara* yang ada dalam diri bertemu di kening, kemudian dibalikkan jadilah *Ongkara Sungsang*. Kemudian sebaliknya, jika orang ingin belajar *Nengen, Ongkara* yang pertemuannya di kening dibiarkan *ngadeg* alias tegak berdiri.

Melihat pementasan dramatari *Calonarang* jelas kesaktian *Calonarang* adalah *Pangiwan*, sehingga *Ongkara* dalam dirinya diputar terbaik menjadi *Ongkara Sungsang*. Berdasarkan atas hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya membawa implikasi terhadap praktek-praktek *Tantrik* atau *Kiwa-Tengen*. Cerita dalam pementasan dan teks *Calonarang* sesungguhnya dapat memberikan sebuah gambaran, bahwa ketika orang belajar *Ngiwa* hendaknya dapat memutar *Ongkara Sumusang* kembali kepada *Ongkara Ngadeg* (Budiartini,1998:8), sehingga tidak selamanya terjebak dalam aspek *Siddhi Pangiwan* yang memabukkan. *Calonarang* sudah memberikan sebuah gambaran, bahwa orang yang terlalu nikmat

berada dalam dunia *siddhi* pasti menemukan kehancuran. Dalam teks sastra, ada menyebut *Lipya Sastra* sebagai kesaktian *Calonarang*, dan dapat dimungkinkan ilmu tersebut sudah melampaui dari *aksara*. Namun jika dimaknai demikian *Calonarang* sudah mampu melampaui dualitas dan *nunggal* dengan *pranawa Ongkara*. Tetapi dalam teks dan pementasan justru *Calonarang* belum mencapai kelepasan sebab masih ada amarah dan kemurkaan dan masih terjebak dalam aspek *siddhi ngiwa* yang memabukkan. Jika demikian, dapat diberikan makna baru terhadap “*Lipya Sastra*” bukan lagi melampaui aksara, tetapi benar-benar lupa terhadap hakikat dari aksara. Lupa kepada hakikat *Ongkara* yang melahirkan *Kiwa-Tengen*.

Secara teologis, *Ongkara* atau *Omka* adalah simbol suci dari *Sanghyang Widdhi Wasa* yang merupakan penyatuan dari *Paramasiwatattwa*, *Sadaśiwa*, *Sadarudra* dan *Bamadewa* sebagaimana terdapat pada tabel 7.3 berikut.

Tabel 7.3

Perjumpaan antara *Paramasiwatattwa*, *Sadasitattwa*, *Rudratattwa* Dan *Bamadewa* sehingga menjadi *Ongkara/Omkara*

Simbol	Nama Hakikat dan Leksikal	Wujud Hakikat dan Leksikal
Nada △	<i>Paramasiwa</i> dari kata <i>parama</i> dan <i>Śiwa</i> . <i>Parama</i> artinya paling jauh, utama, tertinggi dan sejenisnya. <i>Śiwa</i> artinya kesejahteraan, agung, mulia. Jadi <i>Paramasiwa</i> artinya <i>Śiwa</i> yang Maha Agung (Zoetmulder, 1995).	<i>Isana</i> (dari kata <i>Isa</i>) artinya yang berkuasa. Dengan demikian <i>Isana</i> dapat diartikan memiliki segala kuasa dan kekuasaan (Zoetmulder,1995)
Simbol	Nama Hakikat dan Leksikal	Wujud Hakikat dan Leksikal
Windu O	<i>Sadaśiwa</i> dari kata <i>Sada</i> dan <i>Śiwa</i> . <i>Sada</i> artinya selalu, setiap waktu, terus menerus dan ajeg. <i>Sadaśiwa</i> artinya salah satu tahap emanasi <i>Śiwa</i> . <i>Śiwa</i> yang ajeg (Zoetmulder,1995).	<i>Tatpurusa</i> dari kata <i>Tat</i> dan <i>Purusa</i> . <i>Tat</i> artinya hakikat, kebenaran, dan kenyataan. <i>Purusa</i> artinya jiwa, jiwa semesta; <i>Hyang Mahakuasa</i> . <i>Tat Purusa</i> artinya Jiwa Tertinggi (Sura dkk,2002)
<i>Ardhacandra</i>	<i>Sadarudra</i> , dari kata <i>Sada</i> dan	<i>Aghora</i> dari kata <i>Ghora</i> yang

/	<i>Rudra</i> . <i>Rudra</i> artinya riuh rendah, menakutkan. Dengan demikian <i>Sadarudra</i> artinya yang selalu menakutkan (Astra,2001).	berarti hebat, dahsyat menakutkan dan mengerikan.
Okara ○	<i>Bamadewa</i> dan <i>Sadya Bama</i> artinya kiri, di sisi kiri. <i>Bamadewa</i> selanjutnya diartikan <i>Dewa</i> di sisi kiri. <i>Sadya</i> artinya dilaksanakan atau dipenuhi; dapat dicapai; objek yang harus dicapai, tujuan, maksud dan keinginan (Zoetmulder,1995)	<i>Pradhana</i> dan <i>purusa</i> artinya benda atau orang utama, bagian yang paling penting. <i>Pradhana</i> dan <i>Purusa</i> disebut dua asas yang selalu berpasangan. <i>Pradahana</i> berada di sebelah kiri <i>Purusa</i> .

(Sumber: Sukayasa,2010:140-141)

Merujuk atas tabel 7.3 tersebut *aksara suci Ongkara* merupakan perjumpaan dari beberapa aspek *Śiwa* dimana masing-masing simbol tersebut mewakili dari aspek *Bhaṭāra Śiwa*. Dengan demikian, pemujaan kepada *Dewi Durga* melalui *Ang-Ah* atau dengan jalan *Kiwa-Tengen* sesungguhnya adalah untuk mencapai penyatuan dengan *Bhaṭāra Śiwa* sebagai *Sanghyang Paramasunya*. Tentunya adalah dengan cara menjaga kesucian diri, suci laksana dan menjadi *dharma sadhu*. Baik itu *Ngiwa-Tengen*, laku suci adalah utama. *Mangiwa* adalah sangat utama, jika *masadana* dengan suci laksana, seperti uraian teks lontar *Buda Kecapi* sebagai berikut.

“...,iti pangiwa, putusing utama nga, Sanghyang Śiwanirmala, pengangen sang Brahmana, Sang Wiku, Mantri, Luwih, Sang Ratu luwih wenang ngangge, Sanghyang Śiwanirmala, nging pingitakena, away wera, apan wekasing wekas Śakti , tan kasorang dening leyak Śakti kabeh, Bhuta kabeh, pada wedi nungkul, muwah tan kena rara roga, papa pataka.Yan ketakingn pati, swarga pawitra kapanggih denta, mayoga

sira ta marep purwa, angeda cita, mamati bayu, masadana suci laksana,...

Terjemahan:

“...ini adalah *pangiwa* sangat utama namanya, *Sanghyang Śiwanirmala* hendaknya dijadikan pegangan sang Brahmana, para Wiku, Menteri, Raj yang utama dapat menggunakannya, *Sanghyang Śiwanirmala*, tetapi sangat rahasia, jangan diumbar sembarangan, sebab sangat *Śakti*, tidak terkalahkan oleh *Leyak Śakti*, *Bhuta* semuanya, pada semua pergi, tidak terkena sakit dan kekotoran, serta malapetaka. Ketika mati sudah pasti mendapatkan surga, beryogalah selalu menghadap timur, mengendalikan pikiran, mengamati gerak, dan berperilaku yang suci,..(Pusdokbud,1988:1).

Teks tersebut menunjukkan bahwa *Pangiwan* sangat utama, sebab menghantarkan seseorang kepada kemuliaan, jika secara terus menerus melakukan *tapa*, *brata yoga* dan *semadhi* serta menjadikan perbuatan suci sebagai *sadhana* dalam kehidupan. *Ongkara* sebagai perjumpaan *Ang* dengan *Ah* dapat *memurthi*, jika seseorang dapat melampaui dualitas *nunggal* pada *jñana aksara Ongkara*. Selama masih terjebak dalam dualitas dan berada pada hitam menolak yang putih, sebaliknya berada di putih menolak yang hitam, selamanya berada dalam penderitaan. Kembali kepada pementasan *Calonarang*, bahwa *Matah Gede* dalam pementasan *Calonarang* untuk memerankan *Walu Nateng Dirah* adalah refleksi dari sebuah kondisi dimana manusia *Śakti*, tetapi belum dapat *nunggalan Ongkara Ngadeg* dengan *Ongkara Sungsang* hingga menjadi *Ongkara Adumuka* sebagai simbol penyatuan.

7.4 Implikasi Terhadap Konsep *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* Dalam Pementasan

Selain pementasan dramatari *Calonarang* berimplikasi pada hal-hal yang berhubungan dengan pemujaan *Dewi Durga* dan *Rwabhineda*, pementasan dramatari *Calonarang* juga dapat menimbulkan implikasi terhadap konsep *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra*. Sebagai pementasan seni sakral, keempat konsep tersebut nampak jelas ada dan saling berhubungan, meskipun tidak banyak yang tertarik untuk mengungkap makna yang tersembunyi di balik pementasan *Calonarang*. Sesungguhnya *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* ada dalam tradisi *Tantra*, dan menyitir uraian Kieven (2013:95), bahwa secara sederhana, konsep yang melandasi Tantrisme adalah bahwa makrokosmos dan mikrokosmos adalah satu kesatuan dan

berwujud pada satu sama lain. Tujuan utama Tantrisme adalah penyatuan jiwa individu dengan jiwa kosmis, yang berarti pembebasan diri dari segala ilusi duniawi dan semua hawa nafsu. Jalan untuk mencapainya adalah dengan cara *Yoga* pengetahuan rahasia, dan dalam prakteknya mendasarkan pada hal-hal yang berhubungan dengan *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra*.

Praktek-praktek *Tantrisme* dilakukan tentunya bersama dengan guru, dan resiko besar bagi *sadhaka* jika belajar tanpa memiliki guru. Sebab ada kelanjutan-kelanjutan pengetahuan yang harus dilakukan dan dipahami oleh murid Tantra, sehingga menghindarkan dirinya mengalami *distraksi*. Adapun *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra* tersebut adalah media simbol yang diyakini mengandung kekuatan magis untuk merealisasikan kekuatan *Śakti* yang dimiliki oleh penganut. Terlebih mereka yang memilih jalur *Tantrik Kiri/Pangiwan* atau *Awidyatantrik*, penggunaan instrumen-instrumen tersebut penting dilakukan sebagai sebuah instrumen untuk mentransfer kekuatan *Śakti* sesuai dengan keinginan. Misalnya, untuk membuat penyakit, membunuh dan atau mengobati serta menyembuhkan.

Berkenaan dengan hal tersebut, *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra* adalah simbolisasi bagaimana kekuatan *Śakti* (*Dewi Durga*) hadir sebagai pencipta, pemelihara dan pelebur. Sebagaimana *Dewa Śiwa, Śakti* juga merupakan aspek *Dewi* yang ditinggikan kedudukannya oleh penganut Tantra. Sebab *Dewi Śakti* adalah daya energi dari segalanya ini untuk dapat terlahir, hidup dan mati, sehingga Beliau adalah energi kosmik (Adnyana,2008:87) yang dipuja kekuatannya untuk kehancuran dan kebaikan, dan semua tergantung orang yang menggunakannya.

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama di Desa Kesiman dan Sumerta meskipun kebanyakan hanya dipandang sebagai pementasan yang hanya bernuansa seni magis, tetapi di dalamnya justru terealisasikan konsep *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra*. Jelas dapat dinyatakan bahwa implikasi konsep *Mandala, Yantra, Mantra* dan *Mudra* yang berhubungan dengan *teo-estetika* Hindu terwujud dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Dengan kata lain, aspek ajaran *Tantra* tersebut secara implisit terkandung dalam pementasan *Calonarang*, dan hal tersebut semakin menguatkan enigma dan stigma bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebuah medium berkesenian untuk menunjukkan bahwa Ilmu *Tantra* masih eksis dan layak untuk dipraktikkan dalam *sadhana* yang esoterik. Berkenaan dengan hal itu, keberadaan dari pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya merupakan respon terhadap pergumulan ilmu mistik *Tantra* yang berkembang di lingkungan sosial masyarakat Bali dan khususnya

di Kota Denpasar. Respon tersebut menunjukkan bahwa aspek *Tantra*, yakni *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* merupakan teknik-teknik yang hendaknya disadkan dalam kehidupan mereka yang menekuni dunia atau ilmu *Tantra*.

Secara substantif keempat aspek filsafat *Tantra* tersebut dituangkan ke dalam pementasan dramaturgi sakral *Calonarang*. Bahkan bagi penekun *Tantra* kiri dan kanan, pementasan *Calonarang* merupakan media bagi dua aliran tersebut melakukan pembuktian dalam kehebatan ilmu dengan memanfaatkan energi gaib dan magis. Menarik dan mistik magisnya pementasan *Calonarang* sesungguhnya ada pada penggunaan empat aspek filsafat *Tantra*, sehingga dramaturgi *Calonarang* berbeda dengan dramaturgi lainnya, seperti *Gambuh*, *Arja*, *Topeng*, *Sendratari* dan *Prembon* yang masih jelas terlihat menang-kalah, baik-buruk dan tinggi-bawah. Berbeda dengan pementasan dramaturgi *Calonarang* yang bertendensi pada konsep keseimbangan atau harmoni dan dengan kata lain, tidak ada kalah menang atau dualitas. Pementasan dramaturgi *Calonarang* justru mengatasi dualitas dalam keseimbangan yang harmoni. Keharmonian tersebut bukan saja ada pada relisasi *Rwa Bhineda* yang disimbolkan pada *Barong* dan *Rangda*, tetapi justru ada pada *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra* sebagai jalinan akar dalam *Tantra* (Avalon, 2013:98). Berdasarkan atas hal tersebut, berikut dideskripsikan pementasan dramaturgi *Calonarang* membawa implikasi terhadap *Mandala*, *Yantra*, *Mantra* dan *Mudra*, seperti dalam uraian berikut.

1) *Mandala* Dalam Pementasan Dramaturgi *Calonarang*

Tradisi agama Hindu di Bali dan di Denpasar khususnya sangat kuat pengaruh *Tantrisnya*. Hal tersebut tercermin dari praktik-praktik ritus dan sarana yang digunakan serta berbagai hal kehidupan yang berhubungan dengan aspek religius. Semua itu mencerminkan konsep *Mandala*, dan *Mandala* merupakan simbol sakral perpaduan dari beberapa *Yantra* (Chawdhri, 2003:16). Lebih jauh dijelaskan Ardika (2008:226), bahwa *Mandala* mempunyai beberapa makna, diantaranya adalah lingkaran diagram yang memiliki kekuatan magis, yang merupakan fokus dalam upacara *tantris*. Dalam tradisi *Tantra*, *Mandala* diwujudkan dalam bentuk lingkaran, dan sebagai titik pusat *magis* dan sakral. Dengan demikian, *mandala* sama dengan diagram yang mengandung kekuatan *magis* (Ananda, 2016:574). Hal tersebut dijelaskan juga oleh Watra (2008:25), bahwa diagram tersebut sesungguhnya konsep *mandala* yang diyakini dapat mengekspresikan kekuatan *magis*.

Merujuk uraian tersebut, hal yang paling mendasar berhubungan dengan *Mandala Tantra* dalam pementasan

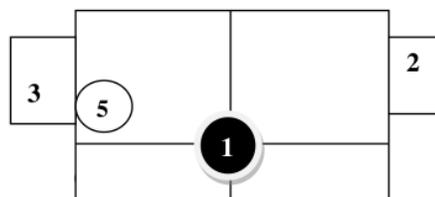
Calonarang adalah "kalangan" atau arena pementasan atau arena pementasan. Sebagaimana menurut I Made Apel (wawancara, 26 Nopember 2016), bahwa kalangan atau arena pementasan tiada lain adalah *Mudra* yang memunculkan vibrasi magis. Kalangan arena pementasan juga diperlakukan dengan sangat baik oleh pelaku seni pementasan dramatari *Calonarang*. Diritualkan dan dibersihkan dengan air suci, sebab kalangan diyakini sebagai tempat perlindungan bagi *pregina* jika ada serangan dari orang yang belajar ilmu sihir.

Keterangan informan tersebut menunjukkan bahwa kalangan atau arena pentas *Calonarang* adalah *mandala*. Jika demikian, arena pentas tiada lain adalah diagram magis perpaduan dari *Yantra* atau simbol suci yang memiliki titik pusat. Dalam *mandala* sebagai ruang eksotis, penari *Calonarang* diperkenankan menunjukkan gerakan-gerakan ritmik tarian mereka. Bahkan mereka sesungguhnya tidak perlu merasa khawatir terhadap ancaman dari ahli sihir sebab *mandala arena* sudah melindungi mereka. Dilihat dari arena pementasan, memanglah sangat sederhana, tetapi ada beberapa batas yang tidak boleh diganggu gugat yang memisahkan antara penari dan penonton. Batasan tersebut merupakan ruang yang terlihat jelas dibatasi oleh simbol-simbol, seperti *Tedung*, *Lelontek* dan yang lainnya. Batasan tersebut merupakan pemisah sekaligus pelindung sehingga dapat memberikan perlindungan *sekalaniskala* kepada para pelaku seni *Calonarang*.

Mandala sebagai pelindung dapat dilihat dalam uraian Chawdri (2003 :17-18), yang menjelaskan bahwa *Mandala* memiliki beberapa fungsi, yaitu : (1) *Vasi karana* adalah membuat seseorang dan hewan berada di dalam kendali dan mampu mengatasi berbagai macam kesulitan, (2) *Santi Karana* diagram khusus yang digunakan untuk menyembuhkan berbagai macam penyakit dan membantu mengusir pengaruh buruk dari roh-roh jahat atau juga planet-planet, (3) *Sthambana* artinya mencegah dan diagram ini difungsikan untuk menghalau musuh, dan (4) *Uccatna* yakni diagram yang digunakan untuk mengacaukan musuh yang berusaha mengganggu wilayah dan yang lainnya. Bertolak atas fungsi *Mandala* tersebut, tidak salah jika pelaku seni apapun termasuk *Calonarang* beranggapan bahwa arena pementasan sebagai ruang/karang yang berperan penting atas sukses dan tidaknya sebuah pementasan. Bahkan ada semacam tradisi dalam dunia pementasan seni, bahwa bentuk arena juga memberikan pengaruh terhadap sukses dan tidaknya pementasan. Konsep menentukan tata letak dan orientasi arah keluar masuk penari, letak *rangki* yang membatasi penari untuk menggunakan kostum, tempat instrumen pengiring ditempatkan, letak *Tingga*, *punyan gedang*, *bingin*, *sanggah*

cucuk dan unsur lainnya juga sangat menentukan berhasil dan metaksunya sebuah pementasan. Terkadang bahkan sering, menentukan kalangan dianggap remeh oleh pelaku seni *Calonarang* atau tukang upah pementasan (*maksan pura*). Padahal arena adalah *mandala* yang memberikan perlindungan kepada penari dan menjadi penentu munculnya *taksu* dalam pementasan.

Berdasarkan atas telusur beberapa pementasan *Calonarang* di kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta, *mandala* atau arena selalu dipersiapkan dengan baik, tetapi terkadang tata letak unsur dalam pementasan kurang diperhatikan. Adapun dalam *Tantrisme*, *mandala* harus dibuat dengan kehati-hatian dan simetris dengan proporsional yang seimbang. Sedikit saja ada ketidak seimbangan garis, *mandala* tidak berfungsi dengan baik. Oleh sebab itu, arena pementasan harus diperhatikan dengan baik, dan umumnya arena pementasan mempergunakan areal *madya mandala* pura atau *Jaba Tengah* pura Dalem. Hal pertama yang harus diperhatikan ketika membuat *mandala* adalah menentukan centrum atau titik pusatnya (Nila, 2000:96). Kemudian dari titik pusat inilah dapat ditentukan diagram rumit maupun sederhana berupa ruang. Merujuk pada hal itu, sebaiknya dalam membuat arena pentas dramatari *Calonarang* hendaknya ditentukan titik pusat terlebih dahulu, baru kemudian menentukan tata letak unsur-unsur pendukung pementasan. Dari titik pusat atau titik *nol* tersebut kemudian ditentukan pementasan menghadap kemana, dan keluar masuknya penari dan yang lainnya. Berdasarkan atas pengamatan peneliti berkenaan dengan arena pementasan *Calonarang* di Pura Dalem Gede Kesiman dapat diskemakan pada skema 7.4 berikut.



Skema 7.4

Diagram Arena yang Merupakan *Mandala*
(Sumber : Peneliti,2016)

Keterangan:

1. Tempat memersebahkan *segehan agung, sambleh, upakara yadnya.*
2. Ruang ganti dan Ruang ganti penari.
3. *Tingga*
4. Tempat *Sekaa Gong*
5. *Punyan Gedang*
6. *Punyan Bingin*
7. *Sanggah Cuksuk*

magis yang merupakan pementasan

skema bahwa titik pusat arena sebagai perlambang pusat *mandala* yang merupakan tempat penghubung dimensi *sekala* dengan *niskala*, dan pada titik pusat tersebutlah sarana *uapakara* berupa *banten kalangan*, *segehan agung* dan *penyambleh kucit butuhan* dihaturkan. Dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*, titik pusat dalam *mandala kalangan* sering digunakan *pregina Rangda* sebagai tempat untuk merafalkan *ucap-ucap* berupa ucapan *Bahasa Jawa Kuno* sebagai berikut.

“*Neleng sira ni rarung maring purwa, metu gni petak Sanghyang Iswara. Neleng sira Ni Raung maring daksina metu gni bang. Neleng sira Ni rarung maring pascima, metu gni kuning. Neleng sira Ni rarung maring utara, metu gni ireng. Neleng sira I Rarung maring madya metu gni macanwarna. Apan aku Bhaṭāri Durga, wenang angweh ri kita kabeh manungsung raga sariran sang anungsung ngawe hayu.*”
(wawancara: Nyoman Geguh 24 Desember 2016)

Demikianlah *ucap-ucap Rangda* ketika berada pada titik pusat *mandala kalangan* untuk melakukan pemujaan terhadap *Dewi Durga* dan *Sang Pretanjala*. Pusat tersebut diyakini sebagai perjumpaan antara *sekala* dengan *niskala*, selayaknya sumbu X bertemu dengan sumbu Y dalam koordinat *Caltesi*. Skema diagram *mandala kalangan* tersebut juga membawa implikasi pada konsep *Catus Pata* atau *Pempatan Agung* yang diyakini oleh masyarakat Hindu Bali sebagai sentral perjumpaan antara dua dimensi *sekala-niskala*. Konsep *Catus Pata* dalam *mandala kalangan Calonarang* memiliki kesamaan konsep dengan tata ruang Kota Denpasar secara umum dengan menjadikan *Catus Pata Catur Muka* sebagai pusat. Simbolis keberpusatan tersebut merupakan center sakral yang religius dengan diagram magis yang paralel dengan konsep yang terdapat dalam pementasan dramatari *Calonarang*. Bandem dan de Boer (2004:87) terkait dengan hal ini menjelaskan bahwa *Catus Pata* merupakan *axismundi* (titik berpusat) dari empat arah mata angin yang diyakini oleh masyarakat Hindu di Kota Denpasar sebagai tempat yang sakral. Berdasarkan atas hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* klasik dahulu sering dipentaskan berdekatan dengan *Catus Pata* atau *Pempatan Agung*. *Calonarang* klasik juga memiliki pakem tetap dan atas kesepakatan. Alur cerita biasanya dipentaskan secara utuh dan tokoh serta penokohan tersebut dipentaskan utuh dan totalitas. Kemudian pementasannya pun selalu berhubungan dengan ritus sakral magis di pura Dalem berdekatan dengan kuburan dan *Catus Pata*.

Denpasar dengan ikon “kota budaya”, tentunya dalam mengatur tata ruang kota selaku daerah hunian dengan kelengkapannya seperti: Pura Jagat Nata, Bale Banjar, pasar,

rumah, jalan, diatur dalam satu tata ruang yang dipusatkan pada satu titik kawasan setrategis secara *sekala-niskala*. *Catus Pata* apabila dihubungkan dengan pementasan dramatari *Calonarang* erat kaitanya dengan konsep *Pañca Dewata* yang menurut Nala (1999:56), sebagai lima dewata manifestasi dari *Bhaṭāra Śiwa*, yakni: 1) *Sadyojata* atau *Īswara* penguasa arah timur dengan aksara suci “Sang”, 2) *Bamadewa* atau *Brahma* penguasa arah selatan dengan aksara suci “Bang”, 3) *Tatpurusa* atau *Maha Dewa* penguasa arah Barat dengan aksara suci “Tang”, 4) *Aghora* atau *Wisnu* penguasa arah utara dengan aksara suci “Ang”, dan 5) *Īsaṇa* atau *Śiwa* penguasa tengah dengan aksara suci “Ing”. Dari konsep *Pañca Dewata* inilah terlahir konsep aksara *Pañca Brahma*, yakni *Sang, Bang, Tang, Ang* dan *Ing*.

Selain itu, pada pusat sesungguhnya sumber energi *Śakti* penghubung *Sanghyang Rwabhineda* antara *Ang* dengan *Ah* (*Bapanta* dengan *Ibunta*) atau *Śiwa-Śakti*. Beberapa kali pementasan dramatari *Calonarang* dilangsungkan di *mandala* Pura Dalem Gede Kesiman, *Rangda* pastinya bertemu dengan *Barong* pada titik pusat arena sebagai pusat *mandala* pada ending cerita, hal tersebut menunjukkan implikasi dari makna perjumpaan *Rwabhineda* antara *Ang* dengan *Ah*, pada saat mana perjumpaan tersebut terjadi di pusat, *somya* atau kedamaian *sekala-niskala* terjadi.

Selain itu, pada titik pusat *mandala* arena pentas tersebut sering kali *Matah Gede* menari dikelilingi *sisya* dalam bentuk lingkaran yang juga serupa dengan *mandala*. Mereka menari dengan sangat indah, dan sekali-kali *nyuku tunggal*, yakni berdiri menari dengan satu kaki, isyarat tarian *Tantra* digelar. Mereka berputar dan berotasi mengelilingi *Matah Gede* sebagai sumbu *mandala* sehingga eksotisme mistik terjadi dalam pementasan. Pola tarian berupa menyerupai diagram *mandala* yang berbentuk lingkaran, seperti visualisasi bentuk kosmik di mana *Mahameru* sebagai pusat bumi.

Menurut doktrin Hindu (Brahma), jagat raya sebuah benua berbentuk lingkaran, terletak di pusat dan disebut *jambudwipa*. Benua itu dikelilingi oleh tujuh buah samudera dan tujuh buah daratan atau benua yang masing-masing berbentuk lingkaran pula. Diluar samudera ketujuh, dibatasi oleh barisan pegunungan yang tinggi. Di *Jambudwipa* atau jagat raya ini berdirilah *Gunung Meru*, sebuah gunung kosmis yang merupakan pusat alam semesta. Matahari, bulan dan bintang bergerak mengelilingi *Gunung Meru* (Astra 1997:152-153). Tarian *Matah Gede* dengan *sisya* seolah-olah menggambarkan pusat bumi dengan gunung *Meru* nya sebagai pusat titik bumi. Selanjutnya Astra (1997) juga menguraikan bahwa di puncak gunung tersebut terletak kota para *Dewa* yang dikelilingi oleh

tempat tinggal masing-masing Dewa penjaga mata angin (*astadikpala* atau *astalokapala*). Dalam ajaran agama Hindu, susunan jagat raya ini digambarkan sedikit berbeda, namun pada prinsipnya mengandung banyak persamaan. Sebagai pusat alam semesta adalah tetap Gunung Mahameru. Gunung tersebut dikelilingi oleh tujuh barisan pegunungan, yang satu dengan yang lain dipisahkan oleh sebuah samudera. Di lereng Gunung Mahameru terletak surga yang terendah, tempat tinggal masing-masing Dewa penjaga keempat mata angin (*caturlokapala*). Di puncak Gunung Mahameru terletak 33 buah surga milik masing-masing dewa dan kota *Sudarsana* yang merupakan kediaman Dewa Indra sebagai raja para Dewa. Narasi atau penggambaran tersebut tiada lain adalah sebuah konsep *mandala* yang berhubungan dengan kosmologis, yakni samudra sebagai *mandala* dan gunung (Mahameru) sebagai titik pusat (*axismundi*) dari *mandala* tersebut. Selain dalam kalangan pentas sebagai *mandala* menyerupai diagram mistik, di dalamnya juga ditempatkan beberapa properti atau perlengkapan pentas *Calonarang* yang berhubungan dengan *mandala*. Properti tersebut meliputi: *gedang rêntêng*, *sanggah cukcuk* dan *punyan bingin* yang dijelaskan pada uraian *Yantra*.

2) Yantra

Dijelaskan sebelumnya, bahwa pementasan *Calonarang* merupakan salah satu kesenian sakral yang di dalamnya ada ritual dan simbol-simbol sakral magis yang digunakan. Dari sebelum pementasan hingga akhir, *banten* sesajen selalu dipersembahkan. *Barong-Rangda* adalah simbolis aspek *Śiwa-Durga* merupakan tokoh sentral dalam pementasan, dan atribut-atribut yang digunakan penari serta atribut kelengkapan pementasan, baik dalam arena maupun di luar arena sesungguhnya merupakan simbol-simbol sakral yang mengandung kekuatan magis. Dalam tradisi pemujaan *Tantra*, simbol tersebut disebut dengan *Yantra*.

Chadwri (2003:3) menjelaskan bahwa *Yantra* adalah alat atau simbol-simbol keagamaan yang diyakini mempunyai kekuatan spiritual untuk meningkatkan kesucian. Lebih jauh dijelaskan Narayana (1999:97), bahwa *Yantra* adalah bentuk "*niyasa*" (simbol suci pengganti yang sebenarnya) yang diwujudkan oleh manusia untuk mengkonsentrasikan baktinya ke hadapan *Ida Sanghyang Widhi Wasa*, misalnya dalam perpaduan warna, kembang, banten, gambar, arca, dan lain-lain. Berdasarkan hal tersebut, *Yantra* selalu berhubungan dengan simbol-simbol suci. Simbol sesungguhnya sangat penting dalam kehidupan manusia, dan sebagai sesuatu yang mutlak. Sebagaimana Eliade (dalam Dibyasuharda,1990:25) sebagai berikut.

Pemikiran simbolik merupakan salah satu bagian mutlak manusia; pemikiran tersebut lebih awal daripada bahasa dan pemikiran diskursif. Simbol-simbol suci ternyata mengungkap aspek terdalam kenyataan yang tidak terjangkau oleh alat-alat pengenalan lain. Simbol memiliki fungsi mengungkapkan masalah realitas yang absolute yang paling rahasia. Oleh karena itu, simbol dan ritus selalu mengungkapkan suatu situasi batas manusia dan tidak hanya suatu situasi historis saja. Situasi batas adalah situasi yang ditemukan manusia, saat manusia sadar pada hakikatnya yang universum. Semakin manusia dapat menghayati arketipe-arketipe simbol, manusia semakin menjadikan dirinya sebagai manusia utuh.

Berdasarkan uraian Eliade tersebut, dalam tradisi Hindu, *Yantra* sebagai perangkat upacara yang penting sebagai simbol sakral-magis. Dalam tradisi Hindu di Bali, demikian juga di Kota Denpasar praktek *Yantra* dibuat dalam berbagai bentuk. Praktek *Yantra* sering digunakan untuk tujuan upacara *yadnya* dengan mengikut sertakan *bija mantra* sesuai *Yantra* tersebut. Jika merujuk pada deskripsi tersebut di atas, dalam pementasan dramaturgi *Calonarang* di Kota Denpasar banyak dijumpai *Yantra* sebagai simbol yang mengandung kekuatan spiritual. Mulai dari kalangan pentas, ada beberapa komponen atau simbol diletakkan, seperti *Tingga*, *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk*.

Tingga biasanya diletakkan di depan pementasan dan berlawanan dengan *rangki* tempat di mana keluar masuk penari. *Tingga* adalah menyerupai rumah kecil di atas dengan tangga yang tinggi. Di depan *Tingga* di atas dihiasi dengan *langse* dan tangga yang tinggi diberikan kain kasa berwarna putih, dan hias dengan *tedung* dan *lelontek* (umbul-umbul). Memperhatikan bentuk *Tingga* sesungguhnya menyerupai dengan bentuk gunung. Dengan demikian, *Tingga* memiliki makna simbol gunung. Dalam kepercayaan agama Hindu, gunung diyakini sebagai sthana para *Dewa*, dan dalam *Śiwa Purana* putri gunung Himawan adalah Parwati Parwati (bahasa Sanskerta gunung: Parwata) adalah putra Himawan yang tiada lain adalah manifest dari *Śakti Dewi Śakti* nya *Dewa Śiwa*. Dengan demikian wajar, jika *Tingga* adalah sthana dari *Dewi Durga* dan *Rangda* sebagai Ratu Ayu (sakral) disthanakan di *Tingga* sebelum ditarikan.

Selanjutnya adalah *Punyan Gedang* (pepaya) biasanya ditempatkan di depan *Tingga* atau di tengah-tengah arena. Tetapi kebanyakan di depan *Tingga*, dan dalam mitosnya *Punyan Gedang Renteng* adalah jenis tumbuhan yang paling disukai oleh *Leak* dan orang yang *Nesti*. Namun, dalam mitos tertulis *Punyan Gedang Renteng* adalah tumbuhan yang berasal dari keringatnya *Dewi Durga*, seperti uraian dalam teks *Anda Bhuwana*. Dengan demikian dapat dinyatakan *Punyan Gedang* adalah pelengkap

pentas yang penting sebagai simbol dari perwujudan *Dewi Durga*. Sebagai simbol *Bhaṭāri Durga*, pemandangan yang sering dilihat dalam pementasan *Calonarang* adalah sebelum Pandung naik ke atas *Tingga*, terlebih dahulu *Pandung ngerancab Punyan Gedang* sebagai simbolisasi permohonan berkat dari *Bhaṭāri Durga*. Sebagaimana dijelaskan I Wayan Sugama (wawancara, 5 Januari 2017) sebagai berikut.

“Pandung sebelum naik ke *Tingga* untuk betemu dengan *Hyang Bhaṭāri*, keris yang dihunus oleh Pandung ditebaskan terlebih dahulu pada daun *Punyang Gedang* simbol dari *pengeruwatan* atau memohon kesucian agar Pandung berhasil membawa *Hyang Bhaṭāri* turun dari sthananya. Namun ada juga Pandung yang tidak mengetahui hal ini, sehingga langsung saja naik ke *Tingga*.”

Masing-masing kelengkapan tersebut ditempatkan secara khusus sehingga menimbulkan kesan magis yang kuat pada saat pementasan dramatari *Calonarang*. *Punyan Gedang Renteng* merupakan tanaman jenis *papaya* dalam mitosnya adalah pohon yang dihubungkan dengan sosok *Bhaṭāri Durga*. Sebagaimana di jelaskan dalam teks *Kidung Sudhamala* (dalam Santiko, 1992:54), bahwa ketika *Dewi Uma* mendapatkan kesalahan dan dijatuhkan ke bumi dan menjadi *Dewa* penghuni kuburan ada *sapata* bahwa segala unsur tubuh *Hyang Bhaṭāri* dapat menjadi tumbuhan, seperti tulangnya menjadi *Tebu Sala*, darah menjadi bunga gumitir, payudaranya menjadi buah *gedang renteng* dan beberapa lainnya. Atas mitologi tersebut, *Gedang Renteng* selalu dihubungkan dengan dunia *pangiwan* sebagai pohon kesukaan dari para penekun ilmu kiri (hitam). Jero Mangku Wayan Candra (wawancara, 10 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“*Gedang Renteng* adalah pohon kesukaan dari orang yang bisa *ngeleak*. Kemudian dalam pementasan *Gedang Renteng* biasanya ditempatkan di kalangan pentas tepat ditengah atau di depan *tingga*. *Gedang* tersebut sebagai simbol *pengeruak* atau *pesomya* ketika *Pandung* menuju ke atas *tingga* dan bertarung dengan *Ratu Ayu*, *Pandung* terlebih dahulu menebas pohon *gedang* sebagai simbo restu dari *Hyang Bhaṭāri* untuk memohon restu untuk memusnahkan ilmu dari *Walu Nateng Dirah*.”

Berdasarkan atas uraian informan tersebut, jelas menunjukkan bahwasannya *Yantra Gedang Renteng* ditempatkan secara khusus, sebab penempatannya adalah sebagai upaya dalam membangun kesan magis mistik. Sebab kehadiran *Gedang Renteng* tersebut dapat memberikan kesan, bahwa pementasan *Calonarang* dapat dikatakan *jangkep*. Kemudian secara psikologis, penempatan *Gedang Renteng* dapat memberikan

sugestifitas yang kuat sehingga penari dan penonton terhipnosis ke dalam suasana magis dan menyeramkan. *Gendang Renteng*



dengan janda berupa kampak, sarung dan gendamangan. Sanggah Cukcuk biasanya digunakan pada saat pergelaran upacara *Bhuata Yajña* yang disatukan dengan *banten pecaruan*. Sebagaimana *Punyan Gedang*, *Sanggah Cukcuk* juga memiliki makna selayaknya *mandala* yang memiliki kesan magis dan mistik. *Sanggah Cukcuk* berbentuk segitiga dan terbuat dari bambu. Dalam *geguritan I Basur* ada menyebutkan bahwa *Sanggah Cukcuk* adalah sarana yang digunakan *I Basur* untuk menjalankan "Penestian" (Yudiantara,2016:99). Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta dalam *mandala arena* ditempatkan *Sanggah Cukcuk* yang selalu dikaitkan dengan tokoh *Matah Gede (Walu Nateng Dirah)* dengan para *sisyanya* ketika ke *setra gandamayu* untuk menyebarkan penyakit.

Dilihat dari bentuk *Sanggah Cukcuk* yang segitiga dapat diinterpretasikan sebagai kekuatan *sekala* yang berada di alam bawah. Miarta (2016:332) menjelaskan bahwa lingkaran, segi empat dan segitiga adalah melambangkan aspek *niskala*, *niskala-sekala* dan *sekala*. Hal tersebut representatif dari teologis *Śaiwa Siddhānta* yang mana *niskala* adalah karakteristik dari Tuhan *Paramasiwatattwa* disimbolkan lingkaran (*windu*), *niskala-sekala* mewakili karakteristik *Sadasiwa* dan disimbolkan sebagai segi empat (*arda candra*), dan *sekala* disimbolkan adalah karakteristik aspek *Siwatma* yang disimbolkan dengan *angka telu*. Perjumpaan ketiga simbol tersebut mewakili *Sabda Ongkara*. Merujuk atas hal tersebut, jelas bahwa bentuk segitiga dalam *Sanggah Cukcuk* merupakan simbolisasi dari kekuatan

Śiwatma sebagai *Bhaṭ Bhaṭāri āra Śiwa* yang secara sepenuhnya terkena pengaruh *maya*. Kemudian *maya* tiada lain adalah *sakti* dari *Bhaṭāra Śiwa*, dan *sakti* sendiri merupakan *Hyang Durga* sebagai pemberi anugrah. Jadi *Sanggah Cucuk* yang sering ditempatkan dalam kalangan *mandala* tiada lain adalah sarana untuk *mesthanakan Hyang Bhaṭāri Durga* agar pementasan dapat berjalan dengan lancar. Jadi keberadaan *Sanggah Cucuk* dikalangan *mandala* pementasan bukanlah sekadar hiasan atau properti, tetapi ada makna simbolik yang sakral di dalamnya. Lebih jelasnya berikut pada gambar 7.3 berikut.



Gambar 7.3 Lihat Tanda Panah pada Gambar di Atas *Sanggah Cucuk* Terpasang di Depan *Tingga* Menghadap *Tingga* Sebagai Tempat Persembahan Untuk Memuja *Hyang Bhaṭāri* (Sumber: dok Peneliti,2016)

Setiap pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Gede Kesiman, peranti *Sanggah Cucuk* ditempatkan di depan *Tingga* sebagai simbolisasi dari pemujaan *Dewi Durga*. Hal tersebut dijelaskan Nyoman Geguh (wawancara, 10 Desember,2016) sebagai berikut.

“Kami di Sanggar Gita Bandana Praja mementaskan pertunjukan *Calonarang* adalah untuk *nyomnya* sekaligus menghibur dan sering dijadikan pelengkap upacara. Seperti pementasan kami di Pura Dalem Gede Kesiman, *Sanggah Cucuk* harus ada dan ditempatkan di depan *Tingga*. *Sanggah Cucuk* tersebut bukan hanya pajangan, tetapi harus lengkap diberikan *tuak-sajeng* pada *sujang*, *banten atanding* dan segala

perlengkapannya. Kemudian pada saat *penyamblehan* berlangsung kami gunakan *Sanggah Cucuk* sebagai pengantar persembahan kepada *Hyang Bhaṭāri* agar memberikan spirit dan anugrah.”

Berdasarkan atas uraian tersebut, menjadi sangat penting peranti *Sanggah Cucuk* yang ditempatkan dalam *mandala* arena yang dapat diinterpretasikan sebagai sebuah satu kesatuan simulaktra tanda dan penanda dari *yantra* yang diyakini mengandung kekuatan magis. Menurut teori semiotika, *yantra* arena yang di dalamnya ada *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk* dapat dilihat sebagai sebuah tanda yang di dalamnya mengandung aspek penanda dan petanda. Penanda (*signifier*) adalah bunyi yang bermakna atau “coretan bermakna”. Jadi penanda adalah aspek material bahasa; apa yang dikatakan atau didengar dan apa yang ditulis dan dibaca. Petanda (*signified*) adalah gambaran mental, pikiran atau konsep. Jadi, petanda adalah aspek dari bahasa (Sobur,2009:46). Berdasarkan atas terma-terma teoretis tersebut, *mandala* arena yang di dalamnya ditempatkan *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk* merupakan penanda pementasan *Calonarang* yang dapat memunculkan kesan magis dalam ruang mental sebagai perwujudan dari *Hyang Bhaṭāri Durga/Bhagawati*.

Selain *Sanggah Cucuk* dan *Punyan Gedang*, di *myantra* pada *mandala* arena pentas juga ditempatkan pohon beringin. Biasanya ada pada *tingga* sehingga semakin terkesan menyeramkan. Pohon beringin (*punya bingin*) tersebut memiliki makna yang hampir sama juga dengan *Punyan Gedang*, yakni pohon yang disukai oleh makhluk atau orang yang belajar *negelek* atau penekun *Avidya Tantra*. Pohon beringin selalu diidentikan dengan mitos *Banaspati Raja* sebagai penguasa pohon-pohon besar, seperti *Pule*, *Kepuh Rangdu*, *Bingin* dan pohon besar lainnya (Subagia, 2016:78). Kemudian mitos tersebut diwacanakan dalam lingkungan sosial masyarakat Bali yang notabene menyukai perihal yang gaib, sehingga dalam pementasan dramatari *Calonarang* pohon beringin merupakan penanda yang mengandung coretan makna dari seseorang ketika merespon sesuatu dan dalam hal ini adalah merespon kesan magis yang dimunculkan dalam pementasan dramatari *Calonarang*.

Berkenaan dengan hal tersebut, *yantra* yang ada pada *mandala* atau arena pementasan dramatari *Calonarang* merupakan ruang sakral yang di dalamnya ada penanda dan petanda yang terwujud ke dalam beberapa peranti yang penting dan sakral. Peranti tersebut diyakini mengandung kekuatan sakral-magis sebagai formulasi mistik yang menjadi hal penting dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Meng

kelihatan sangat sederhana, tetapi penempatan *Punyan Gedang* dan *Sanggah Cucuk* dalam pementasan merupakan penanda bahwa pementasan tersebut dapat dinyatakan sebagai pementasan dramatari *Calonarang*.

Selain *Punyan Gedang Renteng*, *Sanggah Cucuk* dan *Tingga*, dalam arena juga terdapat juga *banten sesajen* yang tiada lain adalah *yantra* atau simbol sakral yang digunakan sebagai media menghubungkan diri dengan Tuhan. *Banten sesajen* yang sering ada di kalangan pentas disebut *banten kalangan* yang terdiri dari *santun asiki*, *sesari 1700 jinah bolong* (uang kepeng), *mebe ayam wiring kumatandang*, *masampian andong bang*, *penyeneng andong siki*. *Malih tumpeng adanan mebe ayam putih*, *raka sarwa galahan*, *suci asoroh*, *daksina asiki*, *maberas acatu*, *sesari 225 jinah bolong*. Adapun *banten* dalam agama Hindu dipandang sebagai simbol sakral, dan simbol kemahakusaan *Ida Sang Hyang Widhi*, seperti dalam petikan teks *Yajña Prakerti* berikut.

46

Sahananīng bebanten pinaka raganta tuwi, pinaka warna rupāning Ida Bhatāra, pinaka anḍha būwana. Sekare pinaka kasucian katulusan kayunta mayadnya, reringgitan tatuwasan pīnaka kalanggēngan kayunta mayadnya. Raka-raka pīnaka widyādhara widyādhari.

Terjemahan:

Semua *banten* lambang diri (manusia), lambang Kemahakuasaan Tuhan, lambang alam semesta. Bunga-bunga lambang kesucian dan ketulusan melakukan *yajña*. Reringgitan dan tatuwasan (ukir-ukiran pada Banten) lambang kesungguhan pikiran melakukan *yajña*. Raka-raka (buah dan berbagai jajan perlengkapan banten) lambang para ilmuwan-ilmuwan sorga (Wiana, 2008:97).

Merujuk petikan *lontar* tersebut jelas dapat dinyatakan bahwa sarana *upakara* adalah *Yantra* atau simbol suci yang berhubungan dengan perwujudan Tuhan beserta dengan kemahakuasaan Beliau. Bunga pada *banten* simbol kesucian, reringgitan atau *tetuwasan* lambang kesungguhan pikiran. Jadi *banten* adalah simbol perwujudan Beliau, dan dalam pementasan *Calonarang*, *banten* yang digunakan pun tergolong *banten* dengan muatan *Tantra* yang khas terutama pada *segehan mañca warna* sebagai simbol dari *Dewi Durga* yang berada di tengah penguasa Bhuta Mancawarna. Adapun *banten* tersebut dapat dilihat pada gambar 7.4 sebagai berikut.



Gambar 7.4 Banten Kalangan dan Banten Kawas Pengundang
Digunakan
pada Saat Pementasan
(Sumber: dok, Peneliti, 2016)

Banten *Kalangan* dan *Kawas pengundangan* merupakan sarana *banten* yang penting digunakan dalam pementasan *Calonarang*. Selain itu, *Banten Penyambleh* juga merupakan sarana *banten* yang penting digunakan pada akhir pementasan ketika *Ratu Ayu (Rangda)* dan *Barong* serta *pepatih* Beliau *mesolah*. Kemudian *Banten Penyambleh* ini difungsikan untuk *nyomya Bhuta-Bhuti* ketika *Barong* dan *Rangda* sebagai simbol *Śiwa-Śakti* mengalami perjumpaan. *Banten Penyambleh* menggunakan sarana *upakara Kucit Butuan* sebagai simbolisasi dari Kemarahan *Dewi Durga* terhadap Raksasa *Mahesasura*, dan dipotongnya kepalanya kemudian darah mengucur deras dan ditebar di kuburan sehingga bumi yang terguncang menjadi stabil (Pekandelan, 2009:43). Dalam teks *Anda Bhuwana* ditemukan versi berbeda, bahwa ketika *Bhaāra Gana* menenung *Dewi Uma*, sang *Dewi* marah dan membakar tenung *Bhara Gana*. *Bhaāra Guru* menjadi murka dan mengutuk *Dewi Uma* turun ke bumi dan tinggal di kuburan menjadi *Dewi Durga*. Setelah menjadi penguasa kuburan, Beliau memiliki pengikut 108 *Bhuta-Bhuti*, dan bertugas menyebarkan penyakit, bencana dan penghancur sifatnya, terutama yang orang yang tidak berbhakti kepada *Bhaāra Guru*. Kemudian agar terhindar dari segala macam penyakit dan bencana, dianjurkan untuk membuat upacara *Bhuta Yajña*, dan *Banten Peyambleh* termasuk upacara *Bhuta Yajña*. Jadi, *Banten Penyambleh* berfungsi untuk *nyomya* 108 *Bhuta-Bhuti* yang datang bersama dengan *Bhaāri Durga* ketika *Ratu Ayu (Rangda)* *napak siti* atau menginjak kaki beliau kepada bumi.

Selain *Yantra* dalam bentuknya sebagaimana dijelaskan di atas, makna *Yantra* lainnya yang terkandung dalam pementasan dramatari *Calonarang* adalah jenis *Yantra Bhu Pristha Yantra*, yang menurut Hooykaas (2002), yakni *Yantra* yang dibuat secara timbul atau dipahat pada suatu bahan tertentu dan *Yantra* yang hanya ditulis pada selembar kertas atau kain. Jenis *Bhu Pristha Yantra* tersebut terdapat pada *kekereb Rangda* dan *Śisya* yang merupakan ornament *Rerajahan* yang dibuat pada kain *kasa* dengan tinta warna hitam. Jaman (2009:9) menjelaskan bahwa *Rerajahan* pada hakekatnya merupakan wujud dari *Yantra*, dan sering digunakan dalam pelaksanaan *upakara Pañca yadnya*, sarana pengobatan, ilmu *penengen* dan ilmu *pengiwa*. Antara *rerajahan* dan *Yantra* serta *mantram* memiliki suatu keterpaduan yang sangat erat dan saling mendukung di dalam membangkitkan kekuatan magis sesuai dengan kepercayaan dan keyakinan masyarakat Bali. Lebih jauh dijelaskan bahwa *rerajahan* berasal dari kata *rajah*, yakni bahasa Sanskerta *netrum* yang artinya perkakas magis atau jimat (Moonier, 2008). Selanjutnya dalam perkembangannya, *rajah* berkembang menjadi "*raja-an, rajah-rajahan*" yang artinya berbagai macam jimat. Pun demikian pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, *Rerajahan Kereb* sering ditemukan pada sosok *Rangda*, *Śisya* dan terkadang *Matah Gede* juga menggunakan *Rerajahan* pada kain *kampuh*. *Rerajahan* tersebut tentunya difungsikan sebagai sarana untuk perlindungan, dan jimat untuk menolak segala macam wabah penyakit. Sejalan dengan itu, Watra (2008:84); Zoetmulder (2014:332) menjelaskan bahwa *rajah* atau *rerajahan* dalam bahasa Jawa Kuno/Kawi yang berarti retak tangan (tulisan tangan), ajimat berupa tulisan, keinginan hati atau hawa nafsu. Kemudian kata *rajah* dalam bahasa Indonesia berarti surat (gambaran, tanda-tanda) yang dipakai sebagai azimat (untuk menolak penyakit).

Rerajahan Kereb Rangda pada umumnya berisi *Rajah* atau gambar sosok *Durga Murthi*, yakni *Dewi Durga* yang sudah *memurthi* atau berubah rupa menjadi sosok menyeramkan. Kemudian pada *kekereb* juga terdapat aksara *Modre*. Kaler (tt : iv) menjelaskan bahwa aksara yang termasuk ke dalam *modre* adalah bagian dari aksara *kediatmikan* seperti : *japa, mantra, perlambang (simbol) dalam keagamaan, upacara dan yang berhubungan dengan dunia kegaiban, doa-doa dan pengobatan*, sehingga bijaksana sebagai aksara suci dan sekaligus sering menjadi pembentuk *modre*. *Aksara Modre* yang umum dirajah pada *kekereb* adalah *Dasaksara, Dasabayu, Dasaguna, Dwiaksara* dan *Ongkara Ngadeg, Sungsang, Merta, Adumuka* dan lainnya. *Rajah* dalam *kekereb* tersebut diyakini sebagai simbol kekuatan dewata yang gaib, dan *Modre* yang dibuat

dalam *rajah* selain untuk perlindungan, digunakan pula sebagai sarana pengobatan (*tamba* kuratif) atau pencegahan (pekakas, tumbal, preventif) penyakit atau marabahaya. Bentuk *rerajahan* yang biasa dipakai oleh *Balian Usada* di Bali dengan berbagai bentuk gambar dan tulisan magis (Watra, 2008:85).

Rajah kekereb yang difungsikan sebagai pengobatan sering diperlihatkan oleh citra *Rangda* ketika beliau *mesolah*. Bahkan ada kejadian unik, ketika *Rangda mesolah kereb* dikibaskan kearah orang yang sedang sakit, dan seketika mengalami kesembuhan (Nyoman Geguh:wawancara,28 Nopember 2016). Makna teologis *Rerajahan Aksara*, baik pada *rajah kereb Rangda*, *Sisya* dan *Matah Gede* mengandung makna yang dalam berkaitan dengan makna *guna* dan *Śakti Bhaṭāra* sebagai sumber kegaiban. Dalam teks *tattwa* Hindu di Bali yang bercorak *Sivait* menyebutkan bahwa *Bhaṭāra* adalah sebagai yang maha gaib dan dariNya semua ini muncul dan kembali, seperti dalam petikan teks *Bhuwanakosa* II.16 sebagai berikut.

Bhaṭāra Śiwa sira wyapaka, sira suksema tar keneng angen-angen, kadyangga ning akasa, tan kgrhitade ning manah mwan indriya.

Terjemahan:

Bhaṭāra Śiwa meresapi segala, Ia gaib tak dapat dipikirkan, Ia seperti angkasa, tak terjangkau oleh pikiran dan indriya (Sura,2005:31)

Teks *Bhuwanakosa* tersebut menunjukkan bahwa *Bhaṭāra Śiwa* adalah gaib dan tidak dapat dipikirkan. Atas kegaiban Beliaulah, *Bhaṭāra* berkenan dibuatkan simbol-simbol suci agar manusia dapat berhubungan dengan Beliau yang maha gaib. Membuatkan simbol pada *Bhaṭāra Śiwa* bukanlah “menyekutukan Tuhan” sebagaimana pandangan umat non Hindu selama ini. Pembuatan simbol-simbol suci dipandang penting sebagai media pemujaan Tuhan yang *nirgunam* (*transcendental*), dan dalam memuja dibuatkanlah simbol suci atau *Yantra* yang diyakini memiliki kekuatan spiritual.

Gagasan bahwa *Yantra* terdiri dari beragam gambar dan tulisan, *mantra* dan *tantra* secara internal berhubungan karena keduanya diekspresikan dengan media *yantra*. Berbagai *Yantra* yang berbeda berhubungan dengan *Dewa-Dewi* tertentu yang dikombinasikan dengan berbagai *mantra modre* yang berbeda-beda. Lima elemen utama yaitu Tanah, Air, Api, Udara, dan Angkasa berhubungan dengan *Yantra*, dan dengan melakukan puja atau doa khusus, seseorang bisa mengendalikan elemen ini untuk kepentingannya. Menurut sastra Hindu, *Yantra* adalah pengetahuan yang bisa digunakan dalam mengendalikan lima elemen alam dan dengan mengulang-ulang mantra. Kemudian

pada tahap lanjutannya *Tantra* identik dengan konsentrasi pada kekuatan internal yang menjadi saluran energi utama yang dinamakan *susumna*. Pusatnya ada di 'Meru' sehingga para praktis *Tantra* senantiasa memvisualisasikan dirinya sebagai pusat dari perputaran seluruh dunia (Watra, 2008:86).

Adapun makna menuliskan huruf-huruf suci pada sarana upacara keagamaan, seperti pada kain *kasa* dimaksudkan untuk menghadirkan dewata di tempat tersebut, sehingga tempat tersebut menjadi suci atau bila dikaitkan dengan tubuh manusia, tubuh dapat segera menjadi suci. *Rerejahan Kekereb Rangda* dalam pentas *Calonarang* juga bertujuan untuk menghadirkan kekuatan *Dewi Durga* sebagai yang maha gaib dalam dunia pentas sehingga pentas dapat memunculkan *Taksu Calonarang* sebagai pengeruwat *sekalaniskala*. Adapun salah satu *Rerajahan Kereb* yang sering digunakan dalam pentas, seperti pada gambar 7.5 berikut.



Gambar 7.5

Rerajahan salah satu *Kekereb* dalam Pentas *Calonarang*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

3) *Mantra*

Selain *Mandala* dan *Yantra*, pentas dramatari *Calonarang* membawa pula implikasi pada *Mantra*. Sebab dalam setiap pentas dramatari *Calonarang*, *mantra* selalu diucapkan, baik dalam menghaturkan ritual persembahan maupun dalam lakon pentas *Calonarang*. *Mantra* merupakan unsur terpenting dalam *Tantrisme*, dan di dalam mantra terkandung vibrasi magis yang dapat digunakan dalam berbagai hal. Dalam pentas *Calonarang*, *mantra* diucapkan adalah semata-mata agar pelaku seni sakral mendapatkan keselamatan

dalam mereka *ngayah* menarikan dramatari *Calonarang*. Berkenaan dengan *mantra*, Chawdhri (2003:97) menjelaskan *mantra* adalah sebuah pola gabungan kata-kata suci yang diidentikkan dengan *Dewa* dan *Dewi* tertentu. Mantra-mantra yang ada sekarang adalah warisan dari para orang suci.

7 Kemudian pada uraian selanjutnya dijelaskan pula bahwa *Sadhana Tantra* atau berbagai ritual, diucapkan secara berulang-ulang dalam berbagai kombinasi dan konteks, yang kemudian membuat pola vibrasi tertentu. Jika menghendaki *mantra* memiliki efek yang bagus, mantra harus diucapkan dengan baik dan benar. Selain disebutkan dalam Purana dan Sastra suci lainnya jelas menyebutkan bahwa *mantra* adalah satu-satunya jalan untuk keinginan dapat terpenuhi, namun demikian *mantra* hendaknya diyakini dan diucapkan sesuai dengan aturan, segala keinginan bisa terpenuhi (Suhardana,2010:99). Berdasarkan atas deskripsi tersebut, *mantra* merupakan *sadhana* yang sangat penting hendaknya dilakukan bagi penganut *Tantrisme*, dan tidak saja penganut *Tantrisme*; umat Hindu selalu menggunakan *mantra* sebagai medium dalam menghubungkan diri dengan Tuhan. Kemudian, *mantra* seolah-olah menjadi sebuah alat bagi pikiran untuk membuka pintu gaib, dan dalam pementasan dramatari *Calonarang*, *mantra* seolah-olah menjadi sebuah hal yang sangat penting dilakukan untuk memohon kekuatan gaib agar pementasan berjalan dengan baik. Jero Mangku Sukarta (wawancara:24 Desember 2016) menjelaskan sebagai berikut.

“*Mantra punika* adalah ucapan *tenget* atau magis yang diyakini dapat menghubungkan diri dengan *niskala* dan mengandung kekuatan dahsyat. Tetapi, *mantra* harus diyakini dan diucapkan dengan sungguh-sungguh dan fokus sehingga *mantra* dapat bermanfaat. Bagi para praktisi *Calonarang*, *mantra* penting diucapkan agar pementasan dapat berjalan dengan baik. Contoh, *mantra* ketika menghaturkan *banten kalangan*, *kawas pengundangan*, *penyambleh* dan *mantra pengundang bhuta* dan tentunya adalah *mantra* yang ditujukan kepada *Bhatāra Durga*.”

Merujuk uraian informan tersebut, *mantra* menjadi sarana magis yang penting dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Berdasarkan atas telusur peneliti atas beberapa pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, terutama desa Sesetan, Kesiman dan Sumerta yang paling sering mementaskan dramatari *Calonarang* setiap *wali* atau *piodalan*, *mantra* sangat sering diucapkan ketika ada prosesi awal pentas dan pada saat *penyamblehan*. Kemudian yang menarik adalah, sosok *Rangda* pada saat pementasan berlangsung selalu merafalkan *mantra* yang diyakini mengandung kekuatan *magis*.

Bahkan sebelum penari *Rangda* menari *mantra* diucapkan sebagai berikut (wawancara: Nyoman Laik, 24 November 2016).
“*Ong Śiwa Sudhamam, Ati Sudhamam, Sarira Sudhamam, Mala hilang ya namah. Kemudian mantra mengambli lidah Rangda Ong Ang Bhaṭāri Durga maha Śakti, suksema ya namah swaha. Mantra Masegeh adalah Ih nini Calonarang, idepku Bhaṭāri Durga ngaweh ri kita, ika tadah segeh lelabaan. Wus mukti lelaban raksanen awak sariranku sang panyongsong, Ong Ang Ah Bhutakala Bhucari ya namah swaha.*”

Menyimak *mantram* tersebut, sesungguhnya merefleksikan sebuah konsep *sadhana tantra* di mana *mantra* diucapkan oleh pemuja agar yang dipuja berkenan memberikan anugerah berupa perlindungan. Terlebih pementasan dramatari *Calonarang* identik dengan hal-hal yang magis. Praktisi *Rangda* dan *Calonarang* pada umumnya memiliki keyakinan bahwa dengan mengucapkan *mantra* mereka bisa terlindung dari serangan gaib yang kemungkinan dilakukan oleh orang-orang yang menganut aliran kiri atau jalur jalan kiri yang disebut dengan *Ugig*. Bagi *panyongsong* atau penari *Rangda*, *mantra* bukan hanya sekadar ucapan biasa, tetapi diagram kata mistik yang ada kekuatan gaib di dalamnya. Granoka (2010:70) menjelaskan bahwa susunan *mantra* dan *aksara Om* sebagai *A-U-M Om-Ongkara Pranawa* merupakan seru sekalian alam energi kosmos dalam *semadiyoga (samadiBhaṭāra)* merupakan gema suara *alambana* yang dapat membuka pintu kegaiban *Bettara* dalam gelombang bunyi. *Om* atau *Ong* adalah bunyi *Brahman*, dan gelombangnya menyatu dan lenyap dalam *Brahmanistha* sehingga dapat menghidupkan *dharma cakra* dalam diri, yakni penguatan *sekala mistik* dengan *Vijaya*, yakni *vija vayu, tattwa cakra anahata*. Jadi, melalui pengucapan *mantra* dengan fokus, intonasi tepat, *chanda* yang benar hingga keyakinan penuh, dapat membuka kekuatan *Brahmanistha*, yakni kekuatan gaib dari Tuhan.

Pengucapan *mantra mistik* dalam pementasan dramatari *Calonarang* ternyata membawa implikasi yang positif bagi keseimbangan kosmos. Khususnya bagi penari *Rangda* dan *Calonarang* mengucapkan *mantra* setiap pementasan secara tidak langsung dapat melakukan *sadhana tantra* sehingga mendekatkan diri dengan Tuhan. Baik disadari atau tidak, *mantra* yang telah diucapkan telah dibuktikan memiliki kegaiban, sebab selama pementasan berlangsung mereka selalu dilindungi dari apapun secara *sekala* dan *niskala*.

4) *Mudra*

Selain *Mandala*, *Yantra* dan *Mantra*, dalam pementasan dramatari *Calonarang* tersirat juga makna *Mudra* yang ada dalam gerakan-gerakan tangan penari yang berimplikasi pada keindahan pementasan melalui

gerakan-gerakan *magis*. *Mudra* atau *petanganan* pada umumnya adalah praktek ritus yang dilakukan oleh *sulinggih* di Bali. Hooykaas (2002:28) menjelaskan bahwa praktek *Mudra* dalam ritus merupakan gerakan-gerakan tangan magis, dimana *mantram*, atau kata-kata tidak diucapkan oleh pendeta. Dibalik keheningan, gerakan *petanganan* dilakukan pendeta dengan keterfokusan dan hal yang demikian dapat dikatakan sebagai dimensi lain dari *mantram* yang umum diucapkan. Masyarakat Hindu di Bali dan di Kota Denpasar khususnya sangat lazim melihat *sulinggih* menggerak-gerakan tangan dengan lebut dan cepat serta fasih. Gerakan tersebut disebut *patanganan* dan *Mudra* sangat jarang diketahui.

Dalam praktik *Tantra*, pemujaan kepada *Śakti* dilakukan dengan cara *Pañca makara Puja*, yakni lima cara untuk menghubungkan diri dengan aspek *Śakti*. Sebagaimana Suryasin (2013:76) menjelaskan bahwa *Pañca makara* dilakukan oleh penganut *Tantra*, yakni lima cara esoterik pemujaan untuk *sadhaka* melakukan sebuah perjumpaan dengan energi *Śakti* dan ekstasi rohani. Adapun *Pañca makara Puja* tersebut adalah: *mada* (minum minuman keras), *mamsa* (memakan daging), *matsya* (memakan ikan), *maithuna* (berhubungan seks), dan *mudra* (sikap/postur tangan). Meminjam uraian Bejones (2013), bagi mereka penganut *Tantra Kiri* (*Avidya Tantra*) mereka dapat melakukan *Pañca makara* secara harfiah. Artinya *Pañca makara* dilakukan dengan cara-cara sebagaimana adanya, seperti *mada*, *sadhaka* adalah meminum minuman sebanyak-banyaknya sampai titik jenuh, pun demikian yang lainnya. Sebab dalam *sadhana* mereka, harus sampai pada puncak kejenuhan sehingga sampailah pada sebuah fase kontemplatif yang mendalam sebab keinginan sudah terpuaskan.

Berbeda dengan penganut *Tantra* yang beraliran kanan (*Vidya Tantra*), *Pañca makara Puja* juga dipraktikkan dengan cara-cara lebih ke dalam diri. Internalisasi *Pañca makara* dilakukan dengan tujuan mengendalikan segala indria-indria, sehingga dapat bersatu dengan nikmat *Śaktipat*. Mengacu pada Karang (2012:8), bahwa *Pañca makara* bagi penganut *Vidyatantra* dilakukan dengan cara: *Mada* artinya meminum air pengetahuan sebanyak-banyaknya hingga puas mendapatkan pengetahuan rohani, *Matsya* menyelam sampai ke dasar pengetahuan rohani selayaknya ikan pada samudra luas, *Mamsa* artinya melakukan kendali atas sifat-sifat hewani dalam diri, *Maithuna* adalah ekstasi rohani *Yoga* yang didapatkan dengan cara menyatukan *Kundalini Śakti* dengan *Śiwa* di *Sahasra Cakra*, dan penyatuan itu melebihi nikmat hubungan seksual. Terakhir adalah *Mudra* yakni sikap tangan atau gerakan-gerakan tangan dengan postur khusus yang mengandung kekuatan magis.

Bertolak atas deskripsi tersebut, ada sebuah paralelisme (kesejajaran) antara *Mudra* dalam praktek *Tantra* dengan gerakan tangan pada penari (Penari dramatari *Calonarang*). Sebab ada beberapa gerakan atau postur tangan penari menunjukkan bentuk-bentuk *Mudra*. Bahkan hampir sama dengan gerakan *Mudra Sulinggih* yang disebut dengan *Sodasa Mudra*. Uraian lain tentang *Mudra* datang dari catatan Choudri (2011:21) yang menjelaskan bahwa *Mudra Wignana* adalah ilmu pengetahuan tentang *Mudra*. Ilmu

tersebut adalah berkenaan dengan rahasia tubuh manusia yang sangat luar biasa hebatnya. Kekuatan tersebut sangat jarang diketahui, bahkan para pelaku seni tari pun tidak banyak mengetahui rahasia dari gerakan tangan (*Mudra*). Menurut penelitian praktisi *Tantra*, berbagai jenis gelombang elektrik dalam tubuh mengalir ke jari-jari. Menggerakkan jari-jari dengan postur *Mudra* dapat membangunkan sel-sel syaraf kecil yang tertidur sehingga kesehatan menjadi prima. Dalam *Tantra Sastra*, dijelaskan bagaimana *Mudra* bekerja. Pada saat menggerakkan posisi tangan (*Mudra*) energi *Śakti* bergerak ke ujung jari, dan dari ujung jari mengeluarkan vibrasi yang kuat sehingga dapat menyalurkan kekuatan suci atau energi *Śakti pat*.

Mudra merupakan ilmu pengetahuan *Yoga*, membangunkan energi kosmis untuk membersihkan tubuh, pikiran, dan jiwa. *Mudra* secara tidak langsung dapat dijadikan media penyembuhan, baik sakit fisik dan mental. Seluruh alam dibentuk oleh lima unsur, yakni *Perthiwi*, *Jala*, *Agni*, *Wayu*, dan *Akasa*. Sesungguhnya seluruh jari tangan berhubungan dengan lima elemen tersebut, dan elemen tersebut secara gaib dapat menyembuhkan karena *Mudra* dapat membangkitkan energi *Atom* dalam tubuh. Adapun lima elemen yang terdapat dalam masing-masing jari-jari menurut Avalon (2013:121); Aripta (2010:76) yaitu:

- 1) Ibu Jari mewakili unsur *akhasa* atau angkasa,
- 2) Jari Telunjuk mewakili unsur *wayu* atau udara,
- 3) Jari Tengah mewakili unsur *agni*,
- 4) Jari Manis mewakili unsur *perthiwi/bhumi*,
- 5) Jari Kelingking mewakili unsur *jala*, *waruna* atau air.

Elemen tersebut bisa bekerja dengan baik, jika masing-masing elemen tersebut bersatu, dan dalam *Mudra* meyatukan unsur tersebut dengan cara mengkaitkan jari satu dengan jari lainnya. Gerakan tangan, jari, kepala, mata dan anggota tubuh lainnya dapat menggerakkan drama tanpa kata, mengekspresikan pengalaman manusia sehari-hari, serta kehidupan para *Dewa* dan semesta. Terlebih gerakan postur jari dalam tarian, khususnya dramatri *Calonarang* memiliki makna yang paralel dengan makna *Mudra* sebagai media membangun energi alam agar *Bhuwana Alit* dan *Bhuwana Agung* dapat tersucikan. Merujuk atas deskripsi tersebut, gerakan tangan penari *Calonarang* sesungguhnya adalah menunjukkan postur *Mudra* menyatukan kelima elemen tersebut sehingga dapat menyeimbangkan *Sekala* dan *Niskala* agar harmoni. Dengan demikian, adapun gerakan postur jari/*Mudra* dan maknanya dapat dilihat sebagai berikut.

- a) Posisi Jari *Ngaruji* atau *Abhaya Mudra*

Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, postur jari penari sering menunjukkan posisi jari *ngaruji*. Postur jari *ngaruji* sama dengan postur jari dalam *Mudra* yang disebut *Abhaya Mudra*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* Tokoh *Matah Gede* dan *Rangda* sering menunjukkan postur *mudra Ngaruji* yang sama bentuknya dengan *Abhayamudra*. Sebagaimana dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Sumerta, tokoh *Matah Gede* mengucapkan *ucap-ucap* dari dalam *rangki/langse* kemudian keluar dengan *ngebat jari* atau *Ngeruji* sambil mengucapkan *ucap-ucap paringkesan dasaksara*, seperti berikut:

"Ih...Dasaksara Sang, Bang, Tang, Ang, Ing, Nang, Mang, Sing, Wang, Yang umanjing maring sariranta. Nunggalang dasaksara menadi pancaksara, pancaksara mulihnia menadi triaksara Ang, Ung, Mang. Triyaksara menunggal menadi dwiaksara Ang kelawan Ah. Dwiaksara manunggal menadi Ongkara ngadeg menadi sungsang metu geni ngurub angabar-angabar. Hyang Bhatāri ring tuntungin Ampru Hyang Iswara metu saking tuntungin lidah menadi Hyang Śiwa Ludra metu geni. Ang....Ah...Ah.." (wawancara: Nyoman Geguh,10 Desember 2016).

Ucap-ucap tersebut diucapkan *Matah Gede* sembari *Ngeruji* dan menari dengan indahnyanya dikalangan *mandala*. Beberapa gerakan dari *Matah Gede* menunjukkan sikap *Ngeruji* atau *Mudra*. Tidak saja *Matah Gede*, *Rangda* juga menunjukkan hal yang sama, yakni gerakannya lebih dominan *Ngeruji*, seperti pada gambar 7.6 berikut.



Gambar 7.6 Nampak Penari *Rangda Ngeruji* atau Memperlihatkan Postur *mudra* yang Disebut dengan *Abhaya Mudra*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Menyimak gambar 7.6 tersebut menunjukkan *Rangda* memperlihatkan posisi *ngebat* jari atau *ngeruji* dengan telapak tangan dihadapkan kepada penonton, dan *kekereb* diikatkan pada jari sebagai simbolisasi perlindungan. Sebagaimana *Abhaya Mudra* memiliki makna yang dalam, yakni perlindungan dan kebanyakan dari postur tangan *Dewa-Dewi* Hindu dalam posisi *Abhaya Mudra* sebagai yang memberikan perlindungan. Termasuk juga penggambaran tangan *Dewi Durga* selalu menunjukkan postur jari yang demikian. Bahkan dalam *Tantra Sastra* posisi jari tangan yang demikian dapat dimaknai “kamu jangan takut Tuhan selalu bersamamu” (Narayana,1999:65). *Ngaruji*, yakni posisi jari dalam seni tari dimana semua jari *kebat*, dan ini sering ditunjukkan oleh penari *Calonarang* sebagai simbol bahwa *Dewi Durga* dapat memberikan perlindungan, dan menghindarkan diri dari segala rintangan (Wawancara: I Made Apel,24 Desember 2016)

b) Posisi Jari *Nyigit/Nyitsit* atau *Jñana Mudra*

Posisi jari *nyigit* sering ditunjukkan oleh penari *Calonarang*, dan khususnya pada tokoh *Matah Gede*. Tokoh *Matah Gede* sering sekali memperlihatkan postur jari *Nyigit*. Postur *Nyigit*, yakni ujung jari disatukan dengan ibu jari, sehingga postur jari tersebut menunjukkan *Jñana Mudra*. Dalam *Tantra Sastra*, khususnya *Mudra* posisi jari *Ngeruji* sama dengan postur jari *Jñana Mudra*. *Mudra* ini sangat penting dan *Dewa-Dewa* Hindu sering memperlihatkan posisi jari dengan posisi *Jñana Mudra*. *Mudra* ini adalah simbol dari kebijaksanaan, dan pertemuan ibu jari dengan jari telunjuk merupakan lambang penyatuan antara *Paramatma* sebagai kesadaran kosmis yang berada di Ibu Jari. Sedangkan di Jari Telunjuk simbol dari energi *Jiwatman* (kesadaran manusia). Bila kedua energi tersebut bertemu dapat muncul kesadaran dalam diri. Posisi jari *nyigit* yang sering diperlihatkan dalam tarian *Calonarang* sebagai penanda bahwa untuk mencapai kesucian seseorang terlebih dahulu harus menyadari kesejatian diri, dan menunduk pada kesadaran tertinggi (Wawancara: I Made Apel,24 Desember 2016). Sebagaimana posisi *Nyigit* dapat dilihat pada gambar 7.7 berikut.



Gambar 7.7 Penari *Matah Gede* Memperlihatkan Postur Jari *Nyigit* yang Menyerupai Sikap *Jnana Mudra*
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta, penari *Matah Gede* sesekali memperlihatkan postur *Mudra* sebagaimana postur *Jnana Mudra* sebagai simbolisasi dari pengetahuan. *Matah Gede* memperlihatkan postur jari yang demikian sesungguhnya adalah semion tanda dan penanda bahwa *Matah Gede* adalah tokoh yang berilmu dan memiliki pengetahuan yang tinggi. Hal tersebut selain memunculkan keindahan, tetapi *Mudra* mistik yang magis sehingga pementasan dramatari *Calonarang* merupakan pementasan yang berbeda dari pementasan dramatari lainnya. *Calonarang* justru memberikan kesan bahwa *Mudra* adalah aspek *Tantra* yang berhubungan dengan kelepasan atau *moksa*.

c) Posisi Jari *Ngawawa* atau *Śiwa Lingga Mudra*

Posisi jari *Ngawawa* sering diperlihatkan oleh penari *Calonarang* dan penari lainnya. Khususnya dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar terutama di Desa Kesiman ada beberapa penari yang memperlihatkan postur jari *Ngawawa* yang mirip dengan *Śiwa Lingga Mudra*. Biasanya penari *Calonarang* yang paling dominan mempergunakan postur tersebut adalah sosok penari *Liku* dan *Condong* ketika menghadap junjungannya. Dalam konteks tarian, postur *Ngawawa* adalah simbolisasi dari sikap hormat dan rendah diri untuk memuliakan junjungannya. Kemudian dalam konteks ini, postur tersebut dapat dimaknai sebagai sikap kepasrahan diri kepada *Linggih Ida Bhaṭāra Śiwa* sebagai *Lingga Śiwa*.

Posisi jari *Ngawawa* dalam tarian memiliki kesamaan bentuk dan posisi jari dalam *Mudra* yang disebut dengan *Śiwa Lingga Mudra*. *Śiwa Lingga Mudra* sangat penting dalam *Tantra Sastra*, dan sering digunakan

untuk penyembuhan melalui tubuh, bukan obat. *Mudra* ini dapat mengubah gerak energi, melebur hambatan, dan hal negatif serta membangun kekuatan kehidupan yang positif. Penari *Calonarang* sering memperlihatkan posisi yang demikian sebagai simbol penetralisir kekuatan negatif menuju pada keseimbangan (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016). Sikap jari penari *Ngawawa* dapat terlihat pada gambar 7.8 sebagai berikut.



Gambar 7.8 Postur *Ngawawa* yang Dipertunjukkan Oleh Sosok *Condong* Ketika Hendak Menemui *Matah Gede* pada Lakon *Kautus Larung* di Pura Dalem Kesiman
(Sumber: dok Peneliti, 2016)

Postur *Ngawawa* tersebut terlihat jelas pada gambar 7.8 tersebut di atas. Telapak tangan kiri berada di bawah tangan kanan yang dikepalkan. Mirip *Śiwa Linggam* dan atas bentuk yang demikian, postur jari tersebut lebih mirip dengan *Śiwa Lingga Mudra* yakni *mudra* yang sangat penting dalam *Tantra* mewakili kekuatan dari *Hyang Śiwa* sebagai pencipta, pemelihara dan pelebur segalanya di bumi (Narayana, 1999:86). Dalam pementasan dramatari *Clonarang* postur yang demikian menunjukkan kerendahan hati *Condong* menghadap *Matah Gede* yang dimuliakan dan dihormati sebagai junjungannya. Adapun dalam konsep *Mudra*, *Śiwa Lingga Mudra* mengandung daya magis dan kekuatan yang kekal sebagai junjungan *sadhaka* yang sepatutnya di muliakan dengan segala kekuatan yang dimilikinya.

d) Posisi Jari *Nyumput* atau *Samanahuti Mudra*

Posisi jari *nyumput* kadangkalanya diperlihatkan oleh penari *Calonarang*. Posisi jari yang demikian sering diperlihatkan oleh penari *Calonarang*, yakni beberapa tokoh yang menari menggunakan sikap jari yang demikian. Postur jari *Nyumput* adalah semua jari disatukan pada saat pementasan berlangsung, dan jemari menyerupai jumptan ketika jemari mengambi sesuatu. Postur jemari yang demikian, dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta sering diperlihatkan oleh sosok *Pandung* sebelum ia menghunus sebilah keris untuk menantang *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede*. *Pandung* sebagaimana disebutkan sebelumnya adalah salah satu tokoh yang penting dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Biasanya pada saat menari dan menantang *Matah Gede* dalam pertempuran, postur jari *Nyumput* selalu dimunculkan. Dalam pengetahuan *Mudra* posisi jari yang demikian disebut dengan *Samanahuti Mudra* yakni semua ujung jari-jari bertemu, dan *Mudra* ini simbol dari kesejahteraan serta kesehatan. Makna tersebut dilekatkan pada *Mudra* ini karena dalam *Tantra* posisi tangan yang demikian membantu asimilasi dalam tubuh sehingga kesehatan menjadi prima. Kesehatan merupakan lambang dari kesejahteraan (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016). Postur jari yang demikian dapat dilihat pada gambar 7.9 berikut.



Gambar 7.9 Postur Jari *Nyumput* yang Diperlihatkan *Pandung* atau Patih Taskara Maguna Sebelum Menghunus Kerisnya Untuk Melawan *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede* (Sumber: dok Peneliti, 2016)

e) Posisi Jari *Manganjali* atau *Sangka Mudra*

Posisi jari *manganjali* dalam tarian, khususnya penari *Calonarang* sering diperlihatkan pada awal tarian dan akhir pementasan atau pada momen lainnya. Postur jari *Manganjali* dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Desa Kesiman dan Sumerta serta desa-desa lainnya di wilayah Kota Denpasar umumnya diperlihatkan oleh para *sisya* yang hendak menghormati dan *bhakti* kepada *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede*. Dua telapak tangan dicakupkan dan disatukan sehingga berbetuk *anjali* atau sikap tangan yang menyembah. Posisi jari yang demikian, memiliki kesamaan dengan *Sangka Mudra*, yakni *Mudra* yang dimaknai oleh para *Tantris* sebagai simbol membuka pura dalam diri, dimana Tuhan bersthana di dalamnya. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, sikap tangan *manganjali* simbol dari penyucian diri dan penyucian di luar diri (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016). Adapun sikap tersebut ditunjukkan pada murid *Calonarang* sebagaimana terdapat pada gambar 7.10 sebagai berikut.



Gambar 7.10 Sikap *Anjali* atau *Manganjali* yang Mirip dengan *Sangka Mudra*

Dilakukan Oleh Siswa *Calonarang* ketika Hendak Menghadap beliau pada Pementasan Dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Desa Adat Sumerta (Sumber: dok peneliti, 2016)

Berdasarkan atas telusur peneliti, sikap *Manganjali* yang dilakukan oleh *sisya Calonarang* hanya ditujukan kepada junjungannya yakni *Walu Nateng Dirah* atau *Matah Gede*. Ketika *Matah Gede* memanggil murid-muridnya untuk menebar wabah, para *sisya* begitu tunduk *bhakti* terhadap *Matah Gede* atau *Walu Nateng Dirah*. Hal tersebut menandakan kesetiaan murid kepada gurunya. Jadi, sikap *Mnaganjali* sebagai *Sangka Mudra* dalam pementasan dramatari *Calonarang* tiada lain adalah merujuk sikap *bhakti* yang tidak mendua dan selalu setia kepada junjungan, yakni *Walu Nateng Dirah*.

f) Posisi Jari *Nuding* atau *Perthiwi Mudra*

Posisi jari *nuding dua* ini sangat sering diperlihatkan oleh penari, terlebih penari topeng Dalem Sidakarya. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Pura Dalem Kesiman, postur jari *Nuding Dua* ini sering diperlihatkan oleh penari *Matah Gede* yang mengekspresikan emosional dan kemarahan (*krura*) kepada para musuh mereka. Sebagaimana jelas terlihat pada gambar 7.11 sebagai berikut.



Gambar 7.11 Matah Gede Memeperlihatkan Postur *Nuding* atau *Pertiwi Mudra* yang Sering Diperlihatkan pada pementasan Dramatari *Calonarang* di Desa Keseiman
(Sumber: dok Peneliti, 2016)

Dalam pengetahuan *Mudra* posisi jari yang demikian disebut dengan *Perthiwi Mudra*, dan *Mudra* tersebut sering digunakan oleh pengikut *Tantra* untuk membangkitkan kekuatan *cakra* dalam. *Perthiwi* lambang bumi, dan bumi adalah ibu bagi manusia serta bumi adalah lambang kesuburan dan kemakmuran. Sejalan dengan itu, pementasan dramatari *Calonarang* merupakan tarian simbol *peparisuda* agar bumi menjadi makmur dan sejahtera. Demikian juga melalui *yadnya*, bumi akan memberikan kesuburan (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016).

g) Posisi Jari *Ngeregep* atau *Dhyana Mudra*

Posisi tangan atau jari *ngeregep* sering diperlihatkan dalam pementasan dramatari sakral *Calonarang* di Pura Dalem Kesiman. Sikap jari *Ngeregep* seringkali diperlihatkan oleh sosok *Rangda*. *Rangda* yang *Ngeregep* menjadi pertanda bahwa ia mengeluarkan ilmunya untuk melawan musuhnya. Selain itu posisi jari *Ngeregep* adalah berhubungan dengan pujaan, seperti nampak pada gambar 7.12 berikut.



Gambar 7.12 Rangda dalam Pementasan *Calonarang* Sedang Menunjukkan Postur *Ngeregep* pada Saat Pementasan *Calonarang* di Pura Dalem Kesiman (Sumber: dok Peneliti 2016)

Ngeregep dalam *Mudra* hampir sama dengan posisi *Dhyana Mudra*. *Dhyana Mudra* sering digunakan dalam *sadhaka* melakukan meditasi, dan sang Budha sering menggunakan sikap ini dalam memusatkan pikiran. Dengan demikian, *Mudra* ini simbol dari pemikiran yang terpusat pada nafas (*nyeraya*) sehingga energi dapat difokuskan agar energi kosmik dapat membantu kehidupan duniawi. Hal tersebut, sejalan dengan makna dari pementasan dramatari *Calonarang* sebagai *peparisudha* agar alam semesta tersucikan (Wawancara: I Made Apel, 24 Desember 2016).

Berdasarkan atas telusur peneliti pada saat pementasan dramatari *Calonarang* di Desa Sumerta dan Kesiman termasuk juga di Desa Sesetan, ditemukan bahwa *Rangda* dalam posisi *Ngeregep* merupakan proses ketika *Rangda* mulai merafalkan *ucap-ucap sastra*, dan *ucap-ucap* tersebut biasanya mengambil dari *Ucap-Ucap Panca Durga* sebagai berikut.

“*Jumjung aku ring purwa, Bhaṭāra Iswara asung wara nugraha dadi katon liak atumpang lima. Sweta rupanira. Atetayungan senjata Bajra, pasurupania maring Papsuhan. Sang aksarania. Ih kita Buta Kala mulih kita maring Sri Durga agadeg kita Sang Korsika katon menadi Pañca Dewata Ong Sadyojata Ong Sang, Ih, Eh, Oh, Oh, Syam*”/1/

“*Jumjug aku maring daksina, Bhaṭāra Brahma asung wara nugraha, dadi katon liak atumpang sia. Bang rupanira. Atetayungan senjata Gada, pasrupania maring Hati. Bang aksarania. Ih kita Buta Kapiragan mulih kita maring Dari Durga agadeg kita Sang Garga katon menadi Pañca Dewata Ong Bangamadewa Ong Bang, Rang, Rung,Rung, Syam*” /2/

“*Jumjug ring pascima, Bhaṭāra Mahadewa asung winugraha, dadi katon liak atumpang pitu, jenar rupania, atetayungan senjata naga pasa,*

pasurupania maring ungsilan. Tang aksarania. Ih kita Bhuta Kamala-Kamali mulih kita maring Sukri Durga angadeg kita Sang Metri katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Tang, Engrweng, Rang, Rung Syam/3/

“Jumujug aku ring Uttara, Bhaṭāra Wisnu winugraha, dadi katon liak atumpang pat, maireng rupnia, atetayungan senjata cakra, pasurupania maring nyali. Ih kita Bhuta Bregala-Bregali angadeg kita Sang Kurusya katon menadi Sang Pañca Dewata Ong Ang, Angrung, Ang, Ang Syah/4/ (wawancara: I Nyoman Laik,26 Nopember 2016).

h) Posisi Jari *Ngebat* atau *Japa Mudra*

Posisi jari *ngebat* sering digunakan dalam pentas tarian, khususnya dramatari *Calonarang*. Dalam *Mudra* sikap jari yang demikian disebut dengan *Japa Mudra* yakni memiliki makna sebagai pemusatan segala gerak indria pada satu objek. *Japa ngaran mantra* (*japa* artinya *mantram*), dan posisi jari *ngebat* dapat dimaknai sebagai simbol penyatuan kekuatan *mantram* yang diucapkan sebagai media untuk penyucian. Demikian juga *japa* dipersepsikan sama dengan *jnana*, dan melalui *jnana* seseorang dapat menyucikan dirinya (Wawancara: I Made Apel,24 Desember 2016). Sebagaimana postur *ngebat* ditunjukkan dalam gambar 7.13 berikut.



Gambar 7.13 *Rangda* yang Menunjukkan Postur *Ngebat* atau *Japa Mudra* pada Pementasan *Gita Bandana Praja* di Desa Sumerta Kauh Denpasar (Sumber: dok Peneliti,2016)

Demikian beberapa postur jari dalam seni tari Bali yang digunakan pula oleh penari *Calonarang* yang merepresentasikan postur jari *Mudra* yang mengandung kekuatan gaib. Postur jari tersebut diyakini pula sebagai *wajra* atau pelindung bagi penari untuk menarikan dramatari *Calonarang* yang sarat dengan hal-hal yang gaib. Sebab menurut Dibia (2010), bahwa pementasan

dramatari *Calonarang*, baik klasik dan anyar merupakan media penyembuhan dan sudah menjadi tradisi bagi mereka yang belajar ilmu kebatinan untuk beradu kesaktian di arena pementasan. Bahkan ada sebuah tradisi tersembunyi, bahwa ada tantangan antara penekun *desti* atau *pangiwani* dengan penari *Calonarang* sehingga seringkali penari mengalami nasib tragis pun sebaliknya beberapa hari setelah pementasan ada seorang *pemangku dalem* yang meninggal dan fenomena sejenisnya. Oleh karena itu, *Mandala*, *Yantra* dan *Mudra* adalah perlindungan magis para penari untuk *ngayah*, dan sumber darimana datangnya *taksu Calonarang*.

7.5 Implikasi Terhadap Pemaknaan *Sandining Lango/Santarasa*

Implikasi keindahan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar terletak pada puncak atau klimaks pementasan. Pada puncaknya tersebut dilakukan prosesi *penyamblehan* dengan menghaturkan ritus suci sebagai *penyomya* secara simbolis. Meskipun pada hakikatnya, keseluruhan dari adegan *Calonarang* adalah *penyomya* yang *kataristik* sesungguhnya. Ritual pada akhir tersebut sesungguhnya sebuah simbolisme yang berhubungan dengan makna keindahan yang berpuncak pada *Santarasa*, dan terimplikasi dalam setiap pementasan dramatari *Calonarang*. Meminjam uraian Sukayasa (2007), *Santarasa* adalah rasa damai, indah, harmoni dan *somya* ada ketenangan dan kepuasan yang tidak dapat digambarkan. Istilah *somya* menjadi hal yang menarik, sebab *somya* dapat mewakili dari semua perasaan (*bhava*) ketika pementasan *Calonarang* sudah berakhir. Berdasarkan atas tinjauan peneliti di beberapa tempat pementasan *Calonarang* di Kota Denpasar, khususnya di Desa Kesiman dan Sumerta pada ending selalu ada "*kerauhan*", baik para *Sadeg*, *Pemangku*, *Jan Bangul*, *Pengiring* dan warga desa di mana *Calonarang* dipentaskan. Sebagaimana *kerauhan* tersebut dapat dilihat pada gambar 7.14 berikut.



Gambar 7.14

Seseorang yang *Trance* atau *Kerauhan* Ketika Pementasan Dramatari *Calonarang* dilangsungkan
(Sumber: dok Peneliti,2016)

Saat *kerauhan*, suasana riuh gamelan yang bertalu-talu dan suasana magis sangat jelas terlihat. Kemudian *banten peyambleh* dihaturkan, *Kucit Butuhan* dipenggal hingga darah memuncrat, dan keriuhan pun semakin memuncak hingga berakhir dalam keheningan dan suasana gaduh menjadi sunyi senyap, sebagai penanda bahwa semuanya telah harmoni, terpuaskan atau *somya*. *Kerauhan* atau *trance* tersebut sesungguhnya merupakan kebermaknaan adanya keberadaan yang gaib sebagai kekuatan dari citra *Sakti Hyang Bhaṭāri*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang*, *pepatih (pandung)*, *sisya* dan dalam prosesi *ngunying* sesungguhnya adalah medium kehadiran kekuatan gaib, seperti teori religi menjelaskan bahwa kegiaban itu sendiri adalah Tuhan yang memiliki kekuatan yang serba Maha (Ghazalli,2012:76).

Kemudian penari *Rangda* pun tidak luput mengalami *kerauhan* dalam konteks bukan *kerauhan* dalam ati kesurupan, tetapi lebih kepada perihal "*Nadi*". *Nadi* yakni dapat dinyatakan sebagai fenomena *Santarasa* di mana penari sudah merasakan nikmat *langö* yang mendalam sehingga secara sadar dirinya dikendalikan oleh energi kosmik. Semua itu adalah *Lila Kridha* dari *Hyang Bhaṭāri Durga* di dalam menunjukkan keagungan Beliau sebagai *Sakti Maya*. Pada saat penari *Rangda* mengalami *Nadi* sama halnya dapat dikatakan sudah mengalami fase *Dharana* sebagaimana dalam *Yoga Sutra Patanjali* adalah kondisi penyatuan antara *Sabda*, *Bayu* dan *Idep* (Sugata,2008:98).

Melihat keseluruhan pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya merupakan media membangkitkan *rasa lango*

(rasa keindahan) dalam diri. Makna *rasa lango* tersebut berada dalam semua unsur dramatari, mulai dari lakon, penari, tarian, arena, iringan musik dan suara yang dihasilkan dari dialog antar tokoh yang semuanya memunculkan *rasa lango* dalam diri. Perpaduan tersebut, seolah-olah menjadi *mandala rasa lango*, yakni ruang rasa keindahan yang menyemburat dari harmonisasi pementasan yang *ramya*. Kesan mistis dan magis serta sakral terkadang dilupakan karena bias keindahan yang dimunculkan melalui aras-aras pentas yang membawa penonton pada *Sandining Lango* atau terpesona keindahan sehingga lupa dengan segalanya.

Sandining Lang adalah sebuah rahasia (*sandi*) keindahan (*lelangun, ngelangun*) yang berkaitan dengan “*Rasa*”. Mengacu pada teori *Rasa Kaca Taksu*, bahwa pementasan seni merupakan perpaduan dari ekspresi pengalaman estetik (*rasa*) yang dialami oleh pelaku seni *Calonarang* sehingga berwujud pada konkretisasi spirit energi Tuhan yang abstrak (*taksu*). Senada dengan itu, Kumar (2010:121) menjelaskan sebagai berikut.

5

According to Bharata, the playwright experiences a certain emotion (bhava). The director of the play should properly understand the idea and bhava-s of the character and convey his knowledge and understanding to the actors. The actors perform their parts using their own vision and experience, but they should follow the main idea and key bhavas emphasized by the director, Sutradhara. The term bhava means both existence and a mental state, and in aesthetic contexts it has been variously translated as feelings, psychological states, and emotions. In the context of the drama, bhavas are the emotions represented in the performance. Bhava is that which becomes (Sanskrit root “bhoo”, “bhav” means “to become”); and bhava becomes rasa. In Natya Shastra it is said, that bhavas by themselves carry no meaning in the absence of Rasa: “Nahi rasadyate kashid_apyarthah pravattate.” Forms and manifestations of bhavas are defined by the rasa. It is therefore said, Rasa is the essence of art conveyed.

Sandining Langö dalam pementasan *Calonarang* berkaitan dengan *rasa* yang merupakan hasil dari emosi (*bhava*) yang muncul dari dalam diri penari. Pengalaman estetik atau keindahan sangat berpengaruh terhadap *rasa* keindahan yang dialami. Oleh sebab itu, semakin banyak penari mengalami pengalaman keindahan (estetik), semakin kuat pengaruh emosi yang bisa memberikan pengaruh terhadap ekspresi dan penjiwaan penari dalam memerankan tokoh dalam dramatari *Calonarang*.

Berdasarkan atas hal tersebut, pementasan dramatari *Calonarang* merupakan realisasi semua *rasa*. Sharma dkk (1987) menjelaskan bahwa realisasi semua *rasa* adalah *Santarasa* yang sesungguhnya. Jika demikian, ada korelasi yang kuat antara

Santarasa dengan *Murthi* dari *Dewi Uma* sebagai *Dewi Durga* sebagai penguasa kuburan yang menyeramkan, tetapi semua *Rasa* ada padanya. Pemurthian tersebut, ada pula dalam *Kidung Sudamala* yang diterjemahkan Santiko (1992:185) sebagai berikut.

Sang Hyang Tunggal adalah *Dewa* utama, Tidak dapat dipungkiri bahwa *Sri Huma (Uma)* berlaku *Serong*, berani membagi sirih dan bedaknya, karena itu ia dikutuk oleh *Sang Hyang Guru*//4//

Sang Hyang Guru adalah *Dewa* yang berkuasa, Berbadankan alam semesta, Tahulah ia segala-galanya yang tidak diketahui oleh manusia, Ia pun tidak terlihat karena memiliki sifat: tiada//5//

Adapun yang diceritakan sekarang, *Sang Hyang Tunggal* (dan) *Sang Hyang Wisesa* telah memberi kepada *Hyang Guru* seluruh tingkah laku *Sri Huma*, *Sang Hyang Guru* sakit hatinya//6//

Karena itu tahulah ia bahwa istrinya berdosa, Karena pernah melayani *Hyang Brahma*, *Guru* Sangatlah marah//7//

Dicaci makilah *Bhaṭāri Huma*, katanya: Sudahlah jelas sekarang,” diacungkanlah jari telunjuknya segera (*Huma*) berubah menjadi *Durga*//8//

Itu adalah hasil perbuatannya sendiri (seperti) orang mandi membasahi dirinya. Terlaksanalah kutukannya: Segeralah kamu menjadi *Durga*, Namamu adalah *Ra Nini*//9//

Seperti kapur (tercampur) dengan kunyit, rambutnya lengket tak berantara, berwarna merah, Gimbal, berlilit-lilit, tubuhnya tinggi besar//10//

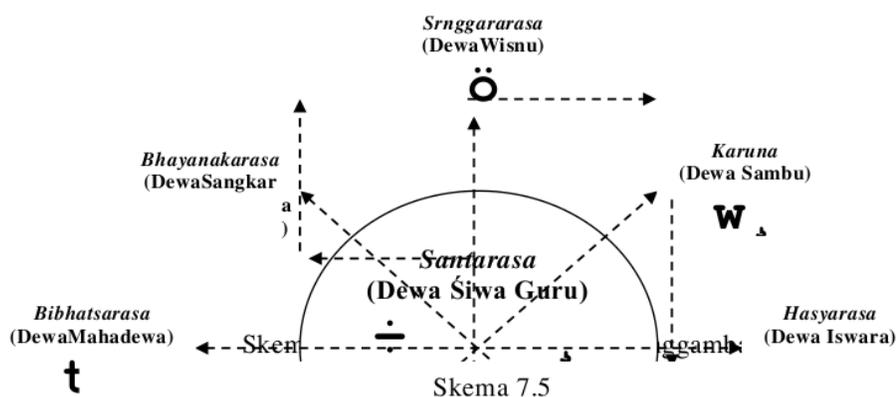
Matanya seperti matahari kembar, mulut seperti gua terbuka. Taring runcing, hidung lebar menganga seperti sumur lihatlah tubuhnya//11//

Badannya bertotol-totol. Menjerit berteriaklah ia minta diruwat, berkatalah *Bhaṭāra Guru*: “Tidak bersih dari dosa kamu sekarang.”//12//

Merujuk pada beberapa teks terjemahan *Kidung Sudamala* tersebut, pemurthian *Dewi Uma* menjadi *Dewi Durga* dapat dimaknai adalah sebuah proses *murthi* (penciptaan) yang memunculkan pola berjenjang yang berpuncak pada *Santarasa*. Bagaimana pemurthian *Dewi Uma* menjadi *Dewi Durga* merupakan perpaduan semua *rasa*, dan dalam pementasan dramatari *Calonarang* diwujudkan oleh tokoh *Matah Gede (Walu Nateng Dirah)* yang merupakan simbol fisik terpadunya semua *rasa (nawarasa)*, yakni : (1) *Srnggara Rasa*, yakni rasa asmara, (2) *Hasya Rasa* atau rasa humor, (3) *Karuna Rasa* atau rasa belas kasihan, (4) *Raudra Rasa* atau rasa ganas, (5) *Vira Rasa* atau rasa perwira, (6) *Bhayanaka Rasa* atau rasa kahwatir, (7) *Bhibatsa Rasa* atau rasa ngeri, (8) *Adbhuta Rasa* atau rasa takjub, dan (9) *Santha Rasa* atau rasa damai.

Semua *rasa* tersebut terpadu dalam *mandala* (pola) *rasa lango* yang membentuk *Astadala* sebagai simbol kekuatan yang datang dari segala arah. Sebagai titik pusat adalah *Santarasa*, yakni mewakili aspek *Dewa Śiwa*,

Hasya adalah *Iswara*, *Adbhuta* adalah *Brahma*, *Bhibhatsa* adalah *Mahadewa*, *Srnggara* adalah *Wisnu*, *Vara* adalah *Maheswara*, *Raudra* adalah *Rudra*, *Bhayanaka* adalah *Sangkara* dan *Karuna* adalah *Sambu*. Perpaduan sembilan *rasa* (*nawarasa*) tersebut berwujud pada *Atsadala Mandala Rasa Lango*, yakni perpaduan antara sembilan rasa yang menyerupai 8 kelopak bunga terati dengan *Santarasa* berada pada pusat. Pola tersebut sejalan dengan konsep *Dewatanawa Sanga* dalam teologis *Śiwaisme* di Bali. Lebih jelasnya dapat disimak pada skema 7.5 berikut.



Skema 7.5
Pola Nawarasa Sejajar dengan Pola Pengiderin Bhuwana
(Sumber: Natyasastra, 2010 Dikonstruksi Peneliti, 2017)

m... ri *Srnggararasa* yakni rasa... M ang...
berkembang ke rasa *Adbhutarasa* cinta kasih. Selanjutnya dari *Karunarasa* bergera (*Dewa Brahma*) yakni rasa keberanian dan kewibawaan, dan se... rak menuju ke *Adbhutarasa* ketakjuban hingga... *Raudrarasa* atau rasa marah. Selanjutnya bergerak menuju pada *Bhibhatsa* yakni rasa mengerikan, dan muncul *Bhayanaka* yakni rasa khawatir hingga pada puncak mengalami *Santrasa* yakni rasa damai.

Puncak atau sumbu *atsa dala* tersebut adalah sebuah pengalaman estetik yang tinggi, dan membuat seseorang mengalami *Sandining Lango*. Dalam pementasan dramatari *Calonarang* sembilan *rasa* tersebut selalu muncul dalam semua adegan yang mewakili karakter masing-masing tokoh. Bahkan tokoh *Matah Gede* dapat mewakili kesembilan *Rasa* tersebut. Sebab dalam pementasan karakter yang dimunculkannya dapat menjadi *hasya*, *vira*, *raudra*, *adbhuta*, *bhibhatsa*, *bhayanaka*, *srnggara* dan *karuna* hingga rasa yang *santa* ketika dia mempersonifikasikan dirinya sebagai *Dewi Durga*.

Apabila dikaitkan dengan konsep *Pangiderbhuwana* dari paham *Śiwasihanta* Jawa Kuno, *Dewa Śiwa* yang pantas berada

di titik pusat dan puncak dari seluruh pengalaman estetik. Oleh karena itu, sangat benar Beliau diberi gelar sebagai *Dewa Wiswarupa*, yakni citra *Bhaṭāra* sebagai penguasa segala *rasa*. Oleh sebab itu, Dibia (2010) menegaskan bahwa *Dewa Śiwa* sebagai *Dewa* keindahan yang pantas dipuja oleh seniman. Secara maknawi, dari pusat segala energi, rupa, dan warna memancar ke luar. Pancaran itulah secara teo-estetika dipersonifikasikan sebagai *Dewa Dikpalaka* atau delapan *Dewa* penguasa arah mata angin lengkap dengan atribut yang dimiliki. Warna menjadi atribut *Dewa Śiwa* adalah Kristal *Nawaratna*, yakni Kristal bening yang memancarkan segala macam sinar ke segala arah dan satu di tengah. Dalam *Tri Murti* ia hadir dengan warna bening bak intan yang di kedalamannya bernuansa gelap. Warna ini mencitrakan warna senjakala. *Sandi* antara siang dan malam, dan *Sandi* antara gelap dan terang. Kepada-Nya semuanya lenyap, Ia dikenal pula sebagai personifikasi yang disebut *Tamo Guna*. Dengan kata lain, *Dewa Śiwa* adalah pada siapa alam semesta ini “tertudur” (Sukayasa,2007:30-31). Tertudur artinya terserap dalam *Samadhi* yang dalam. Dengan demikian kedudukan *Dewa Śiwa* sebagai sumber energi estetik yang disebut *Santarasa* yang dapat memunculkan *Sandining Lango* yang berawal dari adanya daya *taksu*. Pun demikian dalam pentas dramatari *Calonarang*, dimensi ruang, waktu dan proses hendaknya diperhatikan ketika berkeinginan *Calonarang* dalam pentasannya *metaksu*.

Merujuk Eliade (2010:54), bahwa ruang merupakan media di mana sesuatu itu eksis dan mengada, waktu berhubungan dengan perhitungan berdasarkan atas baik dan buruknya waktu dalam tradisi kuno serta proses lebih kepada halikhwal dari prosesi yang dilakukan secara runut dan tidak mengesampingkan daya spirit magis dari proses. Dalam pentas dramatari *Calonarang* pun demikian. Ruang atau pentas merupakan hal yang penting yang menciptakan daya magis dan *taksu*. Terlebih pentas di dasarkan atas perhitungan *ala ayuning dewasa* dan waktu bersamaan dengan *wali* dalam pura tertentu sehingga disposisi planet akan member pengaruh yang signifikan terhadap suksesi pentas yang *metaksu*. Ditambah dengan prosesi yang dilakunan dalam pentas berdasarkan atas *uger-uger* dan *sesananing kapraginan* pentas dramatari *Calonarang* yang *metaksu* adalah sebuah keniscayaan.

7.6 Implikasi Terhadap Jalan Kelepasan

Sekian banyak deskripsi berkenaan dengan objek kajian dramatari *Calonarang* sesungguhnya bermuara pada akhir, yakni ada makna kelepasan di dalamnya. Kajian ini sesungguhnya

secara tidak langsung sebuah prosesi “meneliti dan memuja” *Śiwa-Śakti* yang tiada lain adalah *Sang Hyang Rwabhineda* yang melibatkan dua sosok *Barong* dan *Rangda*. Konsep pelepasan dalam pementasan dramatari *Calonarang* sesungguhnya ketika *Pandung* menghunus keris dan mencari *Bhatāri Ratu Ayu* di atas *Tingga* kemudian selanjutnya *Pandung* melakukan penusukan kepada *Ratu Ayu* sebagai simbolisasi kelepasan dan penyatuan antara *Purusa* dan *Prakerti*. Keris yang dibawa patih Taskara Maguna atau *Pandung* sebagai simbolisasi dari aspek *Purusa*. Adegan penusukan dapat dilihat pada gambar 7.15 berikut.



Gambar 7.15 Adegan *Nguning* yang Dilakukan *Pepatih* dalam Pementasan Dramatari *Calonarang Gita Bandana Praja* Denpasar Sebagai Simbolisasi Jalan Kelepasan (Sumber: dok Peneliti, 2016)

Dalam *Samkya Darsana* menurut Maswinara (1999:65) adalah menunjuk pada aspek kejiwaan. Dalam teks *Kadyatmikan*, hal tersebut merujuk pada aspek *Akasa* atau *Bapanta* yang dalam pementasan *Calonarang* mewakili kekuatan dari *Barong* sebagai *Hyang Śiwa*. Kemudian, *Ratu Ayu* sendiri mewakili aspek *Prakerti* dan dalam filsafat *Samkya* merujuk aspek material (Maswinara, 1999:66). Keris yang dibawa oleh *Pandung* adalah kekuatan yang sudah berisi kekuatan dari *Hyang Śiwa* dan ditusukkan ke sosok *Rangda* sesungguhnya bukan dalam arti pertarungan, tetapi perjumpaan antara *Bapa Akasa* dengan *Ibu Pertiwi* atau *Purusa* dengan *Prakerti* dan *Ang* dengan *Ah* sehingga terlahir kemanunggalan atau penyatuan.

Dalam adegan *Nguning* tersebut selain memang sebagai pertunjukkan gaib, adegan *Nguning* sesungguhnya penuh kebermaknaan terhadap kelepasan yakni penghilangan *Sadripu*,

Saptatimira dan *Sadatatayi* yang ada dalam diri. Singkatnya, sifat *Asuri* atau keraksasaan dalam diri harus dibunuh ketika seseorang hendak mencapai keterlepasan. Selain itu, proses penusukan tersebut merepresentasikan sebagai sebuah prosesi dari sebuah pentahapan dan perjalanan yang harus dilalui hingga sampai pada sebuah puncak pemahaman bahwa “kelepasan” dapat dicapai ketika orang-orang dapat meniadakan dualitas (*Rwabhineda*) dalam dirinya (sangat sulit). Selama masih berada dalam lingkaran ini (*Rwabhineda*), ia tetap merasakan penderitaan duniawi hingga mengharuskan untuk mengalami *Punarbhawa*. Namun, ketika orang dapat berada pada seberang dualitas, orang tersebut sudah tidak lagi memiliki pandangan hitam bukan putih, putih bukan hitam. Melihat hitam bukan menolak putih, melihat putih bukan menolak hitam. Hitam-putih adalah sama dan tidak saling mengungguli, sehingga kelepasan adalah niscaya baginya.

Gambaran tersebut sebenarnya sudah terwakilkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* di wilayah Kota Denpasar, dan Bali pada umumnya. Sebagaimana adanya teks sastra *Calonarang*, pun demikian pementasannya merupakan gambaran indah berkenaan dengan sebuah prosesi pendakian spiritual hingga sampai pada akhir, yakni kelepasan. Namun, makna yang masih samar-samar ini jarang diungkap dan ditelaah berdasarkan atas kajian ilmiah. Terlebih paradigma umum, bahwa kelepasan hanya dipahami dalam artifisial yakni kelepasan jiwa dari badan kasar dan menyatu dengan *Bhaṭāra Śiwa*. Sesungguhnya kelepasan dapat pula dicapai semasih hidup, yakni lepas dari segala ketertindasan, hawa nafsu, keangkara murkaan dan keburukan-keburukan lainnya yang ada dalam diri.

Gambaran yang jelas terlihat dari tokoh *Calonarang* yang mengalami kehancuran akibat belum mampu melepaskan dan melakukan kendali atas dirinya, meskipun *Śakti* tetap juga menemukan penderitaan dalam hidupnya. Ternyata *Śakti*, *siddhi* dan *mawisesa* bukanlah menjadi tujuan utama, meskipun *Śakti*, *siddhi* dan *mawisesa* adalah penting untuk mencapai kelepasan. Namun ketika seseorang terlalu “enak” menjadi orang *Śakti*, *siddhi* dan *mawisesa* menjadi lupa dengan tujuan semula. Padahal, *Śakti*, *sidhi* dan *mawisesa* adalah aspek kecil yang dimunculkan oleh ilmu *Pangiwan-Penengen*. Oleh karena itu, sesungguhnya intisari dari ilmu tersebut adalah ilmu kelepasan atau *kadyatmikan*. Merujuk uraian Kardji (1999), bahwa *Kiwa-Tengen* adalah keduanya dapat digunakan seseorang untuk mencapai kelepasan dan kebebasan. Sebagaimana digambarkan pada sosok *Calonarang* yang akhirnya diruwat oleh Mpu Baradah hingga mencapai kelepasan dengan ilmu *penengen* (meskipun cerita ini jarang muncul dalam pementasan *Calonarang*). Pada prinsipnya, baik *Pangiwan-Penengen* adalah

sebuah ajaran klenik yang berhubungan dengan dunia *Yogatantra*.

63
Istilah *Yogatantra* di sini mengacu pada upaya spiritual untuk menyatukan jiwa individu dengan jiwa alam semesta atau kebenaran tertinggi. Praktek-praktek *Yogatantra* biasanya dilakukan dengan menggunakan sarana-sarana tertentu yang dapat dirasakan melalui panca indra, misalnya dalam bentuk pengucapan mantra-mantra, nyanyian suci, benda-benda tertentu, dan sikap-sikap tangan yang mempunyai arti tertentu. Dengan cara konsentrasi melalui semadi, sang *Dewa/Dewi* diharapkan hadir (Pott, 1966:2). Praktek yoga yang menggambarkan upaya pemanggilan kepada *Dewa* mulai tampak pada *Kitab Arjuna Wiwaha* yang ditulis oleh Mpu Kanwa di mana dalam episode pertapaan Arjuna mohon agar Sang *Dewa (Śiwa)* berkenan turun untuk memenuhi keinginannya. Melalui meditasi dan konsentrasi terus menerus seorang *yogi* seolah-olah menghimbau *Dewa/Dewi* untuk meninggalkan alam *niskalanya*, sehingga menampakkannya diri dihadapan mata batin. Tanda-tanda dari awal periode ini telah tampak pada masa pemerintahan Mpu Sindok di Jawa Timur. Raja ini menggunakan nama *Abhiseka Sri Isana*, nama lain *Dewa Śiwa*, yang sudah tentu mencerminkan agama yang dianutnya. Namun demikian, agama Budha juga mendapat penghormatan, terbukti dijumpai prasasti yang memuat pujian kepada Budha “*namostusarwabudhya*” (Rahadjo, 2002:187).

Selain praktek-praktek *Yogatantra* menggunakan sarana-sarana tersebut, praktek *Yogatantra* yang jarang terungkap adalah dengan media *Aksara* dan tubuh dirinya sendiri dijadikan media atau laboratoriumnya. Di Bali praktek-praktek yang sejenis ini juga sangat dirahasiakan. Terbukti dengan banyak ditemukannya teks-teks yang bergenre *Tantra* selalu pada *manggala* tertulis “*pingitakena aywawera*” yang artinya sangat rahasia jangan disebar luaskan. Kerahasiaan tersebut dimaksudkan bukan ilmu tersebut tidak dapat dipelajari, tetapi hendaknya dipelajari melalui seorang *Guru* yang bonafid. Meminjam uraian Kieven (2013:95), menempuh jalur *Yogatantra* sebaiknya ada guru, sebab sangat berbahaya menempuh jalur tersebut sendirian, sebab hanya guru berpengalamanlah dapat memberikan bimbingan yang diperlukan.

Lakon *Calonarang* sebenarnya ada banyak hal sesungguhnya menunjukkan praktek *Yogatantra* yakni memuja *Dewi Durga* dan *Dewa Śiwa* dengan cara esoterik. *Pangiwa-Penengen* begitu dikemas dengan narasi sastra dari sang kawi, di mana ilmu-ilmu rahasia dituangkan melalui cerita hingga diwujudkan dalam ranah kesenian. Sesungguhnya dua aliran ilmu tersebut, bersumber pada dua aliran tradisi *Tantra* yang disebut dengan *Avidyatantra* yakni tantra jalur “tangan kiri” dan

Vidyatantra yakni tantra dengan jalur “tangan kanan”. Bjonness (2015:26) menjelaskan bahwa di dalam Brahmacakra ada kekuatan bekerja, daya sentrifugal atau *Avidyatantra* dan kekuatan sentrifetal atau *Vidyamaya*. *Avidyamaya* adalah kekuatan yang dikenal dengan *maya* yang identik dengan kejahatan, kebodohan dan kegelapan, sehingga daya ini bisa menjauhkan dari pusat. Sebaliknya *Vidyatantra* adalah kekuatan yang memiliki daya sebaliknya dari *Avidyatantra*.

Kemudian, prakteknya jalur tangan kanan (*Vidyatantra*) dapat menggunakan pendekatan *tapa*, menemukan cara pembebasan diri dengan menekan oposisi indera, sementara jalur tangan kiri (*Avidyatantra*) pendekatannya sangat erotis, dijalani dengan mengalami dan menguasai godaan sensual. Dijalur tangan kiri pemujaan fisik dengan menyatukan tubuh fisik antara laki dan perempuan adalah sarana penting. Kemudian sarana ritual-raksasaik juga dipergunakan, seperti ritual di kuburan, menggunakan darah sebagai ekspresi “penghancuran diri”. Oleh sebab itu, teks *Tantra* menjelaskan bahwa orang harus mahir berada di jalur tangan kanan terlebih dahulu sebelum berada di jalur tangan kiri.

Terlepas dari praktek-praktek dari kedua jalur tersebut, pada dasarnya dua jalur *Avidyatantra/Pangiwana-Vidyatantra/Penengen* tersebut adalah pembayangan (*nyet, idep*) “badan halus” atau *Suksema Sarira* yang merepresentasikan mikrokosmos (*Bhauwana Alit*) dan mencerminkan makrokosmos (*Bhuwana Agung*). Pembayangan atas badan halus tersebut harus dengan jalan pengenalan diri terlebih dahulu. Pengenalan tersebut dapat dilakukan dengan menempatkan *Aksara* dalam diri dan di luar diri. Dalam praktek *Yogatantra* di Bali, ada dua aksara *Rwabhinada* yang sangat rahasia tempatnya, yakni *Ang* dan *Ah*. Dalam teks *Japa Tuwan* disebut dengan *I Angkara* dengan *I Ahkara* yang mengandung makna kosmologis, yakni alam makro dan mikro (*Bapanta-Ibunta*) (Dastri,2011:32).

Konsep kelepasan dalam *Yogatantra*, baik jalur kanan dan kiri adalah sesungguhnya terletak atas kemampuan *sadhaka* menempatkan dan menunggalkan *Dwiaksara* tersebut dalam tubuh. Dalam ajaran *Yogatantra* dari teks *Tantra* di India, dua *Aksara* ini simbol dari *kundalini Śakti* dan *Śiwa*. Ibu Suci Kundalini (*Ibunta*) disimbolkan dengan *Aksara Ang* yang berada di *nabi* atau dalam *Muladharacakra*, dan *Ah* sebagai *Bapanta* berada di atas ubun-ubun empat jari (*Śiwadwara*) yakni *linggih Bhaṭāra Śiwa*. Kemudian tubuh sebagai *Svalingga* dilambangkan dengan *Ongkara Pranawa*. Selanjutnya jalan kelepasan dapat dicapai ketika *aksara Ang* dihidupkan dan energinya dibawa ke atas melalui *Trinadi*, yakni *Ida*, *Pinggala* dan *Sumsuna*. Energi tersebut dapat melalui tujuh *Cakra* utama dan bersatu di *selengin*

ladata di antara kedua alis (*ajnacakra*). Sebagaimana hal tersebut dapat dilihat pada teks *Tutur Kelepasan Rwa Bhineda* berikut.

Malih duk moksah ira Sang Hyang Rwabhineda, norana kweh yan winilang, ring aksara, kana ring Sang Utamaning Jnana, lwirnya, iddha, pinggala, nyali nga, sumsuna pupusuh, nga, rumaga nira Hyang Bapa miwah Ibu, miwah ragane kang utama, ika trinadi amepek ring tri bhuwana kabeh, bhuwana alit, bhuwana agung. Samake maka palinggih ira w nang, tur pasuk wetunira, bhuwana alit, sumalah-salah patincakira Hyang Nadi ring bhuwana alit, nya ta kawruhakna yo samar-samar. Ati putih rupanira, Ang sabdhanya, Ki Lengerat bhuwana aranira, Ongkara raksa, akasa, Gni Surya raksa, Śiwa, Sagara, Ardhačandra, raksasa, ring sabdha pasuk wetunya,... (Teks Lontar Koleksi Pribadi, lembar 23a-23b)

Terjemahan:

Dalam hal *kelepasan (kamoksan)* beliau *Sang Hyang Rwabhineda*, tidaklah banyak kalau disebutkan, keberadaanya adalah ada pada *Ida*, *Pinggala* dan *Sumsuna*. Artinya masing-masing adalah: *Ida* adalah hati, *Pinggala* adalah empedu dan *Sumsuna* adalah jantung. Itu wujud sebagai *Sanghyang Bapa*, *Hyang Ibu* dan yang terutama adalah diri sendiri. Itulah *Sang Trinadi* yang memenuhi alam makrokosmos dan mikrokosmos. Semua ini adalah *sthana-Nya*. Tempat beliau keluar masuk adalah pada *Tri Nadi* di Mikrokosmos (*Bhuwana alit*), ketahuilah itu jangan ragu-ragu. Hati warnanya putih, bunyinya *Ang*, namanya *Ki Lengerat Bhuwana*; *Ongkara raksa*; *Akasa*; *Gni Raksa*; *Śiwa*; *Segara*; *Ardacandra*; *Raksasa*, tempat keluar masuknya bunyi,...

Merujuk pada teks tersebut, jelas bahwa jalan *kelepasan* adalah melibatkan tubuh sebagai *Bhuwana Alit* dan sangat sedikit tidak banyak. Cukup harus dikenali ketiga nadi (*Tri Nadi*) tersebut sebagai *Idha*, *Pinggala*, dan *Sumsuna* yang berhubungan dengan organ hati, empedu dan jantung (*papusuh*). Ketiga *Nadi* tersebut adalah perwujudan dari *Bapanta*, *Ibunta* dan *Raganta* yakni *Ang*, *Ah* dan *Ongkara*. Selanjutnya yang perlu diketahui dan dituntun *guru* adalah *pasuk wetu aksara* tersebut sehingga tidak berakibat *syndrome kundalini* atau menyebabkan *tampias* atau *buduh kadewan-dewan*. Selanjutnya banyak lagi yang harus dilakukan disebutkan dalam teks tersebut, hingga pada tahapan *nunggalan* atau *patemoning Hyang Bapa* dengan *Hyang Ibu* atau pertemuan antara *Ang* dengan *Ah*, seperti dalam petikan teks *lontar* yang sama berikut.

..., *Mwah patemoning Hyang Bapa, lawan Hyang Ibu, Ongkara gandeg, ring Ongkara Sungsang, ring witning gulu. Hana windu merta sanjiwani ngaranya, ya mingluhur muksah maring pantaraning untek, Hyang*

Bapa ring slaning lelata, Hyang Ibu ring usehan, sama linnganira mangkana,... (Teks Lontar Koleksi Pribadi, lembar 25b)

Terjemahan:

...,pertemuan antara *Hyang* Bapa dengan *Hyang* Ibu, antara *Ongkara* ngadeg dengan *Ongkara sunsang* adalah pada leher. Ada yang disebut *Windu Amreta Sanjiwani*, bergerak ke atas kemudian lenyap di tengah-tengah kening. *Hyang* Ibu pada pusar rambut. Kedudukannya sama seperti itu,...

Merujuk atas teks tersebut, dapat diketahui bahwa pertemuan *Hyang* Bapa (*Ang*) dengan *Hyang* Ibu (*Ah*) adalah pada antara *Ongkara Ngadeg* dengan *Ongkara Nungsang*, yakni pada leher. Di sana ada yang disebut *Windu Amreta Sanjiwani*, bergerak ke atas kemudian lenyap di tengah-tengah kening. Lebih banyak lagi cara atau praktek *kamoksen* yang dijelaskan dalam teks tersebut. Dalam teks-teks *kadyatmikan* lainnya juga kurang percis sama dengan uraian tersebut di atas. Representatif ajaran *kelepasan* tersebut sesungguhnya tersirat dalam pementasan *Calonarang*. *Barong* dan *Rangda* adalah perwujudan dari *Hyang* Bapa dengan *Hyang* Ibu atau simbol *bijaksana Ang* dan *Ah* yang mengalami perjumpaan sehingga mencapai *somya* atau *kelepasan*.

Selain itu, tokoh *Calonarang* dan *Mpu Baradah* mewakili aspek *Hyang* Bapa dan *Hyang* Ibu. *Calonarang* sebagai *Hyang* Ibu atau *I Angkara (Ang)* dan *Mpu Baradah* sebagai *Hyang* Bapa atau *I Ahkara (Ah)*, dan sesungguhnya mereka mewakili *Pangiwan* dan *Penengen* sehingga pada saat akhir dari adegan *Calonarang* tidak ada menang dan kalah, tetapi sama-sama menunggal dalam *kelepasan* yang *somya*. Konsep *kelepasan* tersebut tersirat dalam pementasan, di mana *Rangda* melakukan *Ucap-Ucap* yang tiada lain adalah berisi ajaran esoterik tentang *penglukunan* dan *pengringkesan Dasaksara* hingga manunggal menjadi *Ongkara Sunya*. Proses kemanunggaln tersebut, diwujudkan pula dalam *Banten Peyambleh* dengan *Kucit Butuan* menandakan bahwa *somya* sudah dilakukan. Dikurbankannya *Kucit Butuan* sebagai kurban suci adalah menandakan bahwa pementasan sudah memasuki klimaks dan berakhir dengan keseimbangan *sekala-niskala*.

7.7 Refleksi

20

Istilah *Calonarang* yang umum berkembang di masyarakat Bali mengandung dua pengertian. *Pertama*, *Calonarang* merupakan sebuah dramatari tradisional yang selalu membawakan cerita *Calonarang* dan melibatkan tokoh *Barong*

dan *Rangda* yang sangat dikeramatkan atau disucikan karena dianggap mempunyai kekuatan magis melampaui kekuatan manusia biasa, bertuah dan dapat memberikan efek magis dan psikologis kepada pihak lain. Kedua, *Calonarang* dikenal sebagai sastra Jawa Kuno yang diduga dibuat pada era Kadiri, dan di dalamnya memuat cerita seorang Janda bernama *Ni Calonarang* yang sering disebut *Walu Nata Ing Dirah* sebagai seorang tokoh angker dan memiliki ilmu *aneluh-anerang Jana* (ilmu hitam) pemberian *Dewi Durga* melalui suatu semadi. *Calonarang*, baik sebagai teks sastra maupun pementasan begitu hidup dalam lingkungan sosial masyarakat Bali.

Hal tersebut dikarenakan seni pementasan *Calonarang* selalu dihubungkan dengan kegiatan keagamaan. Sebab beragama Hindu di Bali tidak terpisah dari tiga konsep atau kerangka mendasar dalam beragama, yakni *Tattwa*, *Susila* dan *Upacara*. Demikian pula dalam pementasan dramatari *Calonarang* bertautan kuat dengan aspek *Tattwa*, *Susila* dan *Upacara*. Dengan kata lain, pementasan dramatari *Calonarang* difungsikan sebagai pelengkap upacara yang berhubungan dengan aspek *Tattwa*, *Susila* dan *Upacara*. Di wilayah Kota Denpasar, seni pementasan dramatari *Calonarang* sering dipentaskan di tempat suci, seperti pura Dalem dan pura lainnya. Biasanya dipentaskan bersamaan dengan serangkaian upacara keagamaan atau *piodalan* yang dilangsungkan di pura tertentu. Meskipun tidak menutup kemungkinan, pementasan dramatari *Calonarang* dilakukan di tempat umum, seperti panggung terbuka Ardacandra dan kalangan Ayodya Denpasar. Hal tersebut menunjukkan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah pementasan yang dinamis, dan tidak luput terkena pengaruh postmodernitas, sehingga pementasan *Calonarang* dewasa ini sangat mungkin berdampak pada pergeseran dan transformasi serta terdistorsi budaya yang signifikan. Terlepas dari semua itu, pementasan dramatari *Calonarang* tetap menunjukkan hal-hal yang sakral magis dan religius di balik bayang-bayang pengaruh postmodern.

Maraknya pementasan *Calonarang* tersebut memunculkan gelitik keilmuan untuk melakukan kajian yang mendalam atas fenomena tersebut. Hampir setiap *rerainan* atau *piodalan* di pura wilayah Denpasar selalu mementaskan dramatari *Calonarang* dengan beragam lakon yang merujuk teks sastra *Calonarang*, tetapi ada pula lakon pementasan menggunakan lakon lain yang sejenis, dan sering disebut *Pencalonarangan*. Lakon pun yang diambil, seperti *I Basur*, *Balian Batur*, *I Dukuh Suladri* dan cerita-cerita lainnya, baik dari teks maupun dari cerita lisan. Namun lakon yang paling sering dipentaskan adalah bersumber pada teks, seperti *Katundung Ratna Manggali*, *Bahula Duta*,

Ngeseng Waringin dan adegan cerita yang ada dalam teks sastra *Calonarang*.

Pementasan dilangsungkan dari malam bahkan hingga subuh, namun waktu *tengi lemeng* adalah puncak dari pementasan. Sebab waktu dalam tradisi Bali sangat penting, terlebih waktu *tengi lemeng*. Bagi masyarakat Bali, waktu *tengi lemeng* adalah pertemuan antara malam dengan dini hari diyakini sebagai waktu keramat. Tepat *tengi lemeng*, banyak *leak* dan penekun ilmu sihir menjalankan aksinya. Jadi, ketika puncak pementasan bertepatan dengan *tengai lemeng*, pementasan menjadi lebih magis dan menyeramkan.

Paradigma umum, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* dipandang sebagai tarian sakral magis yakni untuk *pengeruwatan* atau “penyucian”. Tentunya hal tersebut dirasa wajar, sebab pementasan dramatari sakral ini selalu dipentaskan bersamaan dengan tarian *Barong-Rangda* sakral. *Barong-Rangda sesuhunan* ini diyakini sebagai perwujudan dari *Ida Bhatāra* yang bersthana di pura tertentu. Selain itu, *ruwatan* yang diidentikkan dengan pementasan ini merujuk pada sarana *banten* yang selalu ada dalam pementasan, kemudian simbol-simbol suci baik *Mandala*, *Yantra* dan *Mudra*.

Maraknya pementasan dramatari *Calonarang* dewasa ini memunculkan anomali paradigma. Tujuan pementasan *Calonarang* yang semula kini dikhawatirkan bergeser kearah ajang tontonan kontestasi dan hanya menonjolkan aspek *watangan* dan *pengundangan*. Sebab pementasan *Calonarang* yang dapat dikatakan *ngeruat* adalah harus memperhatikan etika, estetika dan *tattwa* pementasan sehingga memunculkan *Taksu*. *Taksu Calonarang* inilah yang *ngeruat* selain memang ritual *banten* yang selalu digunakan dalam pementasan.

Banyak pementasan dramatari *Calonarang* dipentaskan dan animo masyarakat Hindu di Kota Denpasar sangat tinggi. Namun mereka hanya tertarik pada adegan *watangan*, *ngundang* dan tarian *Rangda-Barong* dan *ngunying*. Jika ditanya jalan cerita, pesan apa yang disampaikan, tidak ada yang mengetahui secara pasti, kecuali mereka para praktisi yang memahami sejarah, filsafat dan teologi dari pementasan tersebut. Dalam pemikiran mereka, hanya terfokus pada daya kegaiban yang dimunculkan saat *Calonarang* dipentaskan. Padahal dari awal sampai akhir pementasan terkandung pesan dan tuntunan kehidupan yang mencerahkan.

Tontonan dan tuntunan yang dipentaskan dalam ruang seni sakral inilah hendaknya dijadikan refleksi diri di zaman glokalisasi. Sebagai umat Hindu yang hidup di zaman postmo, jangan sampai kehilangan akar budaya dan religiusitas sebagai orang Hindu di Bali yang diwarisi peradaban dan kebudayaan tinggi.

Sebab pengaruh budaya postmodern telah mendistorsi aras-aras budaya sehingga manusia mengalami buta budaya. Ironisnya adalah manusia postmo kehilangan nilai-nilai manusiawinya akibat kapitalisme global yang membawa implikasi buruk terhadap habitus masyarakat baik personal dan komunal.

Sebagaimana pementasan dramatari *Calonarang* memberikan sebuah gambaran logis bahwa ketika seseorang kehilangan nilai-nilai kemanusiannya (*human values*), bisa berefek pada hancurnya suatu peradaban yang adab. Epidemik yang disebar *Calonarang* dengan para *sisnyanya* adalah sebuah gambaran bagaimana jika sisi kemanusiaan terdistorsi oleh kemarahan, keangkuhan, kebencian, dendam dan keburukan lainnya. Sifat *asura* dalam diri itulah adalah musuh yang harus ditaklukan. Para makhluk demonik yang diutus *Calonarang* kini bukan lagi berada di *Catus Pata* atau arah mata angin, tetapi sudah bersarang di *Catus Pata* diri, yakni hati, pikiran, bibir dan mata. Oleh karena itu, pementasan dramatari *Calonarang* adalah sebuah tontonan sekaligus tuntunan yang dapat *ngeruwat* secara *sekala* dan *niskala*. Sekalanya adalah *Calonarang* sebagai media tontonan dapat memunculkan “*rasa keindahan*”, dan niskalanya adalah *Calonarang* sebagai media tuntunan yang dapat memperbaiki moralitas. Mengangkat diri dan sifat demonik menjadi dewani sehingga menjadi masyarakat Hindu yang eksis di dunia global tetapi beradab dan berbudaya serta berkarakter. Kedepannya, pementasan dramatari *Calonarang* dapat menjadi rool model yang jelas dan dapat memantik sisi religiusitas manusia sehingga semakin memiliki kepekaan sosial, empati dan perduli meningkatkan hubungan harmoni, baik dengan Tuhan, sesama dan lingkungan berdasarkan atas *tattwa*, etika dan ritual. Dalam konteks *tattwa*, pementasan dramatari *Calonarang* hendaknya mampu *meretattwanisasi* umat ke dalam pemahaman bahwa *tattwa* sebagai landasan *sraddha* atau keyakinan terhadap lima hal, yakni yakin adanya Tuhan, *atman*, *punarbhawa*, *karma phala* dan kelepasan. Selanjutnya dalam konteks etika atau *susila* diharapkan pementasan dramatari *Calonarang* mampu menjadi media dalam meningkatkan perilaku *susila* bagi umat Hindu, dan mampu memberikan pemahaman yang benar tentang adanya ritual sebagai jalan *bhakti* dalam mencapai kelepasan. Jadi, pementasan dramatari *Calonarang* yang ideal dizaman postmodern ini adalah pementasan yang mampu menumbuhkan sikap *ber-tri hita karana* melalui daya estetik atau keindahan.

7.8 Temuan Penelitian

Berdasarkan atas deskripsi dari bab-bab sebelumnya, penelitian ini menghasilkan beberapa temuan, bahwa ada pergeseran pementasan dramatari *Calonarang* dahulu dengan

pementasan sekarang. Pementasan dramatari *Calonarang* klasik (dahulu) terpolarisasi dengan mengikuti pola klasik, bahwa dipentaskannya *Calonarang* yang sakral dan magis adalah murni untuk hal-hal yang kartasis sifatnya, dan aspek *teo-estetikanya* dipentaskan dalam ruang sakral yang utuh, sehingga pementasan *Calonarang* masih memperlihatkan aspek *ramya, suwung, aeng, sakti, magis, sakral* dan *harmoni*. Dalam artian, pementasan berorientasi pada tujuan yang berhubungan dengan hal-hal yang suci, sakral *magis*. Selain itu, dalam pementasan *Calonarang* klasik selalu menonjolkan aspek *teo-estetik* Hindu yang semata-mata ditujukan kepada para *Dewa*, roh suci leluhur, para *bhuta-bhuti* dan *Ista Dewata* sebagai sang penguasa keindahan. Tetapi pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar kini dapat dikatakan sudah bergeser. Pementasan *Calonarang* tidak lagi terpola sebagaimana dalam pementasan *Calonarang* klasik. Tendensi pementasan lebih kepada hal-hal yang bersifat desakralisasi, dan hanya lebih menonjolkan hiburan semata. Adapun aspek magis pementasan terdistorsi oleh unsur *babondresan*, dan *watangan* yang diidentikan dengan ajang kontestasi semata. Kemudian aspek estetika atau keindahan lebih didominasi oleh adanya sebuah kebermaknaan yang baru, bahwa nilai keindahan setiap pementasan *Calonarang* murni hanya untuk hiburan dan seremonial semata. Perubahan dari klasik dengan yang baru dapat dikenali dengan adanya *bebondresan* sebagai bagian dari pementasan.

Temuan berikutnya adalah adanya kompilasi teori *Kaca Rasa Taksu* yang mengarahkan peneliti dalam analisis sehingga menemukan bahwa pementasan dramatari *Calonarang* berbeda dengan seni pementasan dramatari lainnya, seperti *Gambuh, Topeng* dan *Arja* yang masih bercerita tentang benar-salah, menang-kalah, dan baik-buruk. Adapun pementasan dramatari *Calonarang* terlepas dari semua itu, dan lebih kepada pementasan yang mengusung tema keseimbangan guna mencapai kelepasan. Tidak saja demikian, pementasan dramatari *Calonarang* juga berhubungan dengan aspek “ruang, waktu dan proses”. Ketiga aspek tersebut demikian pentingnya, dan pementasan dapat memunculkan aspek *Satyam, Śiwam* dan *Sundaram* jika ketiga aspek tersebut dijalankan dengan benar hingga berpuncak pada kelepasan.

Temuan lainnya, bahwa pementasan dramatari *Calonarang* adalah media cerminan (refleksi) kehidupan, bahwa *Śakti* yang sesungguhnya adalah ketika seseorang mampu menyatukan dualitas tersebut pada titik “kesadaran”, yakni *telengin Ongkara Ngadeg* dan *Ongkara Sungsang* atau diantara *Ongkara Ngadeg* dan *Ongkara Sungsang*, orang tersebut bukan lagi *Śakti* tetapi *siddhi, siddha* dan *sadhu*. Demikian pula

bertemuinya *Barong* dengan *Rangda* dalam pergulatan tidak ada yang kalah dan tidak ada yang menang yang ditunjukkan dalam pementasan dramatari *Calonarang* menunjukkan bahwa keharmonisan dalam keseimbangan merupakan tangga untuk mencapai kelepasan.

BAB VIII PENUTUP

8.1 Simpulan

Berdasarkan atas deskripsi analisis atas bab sebelumnya maka dipostulatkan beberapa simpulan, seperti berikut.

- 1) Struktur pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar meliputi beberapa unsur, yaitu: (1) Lakon pementasan dramatari *Calonarang* selalu merujuk teks sastra *Calonarang*, meskipun ada lakon lain yang mengambil dari cerita lain yang disebut dengan *Pencalonarangan*. (2) Aktor pementasan *Calonarang* terdiri dari *Matah Gede*, *Patih Madri*, *Taskara Maguna*, *Liku*, *Condong*, *Bondres*, *Barong* dan *Rangda* serta *sisya*. (3) *Gamelan Calonarang* biasanya dengan *Gong Kebyar* dan *Semar Pegulingan*. (4) Kostum penari *Calonarang* memiliki corak yang berbeda dan khas, dan

masing-masing mewakili karakter yang diperankan. (5) Dekorasi arena pentas sangat sederhana, seperti *tedung*, *lelontek*, *punyan gedang*, *sanggah cucuk*, dan *tingga* serta kain poleng. (6) *Lighting* atau tata cahaya sangat sederhana hanya menggunakan jenis lampu biasa dan warna merah dan kuning mendominasi. (7) Arena pementasan biasanya di areal pura *jaba tengah* pura dan tidak ada panggung khusus hanya dibatasi oleh *tedung*. Dalam arena ada *tingga*, *punyan gedang*, *sanggah cucuk* dan *tedung*. (8) *Soud System* menggunakan mikropon lepas yang ditempatkan di arena tersembunyi. Kemudian pementasan dramatari *Calonarang* meliputi: (1) Sebelum pementasan ada ritual khusus yang dilakukan, (2) Awal pementasan diawali dengan tarian Barong, (3) Memainkan adegan terdiri menurut lakon, (4) Akhir pementasan dengan ritual *penyamblehan*.

- 2) Aspek-aspek *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* di Kota Denpasar meliputi: (1) *Ramy* yakni *rame*, bahwa pementasan *Calonarang* terdiri dari beberapa unsur seni yang dipadukan menjadi satu kesenian pementasan. (2) *Suwung* atau *sunya* yakni kosong dalam pementasan ada fase jeda dalam diam yang dapat memunculkan keindahan. (3) *Magis* adalah pementasan selalu memunculkan daya kegaiban sebagai ciri khas pementasan *Calonarang*. (4) Sakral, bahwa pementasan *Calonarang* selalu melibatkan ritus suci dan sebagai pelengkap upacara keagamaan. (5) *Śakti* selalu dimunculkan dalam adegan pemujaan Dewi Durga sebagai *sakti Śiwa* yang memunculkan keindahan. (6) *Aêng* adalah hal-hal yang menyeramkan yang mampu memunculkan rasa keindahan. (7) Harmonis merupakan perpaduan yang selaras dari berbagai komponen dalam pementasan. (8) Efek psikoteoestetika sebagai energi *Rwabhineda* di mana *aêng* mampu memberikan sentuhan psikologis kepada setiap individu
- 3) Implikasi *teo-estetika* Hindu dalam pementasan dramatari *Calonarang* meliputi: (1) Implikasi terhadap realisasi kekuatan *Pañca Kerta Sakti*, yakni lima kekautan Dewi Durga: *Srsti Sakti* yakni kekuatan menciptakan, *Stiti Sakti* yakni kekuatan memelihara, *Samhara* yakni kekuatan melebur, *Anugraha* yakni kekuatan sebagai penganugrah, dan *Tirobhawa* kekuatan mengaburkan. (2) Realisasi kekuatan *Panca Durga* di mana Dewi Durga dengan kemahaannya memiliki lima kekuatan: *Dari Durga*, *Sri Durga*, *Sukri Durga*, *Raji Durga* dan *Dewi Durga*. (3) Implikasi terhadap konsep *Kiwa-Tengen* sebagai simbolisasi *Rwabhineda*, bahwa pementasan *Calonarang* adalah representasikan ilmu *Kiwa-Tengen*. (4) Implikasi terhadap konsep *Mandala* adalah arean sebagai *mandala*. *Yantra* adalah simbol, seperti *banten*, *rerajahan* dan atribut pentas. *Mantra* adalah *ucap-ucap* yang diucapkan oleh penari *Rangda*. *Mudra*

adalah postur jari penari yang mengandung kekuatan magis. (5) Implikasi terhadap pemaknaan *Sandining Lango/Santarasa* dalam pementasan dramatari *Calonarang* terletak pada puncak atau klimaks pementasan. (6) Implikasi terhadap jalan kelepasan, yakni penyatuan antara *Ang* dan *Ah* sehingga mencapai kelepasan.

8.2 Saran-Saran

Kekuatan Bali terletak pula pada masyarakatnya yang ajeg menjaga segala tradisi dan kesenian, terlebih seni sakral yang berhubungan dengan ritual *yajña*. Pementasan dramatari *Calonarang* sebagai kesenian sakral, tetapi dipentaskan pula sebagai hiburan menjadi sebuah hal yang penting untuk dilestarikan dan dituntut mengetahui makna dibalik pementasan tersebut. Oleh karena itu ada beberapa hal yang perlu dijadikan pemikiran bersama, yaitu:

- 1) Menjaga dan ikut melestarikan segala bentuk dan jenis kesenian sakral dan profan yang dimulai dari menggali dan menelusuri serta menginventarisasi jenis kesenian sakral dan profan.
- 2) Menumbuhkan semangat cinta terhadap seni dan budaya melalui pengembangan seni budaya melalui jalur formal, informal dan nonformal.
- 3) Ikut melakukan kajian intensif dan simultan sebagai upaya untuk menambah kasanah ilmu berkaitan dengan seni dan budaya Bali.
- 4) Kelompok seni apapun, terlebih *Calonarang* sebaiknya melakukan inovasi seni, tetapi jangan sampai kehilangan pakem dasar dari seni tersebut.
- 5) Pemerintah hendaknya memberikan kebijakan dan memasukan anggaran seni agar para *sekaa* seni dapat tetap berkarya dan eksis dalam lingkungan sosial, baik lokal, nasional dan internasional.
- 6) Bagi kalangan akademis, untuk tidak berhenti melakukan kajian, telusur dan telaah seni sehingga menemukan nilai-nilai yang terkandung dalam pementasan seni.

DAFTAR PUSTAKA

Abrams, Suhardi.1999. *Teknik Tata Pentas Tradisional*. Bandung: Alfabeta.

Adnyana, Gede Agus Budi. 2008. *Palasloka dan Palasruti Jenjang Belajar Veda*. Denpasar: Pustaka Bali Post.

203

Agastia I B G. 1984. *Siwa Smreti*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.

26

Agastia IBG.1994. *Di Kaki Pulau Bali Sejumlah Esai Sastra*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.

Agastia I B G. 1998. *Siwa Giri Esay Tentang Pemujaan Siwa di Bali*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.

138

Agastia I B G. 1999. *Ida Pedanda Made Sidemen Pengarang Besar Bali Abad Ke 20*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.

30

Ananda, I Nyoman. 2016. *Teo-Filosofi Teks Wṛhaspati Tattwa: Struktur dan Hakikat serta Kontekstualisasinya Bagi Sulingih di Kota Denpasar*. (Disertasi tidak diterbitkan). Denpasar: IHDN Denpasar.

Ardika, I Wayan.2008. *Laporan Penelitian Arkeologi Terpadu Indonesia I*. Jawa Barat:FIB:UI.

Ardika, I Wayan.2012. Mandala Sebagai Pusat Orientasi Kaja dan Kelod Masa Maharaja Sri Haji Jayapangus. *Jurnal Arkeologi UNUD*. Denpasar: Udayana University Press.

Ardika dkk. 2013. *Sejarah Bali dari Prasejarah Hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press.

Ardhana, dkk.2012. Raja Udayana. Denpasar: UNUD Press.

Ardhana, dkk.2015. *Calonarang dalam Kebudayaan Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan.

Arikunto, Suharsini. 1999. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung : Rhineka Cipta.

Astra dkk. I Gede Semadi.2001. *Kamus Sanskerta-Indonesia*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.

Astra.Semadi.1997. Birokrasi Pemerintahan Bali Kuno Abad XII-XIII Sebuah Kajian Efigrafis (disertasi tidak diterbitkan). Yogyakarta: Universitas Gajah Mada.

Atmaja, Nengah Bawa. 2010. *Genealogi Keruntuhan Majapahit Islamisasi, Toleransi dan Pemertahanan Agama Hindu di Bali*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Atmaja, Nengah Bawa. ,dkk.2016.(Ngaben + Memukur) = (Tubu + Api) + (Uperengga + Mantra) = (Dewa Pitara + Surga), *Perspektif Teori Sosial Kebutuhan terhadap Ritual Kematian di Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan.

Avalon's, Arthur. 1973. *Tantra of The Great Liberation*. Denpasar: Upada Sastra.

Avalon's, Arthur.2015. *The Serpent Power The Secrets of Tantric and Shactic Yoga*. New York:Dover Publications.

Bandem,dkk. 1989. Transformasi Sastra Calonarang di Dalam Seni Pertunjukan Calonarang di Bali (Laporan Penelitian, Tidak diterbitkan). Denpasar: ISI.

Bandem, I Made.1996. *Geliat Seni Pertunjukan Tari Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan.

Bandem, I Made.1998. *Bunga Rampai Seni Pertunjukkan Seni Tari Bali*. Denpasar: ISI Denpasar.

Bandem dkk,1989. *Laporan Penelitian Transformasi Sastra Calonarang*

di Dalam Seni Pertunjukan Calonarang di Bali. Denpasar: STSI Denpasar.

Bandem, I Made. 2010. *Mungkah Lawang Seni Pementasan Bali*. Denpasar: STIKOM Bali.

99 Bandem, I Made. 2012. *Gamelan Bali Di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: STIKOM Bali

Bandem, deBoer.2004. *Kaja dan Kelod Tarian Bali Dalam Transisi*. Jogjakarta: Institut Seni Indonesia.

Budastra. I Gusti Putu.1997. *Empat Lembar Prasasti Bali Kuno*. Denpasar: Dinas Kebudayaan Dokumentasi Propinsi Bali.

Bandem, I Made.2013. *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: STIKOM Bali.

Budiartini. Pan Putu.1998. *Ajaran Kanda Pat dan Barong dan Rangda*. Denpasar: Perguruan Dharma Murti Denpasar.

2 Bugin, Burham. 2010. *Metodologi Penelitian Sosial*. Surabaya : Airlangga University Press.

Bhudiartini. Pan Putu.2000. *Pengertian Barong dan Rangda*. Denpasar: Dharma Murti Perguruan Kanda Pat.

101 Bjonness. Ramesh.2013. *Tantra Yoga Cinta dan Pencerahan Tuntunan Personal Tradisi, Filsafat dan Praktik Tantra Bagian A*. Denpasar: Yayasan Ananda Marga.

101 Bjonness. Ramesh.2015. *Tantra Yoga Cinta dan Pencerahan Tuntunan Personal Tradisi, Filsafat dan Praktik Tantra Bagian B*. Denpasar: Yayasan Ananda Marga.

Boechari. 2010. *Melacak Sejarah Kuno Indonesia Lewat Prasasti Thacing Ancient Indonesia History Through Inscriptions*. Jakarta: KPG Kepustakaan Populer Gramedia.

220 Covarrubias. Migguel.2013.2 *Pulau Bali Temuan yang Menakjubkan*. Denpasar: Udayana University Press.

Connolly. Peter.2002. *Aneka Pendekatan Studi Agama*. Yogyakarta: Lkis.

Choudri. L.R.2003. *Rahasia Yantra, Mantra dan Tantra*. Surabaya: Paramira.

Data Bali Membangun.2016. *Bali dalam Data Statistik dan Membangun 2016*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.

168 Denzin.K.Norman,Lincoln.S.Yvonna.1994. *Handbook Qualitative Research*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- 15
Donder, I Ketut. 2007. *Kosmologi Hindu (Penciptaan, Pemeliharaan, Dan Peleburan Serta Penciptaan Kembali Alam Semesta)*, Surabaya : Paramita.
- 4
Dibia I Wayan.2012. *Taksu Dalam Seni dan Kehidupan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi Foundation.
- Dibia I Wayan.1999. *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Bandung: MSPI.
- Dibia I Wayan.2003. *Estetika Dalam Pembangunan Bali*. Denpasar: Program Magister Ilmu Agama dan Kebudayaan UNHI.
- 29
Dibia, I Wayan.2010. *Geliat Seni Pertunjukkan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi Foundation.
- 29
Dibia, I Wayan. 2012. *Geliat Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Buku Arti.
- Dibia, I Wayan. 2013. *Puspasari Seni Tari Bali*. Denpasar: UPT Penerbitan ISI Denpasar.
- 2
Dibyasuharda.1990. *Dimensi Simbol Metafisik dalam Simbol Ontologi Mengenai Akar Simbol*. Yogyakarta: Universitas Gajah Mada.
- Durkheim. Emell.2009. *The Elementery Form of Religion*. Yogyakarta: LKIS.
- 8
De Zoete dan Spies. 1973. *The Dancing and Drama in Bali*. New York: NY Press and Printing.
- 20
Donder. I Ketut.2005. *Panca Datu Aton dan Animisme*. Surabaya: Paramita.
- Donder, I Ketut.2010. *Teologi: Memasuki Gerbang Ilmu Pengetahuan Ilmiah Tentang Tuhan Paradigma Sanatana Dharma*. Surabaya: Paramita.
- 4
Djelantik, Anak Agung Made. 1990. *Pengantar ilmu Estetika*. Jilid I. Denpasar : Sekolah Tinggi seni Indonesia.
- 15
Djelanatik, Anak Agung Made.1992. *Pengantar Dasar Ilmu Estetika* Jilid II. Denpasar: Sekolah Tinggi Seni Indonesia.
- 2
Endraswara, Suwardi. 2012. *Metode Penelitian Filsafat Sastra*. Yogyakarta: Layar Kata.
- Endraswara, Suwardi.2003. *Metodelogi Penelitian Kebudyaan*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- 107
Eliade, Mircea. 2010. *Mitos Gerak Kembali yang Abadi Kosmos dan Sejarah*. Yogyakarta: Ikon Teralitera.
- Fazri, Irfan.2008. *Membaca Kuasa Simbol Pemikiran Bourdieu*. Yogyakarta: LKIS.
- 162
Geertz, Clifford.1960. *The Relegion of Java*. Chicago adan London: The University of Chicago Press.

Geertz, Clifford.2000. *Negara Teater*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.

Geria, dkk.2015. *Wastra di Gianyar dalam Representatif Budaya*. Denpasar: Pustaka Larasan.

Guba, Denzin. *Teori dan Paradigma Penelitian sosial*. Yogyakarta: PT. Tiara Wacana.

Goris.R.1935. *The Relegios Character of Bali Village Comunity*. Denpasar: Udayana Press.

Goris.R. 1974. *Beberapa data Sejarah dan Sosiologi dari Piagam-Piagam Bali*.Jakarta: Bhratara.

Ghazali, Adeng, Muchtar.2011. *Anrtropologi Agama Upaya Memahami Keragaman Kepercayaan, Keyakinan dan Agama*. Bandung: Anggota IKAPI Alfabeta.

Granoka, Ida Wayan Oka.1998. *Memori Bajra Sandhi. Perburuan Ke Prana Jiwa. Perburuan Seorang Ida Wayan Granoka*. Denpasar: Sanggar Bajra Sandhi Bekerja sama dengan PT Seraya Bali Style.

Granoka Ida Wayan Oka.2003. *Quantum Ingsun "Aku" Aku Lihat, Aku Tahu, Aku Berpikir Menjadi Aneka Ragam (aksarantaraprasadatatwa)*. Denpasar: INHI.

Hariani Santiko (1992. *Bhatari Durga*. Yogyakarta: Universitas Gajah Mada Press.

Hartoko, Dick.1991. *Pemandu di Dunia Sastra*. Yogyakarta: Kanisius.

Heraty Toeti.2012. *Calon Arang the Story of a Women Sacrificed to Patriarchy*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.

Hooykaas. C. 1978. *The Balinese Poem Basur an Introduction of Magic*. Laden: Voor Taal, Volkenkunde.

Hooykaas. C.1974. *Cosmogony and Creation in Balinese Tradition*. Laden: Voor Taal, Volkenkunde.

Hooykaas, C. 2002. *Surya Sevana Dari pandita Untuk Panditadan Umat Hindu*. Surabaya: Paramitha.

Iqbal, Hasan. 2012. *Pokok-pokok Metodologi Penelitian dan Aplikasinya*. Bandung : Ghalia Indah.

Jalaludin. KH .2011 *Psikologi Agama-Agama*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Jaman, I Made.2009:9.*Kiwa Tengen dalam Kebudayaan Bali*. Denpasar: Yayasan Dhrama sastra.

- 116 Kaelan. 2005. *Metode Penelitian Kualitatif Bidang Filsafat: Paradigma Bagi Pengembangan Penelitian Interdisipliner Bidang Filsafat, Budaya, Sosial, Semiotika, Sastra, Hukum, dan Seni*. Yogyakarta: Paradigma.
- 124 Kantor Dokumentasi Budaya Bali.1997. *Alih Aksara Lontar Babad Calonarang*. Denpasar: Kantor Dokumentasi Budaya Bali Propinsi Tingkat I Bali.
- 29 Kardji, I Wayan.1999. *Ilmu Hitam dari Bali*. Denpasar: CV. Bali Media.
- 8 Korn. V.E.2013. *Bentuk-Bentuk Sentana Menurut Hukum Adat Bali Masa Kolonial*. Denpasar: Udayana University Press.
- 129 Koentjaraningrat.1987. *Sejarah Antropologi I*. Jakarta: UI Press.
- Koentjaraningrat. 1974. *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan*. Jakarta : PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Koentjaraningrat.1984. *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*. Jakarta : Djambatan.
- Kumar, Phuspendra.2006.*Natyasastra of Bharatamuni*. India Bharatiya: New Bharatiya Books Cooperation.
- 14 Kieven, Lydia.2013. *Menelusuri Figur Bertopi Dalam Relief Candi Zaman Majapahit*. Jakarta: KPG.
- Marsa I Wayan. 2014. Pementasan *Calonarang* Sebagai Media Pembelajaran Pendidikan Agama Hindu di Desa *Pakraman* Padangbai (Tesis tidak diterbitkan) Denpasar: IHDN Denpasar.
- 15 Maswinara, I Wayan.1999. *Sistem Filsafat Hindu Sarwa Darsana Samgraha*. Surabaya: Paramita.
- 8 Moleong, J. Lexy. 2012. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.
- Muhadjir, Noeng. 2002. *Metodelogi Penelitian Kualitatif*. Yogyakarta : Rake Serasin.
- Muljana. Slamet.2004. *Menuju Puncak Kemegahan Sejarah Kerajaan Majapahit*. Jogjakarta: LKIS.
- Namawi, H. Hadari. 2013. *Metodelogi Penelitian Sosial*. Yogyakarta : Gajah Mada University Perss.
- Nala, Ngurah.1996. *Aksara dalam Usada*. Surabaya: Paramita.
- Naraya, Bhagwan Sir Satya.1999. *Wacana Musim Panas 1999*. Jakarta: Yayasan Books Trust.
- 2 Nurgiantoro, Burhan.2010. *Teori Pengkajian Fiksi*. Jogjakarta: Gajah Mada University Press.
- 190 Padmodarmaya, Pramana.1988. *Tata dan Teknik Pentas*. Jakarta: Balai Pustaka.

- Pals, L. Daniel. 2008. *Seven Thoery of Religion*. Yogyakarta: Qalam.
- Pekandelan, Jero Mangku Alit. 2008. *Ajaran Kanda Pat Rare*. Surabaya: Paramita
- Pekandelan Jero Mangku Alit. 2015. *Ajaran Rwabhineda Tanpa Sastra*. Surabaya: Paramita
- Pekandelan, Jero Mangku Alit. 2006. *Ajaran Kanda Pat Bhuta*. Surabaya: paramita.
- Pekandelan, Jero Mangku Alit. 2009. *Ajaran Kanda Pat Dewa*. Surabaya: Paramita
- Peursens, C.A.van.1988. *Setrategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Puerbatjaraka, R.Ng. 1926. *De Calonarang, Koninklijk Institut Voor de Taal-Land-en Volkenkunde van Nederlandch-Indie*, s-Granvenhage-Martinus Nijhoff.
- Pudja, Gede. 1992. *Theologi Hindu (Brahma Widya)*. Jakarta: Yayasan Dharma Sarathi.
- Puja, IGN. Arinton. 1986. *Peranan Banjar pada Masyarakat Bali*. Denpasar: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Inventarisasi dan kebudayaan Daerah.
- Piliang, Yasraf Amir. 2005. Menciptakan Keunggulan Lokal untuk Merebut Peluang Global: Sebuah Pendekatan Kultura. Dalam Seminar "Membedah Keunggulan Lokal dalam Konteks Global". Tanggal 26 Juli 2005. Denpasar: ISI Denpasar.
- Raka Putra. Cekorde. 2015. *Babad Dalem Warih Sira Dalem Kresna Kepakisan*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Redfield, Robert. 1969. *Peasant Society and Culture*. Chicago, New York: Holt Rinehard and Winston.
- Rema, Nyoman. 2006. *Penyatuan Siwa-Buddha Pemikiran I Gusti Ngurah Bagus*. Denpasar: Pascasarjana IHDN Denpasar.
- Riana, I Ketut. 2009. *Nagara Kretagama, Masa Keemasan Majapahit*. Jakarta : Media Kompas Nusantara.
- Ritzer, George. Goodman. 2012. *Teori Sosiologi, dari Sosiologi Klasik Sampai Perkembangan Terakhir Postmodern*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Rota I Ketut.1990. Bentuk Keterkaitan Seni Pertunjukan di Dalam Sastra: *Calonarang* Sebagai Satu Studi Kasus. (Orasi Ilmiah Tidak Diterbitkan). Denpasar: STSI Denpasar.

Rota, I Ketut.1997.*Sastra Daerah Bali serta Peranannya dalam Seni Pertunjukan Tradisional Bali*. Makalah dalam Seminar di ASTI Denpasar, September 1988.

31 Santos, Riyadi. 2003. *Semiotika Sosial*. Surabaya: Pustaka Eureka.

47 Santos, Suwito. 1975. *Calonarang si Janda Dari Girah*. Terjemahan dari Tulisan Asli Puerbatjaraka. Jakarta: Balai Pustaka.

189 Santiko, Hariani, 1992. *Bhatari Durga*. Depok: Fakultas Sastra Universitas Indonesia.

Sedyawati, Edi.1991. *Performing Arts*. Jakarta: Archipelego Press.

174 Segara, S.Ag., Nyoman Yoga., 2000. *Barong dan Rangda*. Surabaya: Paramita.

68 Soedarsono, R.M.1972. *Jawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Dramatari Tradisional di Indonesia*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

70 Sobur Alek. 2002. *Analisis Teks Media*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.

Sugiyono. 2006. *Metode Penelitian Pendidikan (Pendekatan Kuantitatif, Kualitatif, dan R&D)*. Bandung : Alfabeta.

20 Sukayasa I Wayan.2007. *Teori Rasa Memahami Taksu, Ekspresi dan Metodenya*. Denpasar: Program Magister Ilmu Agama dan Kebudayaan UNHI.

Sukada, I Made.1987. *Pembinaan Kritik Sastra Indonesia: Masalah Sistematis Analisis Struktur Fiksi*. Bandung: Aksara.

154 Suastika I Made.1997. *Calon Arang dalam Tradisi Bali*. Yogyakarta: Duta Wacana University Press.

Suamba, Ida Bagus Putu.2010. *Pengantar Filsafat India*. Denpasar: UNHI Denpasar.

2 Subagia I Made.2014. *Ritual Tantrik Negerehang Barong dan Rangda di Desa Pakraman Kerobokan Kecamatan Kuta Utara Kabupaten Badung* (Disertasi tidak diterbitkan). Denpasar: IHDN Denpasar.

19 Sobur, Alex.2009. *Semiotika Komunikasi*. Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.

Sura, I Gede. 2005. *Siwatattwa*. Denpasar: Pemerintah Propinsi Bali.

Suhardhana Komang. 2010. *Panca Yadnya di Bali Sebagai Kurban Suci*. Paramita: Surabaya.

Sinha, S.C. 1991. *Dictionary Of philosophy*. New Delhi: Anmol Publication PVT. LTD.

81

Siswanto. 2010. *Metode Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

29

Schari Agus.2002. *Estetika Makna Simbol dan Daya*. Bandung: ITB.

Sharma, Madama Mukunda.1987. *The Theory of Rasa in Sanskrit Literature*. Dalam Widya Pustaka. Denpasar: Fakultas Sastra Universitas Udayana.

Shasangka, Damar.2010. *Sabda Palon I*. Malang. Dholpin.

Swellengrebel, J.L.1984. *Balinese History and The Elements of Balinese Culture*. (chapter two). In: *Bali: Studies in Life, Thought, and Ritual*. Netherlands: Foris Publications Holland.

Tagel, I Dewa Made.2015. *Teks Siwagama dan Implementasinya di Kota Denpasar*. Disertasi tidak Diterbitkan. Denpasar: Program Pascasarjana IHDN Denpasar.

2

Titib, I Made, 2000. *Teologi & Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.

Tim Penyusun.2004. *Sejarah Keberadaan Lontar dan Kodifikasi Lontar di Bali*. Denpasar: PUSDOK.

Tista. I Gusti Ayu. 1976. *Topeng dan Pementasan Seni Klasik*. Denpasar: Pemerintah Tingkat I Bali.

26

Teeuw. A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra : Pengantar Teori Sastra*. Jakarta : Pustaka Jaya.

Yudabakti, Watra I Wayan.2007. *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*.Surabaya: Paramita.

Yoga Segara, Nyoman. 2000. *Mengenal Barong dan Rangda*. Paramita : Surabaya.

Vickers, Andrian.1989. *Bali: A Paradise Created*. Barkeley, Singapore:Perplus Editions.

52

Wiratini Ni Made.2009. *Problem Peranan Wanita Dalam Seni Pertunjukan Bali di Kota Denpasar, Kajian Bentuk, Fungsi, dan Makna*. Malang: Bayu Media Publishing.

8

Wirawan, Komang Indra.2015. *Keberadaan Barong dan Rangda Dalam Dinamika Religius Masyarakat Bali*. Surabaya: Paramita.

121

Wiana, I Ketut.2004. "Menuju Bali Jagadhita: Tri Hita Karana Sehari-hari" dalam *Bali Menuju Jagadhita: Aneka Perspektif*. Denpasar: Pustaka Bali Post.

1

Watra I Ketut.2008 *Cara Beragama Hindu yang baik*. Surabaya: Paramita

Wiana I Ketut. 2004. *Mengapa Bali Disebut Bali*. Surabaya: Paramita.

Zoetmulder. PJ.1983. *Kalangwan*. Jakarta: UI Press.

Zoete, De Beryl dan Spies, Walter.1973. *Dance and Drama in Bali*.
Kualalumpur: Oxford University.

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG DI KOTA DENPASAR PERSPEKTIF TEO-ESTETIKA HINDU

ORIGINALITY REPORT

15%

SIMILARITY INDEX

14%

INTERNET SOURCES

3%

PUBLICATIONS

4%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1	sim.ihdn.ac.id Internet Source	2%
2	es.scribd.com Internet Source	1%
3	Submitted to Institut Seni Indonesia Denpasar Student Paper	1%
4	repo.ikipgribali.ac.id Internet Source	1%
5	gisयोगeastwest2018.blogspot.com Internet Source	1%
6	puramedangkamulan.wordpress.com Internet Source	1%
7	www.scribd.com Internet Source	1%
8	id.123dok.com Internet Source	<1%
9	Komang Indra Wirawan. "Liturgi Sakralisasi	

Barong-Rangda: Eksplorasi Teo-Filosofis Estetik Mistik Bali", Mudra Jurnal Seni Budaya, 2019

Publication

<1%

10

repository.kemdikbud.go.id

Internet Source

<1%

11

blog.isi-dps.ac.id

Internet Source

<1%

12

bandanayudha.blogspot.com

Internet Source

<1%

13

calwanarang.blogspot.com

Internet Source

<1%

14

eprints.uny.ac.id

Internet Source

<1%

15

fr.scribd.com

Internet Source

<1%

16

www.baliaga.com

Internet Source

<1%

17

repository.isi-ska.ac.id

Internet Source

<1%

18

ariyantcool93.blogspot.com

Internet Source

<1%

19

pt.scribd.com

Internet Source

<1%

ejournal.ihdn.ac.id

20	Internet Source	<1%
21	www.delpher.nl Internet Source	<1%
22	galihmy.blogspot.com Internet Source	<1%
23	digilib.isi.ac.id Internet Source	<1%
24	alvinaindhira.blogspot.com Internet Source	<1%
25	etheses.uin-malang.ac.id Internet Source	<1%
26	www.pps.unud.ac.id Internet Source	<1%
27	sintadev.ristekdikti.go.id Internet Source	<1%
28	media.neliti.com Internet Source	<1%
29	download.isi-dps.ac.id Internet Source	<1%
30	majalahhinduraditya.blogspot.com Internet Source	<1%
31	mafiadoc.com Internet Source	<1%

32 stahdnj.ac.id Internet Source <1%

33 issuu.com Internet Source <1%

34 Submitted to Udayana University Student Paper <1%

35 martinidewi.blogspot.com Internet Source <1%

36 documents.mx Internet Source <1%

37 pps.unud.ac.id Internet Source <1%

38 repository.usd.ac.id Internet Source <1%

39 sukarma-puseh.blogspot.com Internet Source <1%

40 ejournal.unsrat.ac.id Internet Source <1%

41 oi-pertiwi.blogspot.com Internet Source <1%

42 rahmatsuraya3.blogspot.com Internet Source <1%

43 kreativitaslintasremaja.blogspot.com

Internet Source

<1%

44

Submitted to iGroup

Student Paper

<1%

45

id.scribd.com

Internet Source

<1%

46

cakepane.blogspot.com

Internet Source

<1%

47

jurnalmahasiswa.unesa.ac.id

Internet Source

<1%

48

kunianita.blogspot.com

Internet Source

<1%

49

journal.unhas.ac.id

Internet Source

<1%

50

www.dictio.id

Internet Source

<1%

51

yadnyagumi.blogspot.com

Internet Source

<1%

52

repo.isi-dps.ac.id

Internet Source

<1%

53

Submitted to Universitas Negeri Surabaya The
State University of Surabaya

Student Paper

<1%

Submitted to Universitas Pendidikan Ganesha

54

Student Paper

<1%

55

dewapos.blogspot.com

Internet Source

<1%

56

wa-iki.blogspot.com

Internet Source

<1%

57

gantix.blogspot.com

Internet Source

<1%

58

satzchoochoo182.wordpress.com

Internet Source

<1%

59

docplayer.info

Internet Source

<1%

60

waisnawastah09.blogspot.com

Internet Source

<1%

61

archive.org

Internet Source

<1%

62

pagiidg.blogspot.com

Internet Source

<1%

63

www.wacana.co

Internet Source

<1%

64

repository.radenintan.ac.id

Internet Source

<1%

65

www.researchgate.net

Internet Source

<1%

66 pasekbudhiyasa.blogspot.com <1%
Internet Source

67 www.batukaru.info <1%
Internet Source

68 lib.unnes.ac.id <1%
Internet Source

69 rezquef.blogspot.com <1%
Internet Source

70 123dok.com <1%
Internet Source

71 pehadeidawan.blogspot.com <1%
Internet Source

72 repository.uinjkt.ac.id <1%
Internet Source

73 repository.ub.ac.id <1%
Internet Source

74 vdocuments.site <1%
Internet Source

75 adoc.tips <1%
Internet Source

76 repository.upi.edu <1%
Internet Source

77 winta-oka.blogspot.com

Internet Source

<1%

78

senaya.web.id

Internet Source

<1%

79

Submitted to Universitas 17 Agustus 1945
Surabaya

Student Paper

<1%

80

nikadekwidiartini.wordpress.com

Internet Source

<1%

81

bagawanabiyasa.wordpress.com

Internet Source

<1%

82

ejournal.unhi.ac.id

Internet Source

<1%

83

digilibadmin.unismuh.ac.id

Internet Source

<1%

84

I Ketut Sudarsana. "Ajaran Satya dan Dharma dalam Membentuk Karakter Keluarga Hindu di Desa Peguyangan Kangin Kota Denpasar", JSSH (Jurnal Sains Sosial dan Humaniora), 2019

Publication

<1%

85

www.businessplanner.co.zw

Internet Source

<1%

86

wirajhana1.wordpress.com

Internet Source

<1%

87	docobook.com Internet Source	<1%
88	gretil.sub.uni-goettingen.de Internet Source	<1%
89	poetrycontests.biz Internet Source	<1%
90	eprints.undip.ac.id Internet Source	<1%
91	wayangnetwork.com Internet Source	<1%
92	digilib.uinsby.ac.id Internet Source	<1%
93	Submitted to Surabaya University Student Paper	<1%
94	vdokumen.com Internet Source	<1%
95	musashimiyasaki.wordpress.com Internet Source	<1%
96	repository.ar-raniry.ac.id Internet Source	<1%
97	ipahipeh.blog.fisip.uns.ac.id Internet Source	<1%
98	yurikaoktavira.blogspot.com	

Internet Source

<1%

99

press.unhi.ac.id

Internet Source

<1%

100

arjana-stahn.blogspot.com

Internet Source

<1%

101

Rizhal Hendi Ristanto, Ade Suryanda, Ade Imas Rismayati, Aty Rimadana, Rahmirini Datau.

"Etnobotani: tumbuhan ritual keagamaan hindu-bali", JP BIO (Jurnal Pendidikan Biologi), 2020

Publication

<1%

102

Submitted to Sekolah Ciiputra High School

Student Paper

<1%

103

balimosaic.com

Internet Source

<1%

104

sabdalangit.wordpress.com

Internet Source

<1%

105

Submitted to University of Leeds

Student Paper

<1%

106

Nyoman Arisanti. "UANG KEPENG DALAM PERSPEKTIF MASYARAKAT HINDU BALI DI ERA GLOBALISASI", Forum Arkeologi, 2017

Publication

<1%

107

repository.usu.ac.id

Internet Source

<1%

108	tul1sankec1l.blogspot.com Internet Source	<1%
109	www.slideshare.net Internet Source	<1%
110	suartawanindra.blogspot.co.id Internet Source	<1%
111	repositori.uin-alauddin.ac.id Internet Source	<1%
112	Submitted to Universitas Jember Student Paper	<1%
113	fe.ubhara.ac.id Internet Source	<1%
114	dbpedia.cs.ui.ac.id Internet Source	<1%
115	eprints.ums.ac.id Internet Source	<1%
116	journal-old.unhas.ac.id Internet Source	<1%
117	viewiani.blogspot.com Internet Source	<1%
118	forumarkeologi.kemdikbud.go.id Internet Source	<1%
119	phdiselagailingga.blogspot.com	

Internet Source

<1%

120

blogsekolahujungpangkah.blogspot.com

Internet Source

<1%

121

a-research.upi.edu

Internet Source

<1%

122

sejarahharirayahindu.blogspot.com

Internet Source

<1%

123

moam.info

Internet Source

<1%

124

niwayanmariaseh.blogspot.com

Internet Source

<1%

125

jurnal.dpr.go.id

Internet Source

<1%

126

antarakojot.blogspot.com

Internet Source

<1%

127

Submitted to Universitas Muhammadiyah
Surakarta

Student Paper

<1%

128

I Nengah Duija. "Prasi : Karya Kreatif Estetik
Unggulan Bali (Sebuah Studi Teo-Antropologi)",
Mudra Jurnal Seni Budaya, 2019

Publication

<1%

129

Submitted to Universitas Pendidikan Indonesia

<1%

130 wacanamahasiswa.blogspot.com
Internet Source

<1%

131 vdocuments.mx
Internet Source

<1%

132 ardesign26.blogspot.com
Internet Source

<1%

133 srimusmussetyawati.blogspot.com
Internet Source

<1%

134 journal.isi.ac.id
Internet Source

<1%

135 repository.uinsu.ac.id
Internet Source

<1%

136 repository.wima.ac.id
Internet Source

<1%

137 Ankaoglu, Ibrahim. "Das Haus im Fokus austronesischer Orientierungssysteme. Räumliche Dispositionen sowie Sinn- und Bedeutungsspektren in der vernakularen Architektur im insularen Südostasien", Kölner UniversitätsPublikationsServer, 2011.
Publication

<1%

138 I Nyoman Darma Putra, Ida Ayu Laksmi Sari.

<1%

"Mendulang Mutiara Kata: Identifikasi dan Intertektualitas Ekspresi Kearifan Lokal Dalam Sastra Bali Modern", Mudra Jurnal Seni Budaya, 2019

Publication

139	Submitted to Universitas Negeri Makassar Student Paper	<1%
140	repository.uin-suska.ac.id Internet Source	<1%
141	jcmc.indiana.edu Internet Source	<1%
142	repository.ump.ac.id Internet Source	<1%
143	kineruku.com Internet Source	<1%
144	bliexperience.wordpress.com Internet Source	<1%
145	edoc.site Internet Source	<1%
146	dekrose12.blogspot.com Internet Source	<1%
147	simki.unpkediri.ac.id Internet Source	<1%
148	digilib.uinsgd.ac.id Internet Source	<1%

149	text-id.123dok.com Internet Source	<1%
150	Submitted to Universiti Kebangsaan Malaysia Student Paper	<1%
151	grahasantikabhuana.blogspot.com Internet Source	<1%
152	mallanovita.blogspot.com Internet Source	<1%
153	dapidsaputra.wordpress.com Internet Source	<1%
154	openjournal.unpam.ac.id Internet Source	<1%
155	www.braindilogsociology.or.id Internet Source	<1%
156	repositori.perpustakaan.kemdikbud.go.id Internet Source	<1%
157	zombiedoc.com Internet Source	<1%
158	I Wayan Budi Utama, I Gusti Agung Paramita, Ni Nyoman Sri Winarti. "PEREMPUAN DAN TANTRAYANA", VIDYA WERTTA : Media Komunikasi Universitas Hindu Indonesia, 2019 Publication	<1%

159	www.prabukalianget.com Internet Source	<1%
160	eastphilosophy.blogspot.com Internet Source	<1%
161	www.librarybear.com Internet Source	<1%
162	ejournal.kopertais4.or.id Internet Source	<1%
163	hikmatulikafajaryanti.blogspot.com Internet Source	<1%
164	I Nyoman Sudanta. "EKSISTENSI PEMENTASAN WAYANG KULIT PARWA SUKAWATI PADA ERA GLOBALISASI", VIDYA WERTTA : Media Komunikasi Universitas Hindu Indonesia, 2019 Publication	<1%
165	www.bnn.go.id Internet Source	<1%
166	Submitted to Universitas Sebelas Maret Student Paper	<1%
167	belajarkapitaselekta.blogspot.com Internet Source	<1%
168	Ida Ayu Komang Arniati. "BHISAMA PARISADA TENTANG KESUCIAN PURA", Dharmasmrti:	<1%

169 R.Ng. POERBATJARAKA. "DE CALON-ARANG", Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia, 1926
Publication <1%

170 Submitted to UIN Syarif Hidayatullah Jakarta
Student Paper <1%

171 dokumen.tips
Internet Source <1%

172 repository.its.ac.id
Internet Source <1%

173 Dewa Gede Yadhu Basudewa. "FUNGSI DAN MAKNA TINGGALAN ARKEOLOGI DI SUBAK BUBUNAN SUKAWATI GIANYAR, BALI", Forum Arkeologi, 2018
Publication <1%

174 jurnal.isi-dps.ac.id
Internet Source <1%

175 ru.wikipedia.org
Internet Source <1%

176 wmegawati.blogspot.com
Internet Source <1%

177 saradbali.com

Internet Source

<1%

178 timbulbhuanatours.com
Internet Source

<1%

179 cantiksdansholehah.blogspot.com
Internet Source

<1%

180 repo.iain-tulungagung.ac.id
Internet Source

<1%

181 Submitted to Fakultas Ekonomi dan Bisnis
Universitas Gadjah Mada
Student Paper

<1%

182 mmangadypoernavancoceq.blogspot.com
Internet Source

<1%

183 mkppb.blogspot.com
Internet Source

<1%

184 www.seraamedia.org
Internet Source

<1%

185 scholar.unand.ac.id
Internet Source

<1%

186 wayanrudiarta.blogspot.com
Internet Source

<1%

187 ml.scribd.com
Internet Source

<1%

suluhpendidikan.blogspot.com

188	Internet Source	<1%
189	wacana.ui.ac.id Internet Source	<1%
190	jurnal-online.um.ac.id Internet Source	<1%
191	eprints.walisongo.ac.id Internet Source	<1%
192	edoc.pub Internet Source	<1%
193	jayapos.com Internet Source	<1%
194	jurnal.ustjogja.ac.id Internet Source	<1%
195	asepmaulanarohimat.wordpress.com Internet Source	<1%
196	varadiva.blogspot.com Internet Source	<1%
197	eprints.radenfatah.ac.id Internet Source	<1%
198	Ati Rati Hidayah, Wayan Sumerata, Gendro Keling. "POTENSI SUMBERDAYA ARKEOLOGI MARITIM DI PESISIR PANTAI TEJAKULA, BULELENG, BALI", Berkala	<1%

Arkeologi SANGKHAKALA, 2017

Publication

-
- | | | |
|-----|--|------|
| 199 | www.kompasiana.com
Internet Source | <1 % |
| 200 | eprints.umm.ac.id
Internet Source | <1 % |
| 201 | staging.dp.la
Internet Source | <1 % |
| 202 | Stephen, M.. "The Dasaksara and Yoga in Bali",
The Journal of Hindu Studies, 2014.
Publication | <1 % |
| 203 | www.javanesesaivism.com
Internet Source | <1 % |
| 204 | humaniorahukum.blogspot.com
Internet Source | <1 % |
| 205 | Wahyu Rizki Andifani. "NASKAH ULU KULIT
KAYU LUBUK SEPANG", Siddhayatra, 2017
Publication | <1 % |
| 206 | duniahinggaakhirat.blogspot.com
Internet Source | <1 % |
| 207 | Imam Hindarto. "ANALISIS STRUKTURAL
PADA MUKHALINGGA DI NANGA SEPAUK,
KABUPATEN SINTANG, KALIMANTAN BARAT
(STRUCTURAL ANALYSIS OF
MUKHALINGGA IN SEPAUK, KABUPATEN | <1 % |

SINTANG, WEST KALIMANTAN)", Naditira

Widya, 2019

Publication

208	kamusq.blogspot.com Internet Source	<1%
209	bapardenpasarbali.blogspot.com Internet Source	<1%
210	www.yumpu.com Internet Source	<1%
211	denpasarkota.go.id Internet Source	<1%
212	sudantra.blogspot.com Internet Source	<1%
213	core.ac.uk Internet Source	<1%
214	www.ejournal.ihdn.ac.id Internet Source	<1%
215	studylib.net Internet Source	<1%
216	wiserwriter.wordpress.com Internet Source	<1%
217	zakypure.blogspot.com Internet Source	<1%

www.mus.org.rs

218	Internet Source	<1%
219	banyuwangidharma.blogspot.com Internet Source	<1%
220	www.davidpublisher.com Internet Source	<1%
221	idabaguspramana.blogspot.com Internet Source	<1%
222	caraterbarumengatasi.com Internet Source	<1%
223	kesultanankadriah.blogspot.com Internet Source	<1%
224	anzdoc.com Internet Source	<1%
225	nagajuara.com Internet Source	<1%
226	imadeyudhaasmara.wordpress.com Internet Source	<1%
227	www.cine-tre.com Internet Source	<1%
228	prezi.com Internet Source	<1%
229	ajaranhindu.blogspot.com Internet Source	<1%

230	repo.unand.ac.id Internet Source	<1%
231	hodridjibril.blogspot.com Internet Source	<1%
232	ar.scribd.com Internet Source	<1%
233	www.christianpost.co.id Internet Source	<1%
234	Hedwi Prihatmoko. "KAJIAN EPIGRAFIS PRASASTI BABAHAN", Forum Arkeologi, 2017 Publication	<1%
235	de.scribd.com Internet Source	<1%
236	riwayat-ulama.blogspot.com Internet Source	<1%
237	repository.fisip-untirta.ac.id Internet Source	<1%
238	library.binus.ac.id Internet Source	<1%
239	perawanku.com Internet Source	<1%
240	dhebotblogbelog.blogspot.com Internet Source	<1%

241	desainrumahkita.com Internet Source	<1%
242	winstarlink.com Internet Source	<1%
243	jurnal.uinsu.ac.id Internet Source	<1%
244	eprints.ui.ac.id Internet Source	<1%
245	sapientia.pucsp.br Internet Source	<1%
246	digilib.uin-suka.ac.id Internet Source	<1%
247	library.um.ac.id Internet Source	<1%
248	sinta.unud.ac.id Internet Source	<1%
249	billboardtermurahjaya.blogspot.com Internet Source	<1%
250	Yudhistira Oscar Olendo. "THE STRUCTURE OF MUSIC PRESENTATION IN BALIATN RITUAL OF DAYAK KANAYATN", Handep: Jurnal Sejarah dan Budaya, 2020 Publication	<1%

Krisna Bayu. "PENGGUNAAN GOOGLE

- 251 TRANSLATE SEBAGAI MEDIA
PEMBELAJARAN BAHASA INGGRIS PAKET B
DI PKBM SURYANI", Comm-Edu (Community
Education Journal), 2020
Publication <1%
-
- 252 ASS, Editor. "Asian Social Science, Vol. 4, No.
10, October, 2008", Asian Social Science, 2009.
Publication <1%
-
- 253 eprints.iain-surakarta.ac.id
Internet Source <1%
-
- 254 I Putu Sarjana. "PERANAN PURA DALAM
MENINGKATKAN PENDIDIKAN MORAL DAN
KETRAMPILAN", VIDYA WERTTA : Media
Komunikasi Universitas Hindu Indonesia, 2019
Publication <1%
-
- 255 Ari Frianti Ristiana, Soebijantoro Soebijantoro.
"Cerita Sejarah Dan Penanaman Nilai-Nilai
Moral (Studi Kasus Di Desa Pandean
Kecamatan Mejayan Kabupaten Madiun)",
AGASTYA: JURNAL SEJARAH DAN
PEMBELAJARANNYA, 2014
Publication <1%
-
- 256 Heru S.P. Saputra. "Ancestor's Legacy:
Response of Using People to Sacred Values
and Social Function of Seblang Ritual", Hubs-
Asia, 2014
Publication <1%
-

Exclude quotes Off

Exclude matches Off

Exclude bibliography Off

PEMENTASAN DRAMATARI CALONARANG DI KOTA DENPASAR PERSPEKTIF TEO-ESTETIKA HINDU

GRADEMARK REPORT

FINAL GRADE

/0

GENERAL COMMENTS

Instructor

PAGE 1

PAGE 2

PAGE 3

PAGE 4

PAGE 5

PAGE 6

PAGE 7

PAGE 8

PAGE 9

PAGE 10

PAGE 11

PAGE 12

PAGE 13

PAGE 14

PAGE 15

PAGE 16

PAGE 17

PAGE 18

PAGE 19

PAGE 20

PAGE 21

PAGE 22

PAGE 23

PAGE 24

PAGE 25

PAGE 26

PAGE 27

PAGE 28

PAGE 29

PAGE 30

PAGE 31

PAGE 32

PAGE 33

PAGE 34

PAGE 35

PAGE 36

PAGE 37

PAGE 38

PAGE 39

PAGE 40

PAGE 41

PAGE 42

PAGE 43

PAGE 44

PAGE 45

PAGE 46

PAGE 47

PAGE 48

PAGE 49

PAGE 50

PAGE 51

PAGE 52

PAGE 53

PAGE 54

PAGE 55

PAGE 56

PAGE 57

PAGE 58

PAGE 59

PAGE 60

PAGE 61

PAGE 62

PAGE 63

PAGE 64

PAGE 65

PAGE 66

PAGE 67

PAGE 68

PAGE 69

PAGE 70

PAGE 71

PAGE 72

PAGE 73

PAGE 74

PAGE 75

PAGE 76

PAGE 77

PAGE 78

PAGE 79

PAGE 80

PAGE 81

PAGE 82

PAGE 83

PAGE 84

PAGE 85

PAGE 86

PAGE 87

PAGE 88

PAGE 89

PAGE 90

PAGE 91

PAGE 92

PAGE 93

PAGE 94

PAGE 95

PAGE 96

PAGE 97

PAGE 98

PAGE 99

PAGE 100

PAGE 101

PAGE 102

PAGE 103

PAGE 104

PAGE 105

PAGE 106

PAGE 107

PAGE 108

PAGE 109

PAGE 110

PAGE 111

PAGE 112

PAGE 113

PAGE 114

PAGE 115

PAGE 116

PAGE 117

PAGE 118

PAGE 119

PAGE 120

PAGE 121

PAGE 122

PAGE 123

PAGE 124

PAGE 125

PAGE 126

PAGE 127

PAGE 128

PAGE 129

PAGE 130

PAGE 131

PAGE 132

PAGE 133

PAGE 134

PAGE 135

PAGE 136

PAGE 137

PAGE 138

PAGE 139

PAGE 140

PAGE 141

PAGE 142

PAGE 143

PAGE 144

PAGE 145

PAGE 146

PAGE 147

PAGE 148

PAGE 149

PAGE 150

PAGE 151

PAGE 152

PAGE 153

PAGE 154

PAGE 155

PAGE 156

PAGE 157

PAGE 158

PAGE 159

PAGE 160

PAGE 161

PAGE 162

PAGE 163

PAGE 164

PAGE 165

PAGE 166

PAGE 167

PAGE 168

PAGE 169

PAGE 170

PAGE 171

PAGE 172

PAGE 173

PAGE 174

PAGE 175

PAGE 176

PAGE 177

PAGE 178

PAGE 179

PAGE 180

PAGE 181

PAGE 182

PAGE 183

PAGE 184

PAGE 185

PAGE 186

PAGE 187

PAGE 188

PAGE 189

PAGE 190

PAGE 191

PAGE 192

PAGE 193

PAGE 194

PAGE 195

PAGE 196

PAGE 197

PAGE 198

PAGE 199

PAGE 200

PAGE 201

PAGE 202

PAGE 203

PAGE 204

PAGE 205

PAGE 206

PAGE 207

PAGE 208

PAGE 209

PAGE 210

PAGE 211

PAGE 212

PAGE 213

PAGE 214

PAGE 215

PAGE 216

PAGE 217

PAGE 218

PAGE 219

PAGE 220

PAGE 221

PAGE 222

PAGE 223

PAGE 224

PAGE 225

PAGE 226

PAGE 227

PAGE 228

PAGE 229

PAGE 230

PAGE 231

PAGE 232

PAGE 233

PAGE 234

PAGE 235

PAGE 236

PAGE 237

PAGE 238

PAGE 239

PAGE 240

PAGE 241

PAGE 242

PAGE 243

PAGE 244

PAGE 245

PAGE 246

PAGE 247

PAGE 248

PAGE 249

PAGE 250

PAGE 251

PAGE 252

PAGE 253

PAGE 254

PAGE 255

PAGE 256

PAGE 257

PAGE 258

PAGE 259

PAGE 260

PAGE 261

PAGE 262

PAGE 263

PAGE 264

PAGE 265

PAGE 266

PAGE 267

PAGE 268

PAGE 269

PAGE 270

PAGE 271

PAGE 272

PAGE 273

PAGE 274

PAGE 275

PAGE 276

PAGE 277

PAGE 278

PAGE 279

PAGE 280

PAGE 281

PAGE 282

PAGE 283

PAGE 284

PAGE 285

PAGE 286

PAGE 287

PAGE 288

PAGE 289

PAGE 290

PAGE 291

PAGE 292

PAGE 293

PAGE 294

PAGE 295

PAGE 296

PAGE 297

PAGE 298

PAGE 299

PAGE 300

PAGE 301

PAGE 302

PAGE 303

PAGE 304

PAGE 305

PAGE 306

PAGE 307

PAGE 308

PAGE 309

PAGE 310

PAGE 311

PAGE 312

PAGE 313

PAGE 314

PAGE 315

PAGE 316

PAGE 317

PAGE 318

PAGE 319

PAGE 320

PAGE 321

PAGE 322

PAGE 323

PAGE 324

PAGE 325

PAGE 326

PAGE 327

PAGE 328

PAGE 329

PAGE 330

PAGE 331

PAGE 332

PAGE 333

PAGE 334

PAGE 335

PAGE 336

PAGE 337

PAGE 338

PAGE 339

PAGE 340

PAGE 341

PAGE 342

PAGE 343

PAGE 344

PAGE 345

PAGE 346

PAGE 347

PAGE 348

PAGE 349

PAGE 350

PAGE 351

PAGE 352

PAGE 353

PAGE 354

PAGE 355

PAGE 356

PAGE 357

PAGE 358

PAGE 359

PAGE 360

PAGE 361

PAGE 362

PAGE 363

PAGE 364

PAGE 365

PAGE 366

PAGE 367

PAGE 368

PAGE 369

PAGE 370

PAGE 371

PAGE 372

PAGE 373

PAGE 374

PAGE 375

PAGE 376

PAGE 377

PAGE 378

PAGE 379

PAGE 380

PAGE 381

PAGE 382

PAGE 383
