



Tabbhuvân

Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda

Panakajaya Hidayatullah

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Tabbhuwān

Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Tersedia untuk diunduh secara gratis: penerbit.brin.go.id



Buku ini di bawah lisensi Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Lisensi ini mengizinkan Anda untuk berbagi, mengopi, mendistribusikan, dan mentransmisi karya untuk penggunaan personal dan bukan tujuan komersial, dengan memberikan atribusi sesuai ketentuan. Karya turunan dan modifikasi harus menggunakan lisensi yang sama.

Informasi detail terkait lisensi CC BY-NC-SA 4.0 tersedia melalui tautan:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Tabbhuwân

Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda

Panakajaya Hidayatullah

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Katalog dalam Terbitan (KDT)

Tabbhuwān: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda/Panakajaya Hidayatullah-
Jakarta: Penerbit BRIN, 2024.

xxiv + 346 hlm.; 14,8 × 21 cm

ISBN 978-623-8372-61-4 (e-book)

1. Seni pertunjukan
3. Kebudayaan

2. Madura
4. Panggung Tapal Kuda

790.2

Editor Akuisisi : Wijananto

Copy Editor : Ayu Tya Farany

Proofreader : Donna Ayu Savanti & Martinus Helmiawan

Penata Isi : Meita Safitri

Desainer Sampul : Meita Safitri

Edisi Pertama : Juni 2024

Diterbitkan oleh:

Penerbit BRIN, Anggota Ikapi

Direktorat Repozitori, Multimedia, dan Penerbitan Ilmiah

Gedung B.J. Habibie, Jl. M.H. Thamrin No. 8,

Kb. Sirih, Kec. Menteng, Kota Jakarta Pusat,

Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10340

Whatsapp: +62 811-1064-6770

E-mail: penerbit@brin.go.id

Website: penerbit.brin.go.id

 PenerbitBRIN

 @Penerbit_BRIN

 @penerbit.brin



Daftar Isi

Daftar Gambar.....	vii
Daftar Tabel.....	xiii
Pengantar Penerbit.....	xv
Kata Pengantar	xvii
Prakata xxiii	
BAB I <i>Tabbhuwân</i> : Sebuah Prolog.....	1
BAB II Seni Ritual.....	5
A. <i>Glundhângan</i> dan Merpati dalam Praktik Sosial-Budaya.....	6
B. <i>Pojhiâan</i> Hodo sebagai Ritual Kesuburan	37
BAB III Musik Madura.....	63
A. Musik Adaptasi.....	64
B. Musik <i>Strêkan</i> dari Kolonial Hingga Milenial.....	86
C. Representasi Alam Pikir Masyarakat Madura dalam Lirik Lagu Madura	104

Buku ini tidak diperjualbelikan.

BAB IV	Ketoprak Madura.....	129
	A. <i>Panjhâk</i> dan Budayanya.....	130
	B. Post-Harmoni dalam Fragmen <i>Sangposangan</i>	144
	C. <i>Ghendhing Dangdut</i>	161
BAB V	Drama Islami Ala Pesantren.....	201
	A. <i>Tabbhuwân Wali Songo</i>	202
	B. Religiositas dalam Drama Islami	233
	C. Kontestasi Budaya Seni Pesantren.....	258
BAB VI	Media dan Industri	281
	A. Sinetron Madura	281
	B. Kosmopolitanisme dalam Industri Musik Madura.....	301
BAB VII	Epilog.....	315
	Glosarium.....	321
	Daftar Pustaka	329
	Tentang Penulis	339
	Indeks	341

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Daftar Gambar

Gambar 2.1	<i>Tong-tong Ghellung</i> (kiri) dan <i>Dhung-dhung</i> (kanan)	22
Gambar 2.2	Satu Set <i>Tabbhuwân Glundhângan</i> di Desa Soca Pangepok	27
Gambar 2.3	Arisan Paguyuban Merpati Putih di Keranjangan	29
Gambar 2.4	Tradisi <i>Dhârâ Ghettakan</i>	33
Gambar 2.5	Formasi <i>Pojhiâan Hodo</i>	39
Gambar 2.6	Salah Satu Pelaku <i>Pojhiâan Hodo</i>	46
Gambar 2.7	Tari-tarian dalam Prosesi Ritual <i>Pojhiâan Hodo</i>	48
Gambar 2.8	Prosesi Pertunjukan <i>Mamaca</i>	55
Gambar 2.9	Prosesi Pembacaan Teks <i>Mamaca</i>	56
Gambar 2.10	Teks <i>Mamaca</i>	57
Gambar 2.11	Pelaku <i>Mamaca</i>	60
Gambar 3.1	Kover Album Dangdut Madura	67
Gambar 3.2	Sampul OST Film <i>Mann-Chaha Hai Tujhko</i>	71
Gambar 3.3	Notasi Saduran Kontekstual	78
Gambar 3.4	Notasi Penyesuaian Ritme Lagu “Asapo’ Robâna Dhika”	80
Gambar 3.5	Notasi Penyesuaian Ritme Lagu “Pegghâ Tarèsna”	81

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Gambar 3.6	Perubahan Nada Lagu “Abhâkté”	82
Gambar 3.7	Perubahan Nada Lagu “Maèlang”	83
Gambar 3.8	Pola Adaptasi Lagu Asal ke Lagu Sasaran	85
Gambar 3.9	Sisa Instrumen Musik <i>Brass</i> Orkes <i>Strèkan</i> Chandra Keluarga	91
Gambar 3.10	Transkripsi Notasi Berdasarkan Penuturan Agus Rajana	93
Gambar 3.11	Arak-arakan Musik <i>Tètèt</i> dalam Acara <i>Parlo</i> di Kalbut (Situbondo).....	96
Gambar 3.12	<i>Strèkan</i> <i>Tètèt</i> ketika Bermain Musik Format Duduk..	100
Gambar 3.13	<i>Strèkan</i> Dangdut Melodi Ria	103
Gambar 3.14	Cuplikan Video Klip "Chaiyya-Chaiyya"	109
Gambar 3.15	Tangkapan Layar Video Klip "Chaiyya-Chaiyya"	109
Gambar 4.1	Dokumentasi Al Badar Mahajaya (Tahun 1980-an) di Situbondo	135
Gambar 4.2	Pertunjukan Drama Al Badar Mahajaya pada 1 Agustus 1986.....	137
Gambar 4.3	<i>Panjhak</i> Al Badar di Bawah Panggung	142
Gambar 4.4	Fragmen <i>Sangposangan</i> TKM Rukun Famili.....	145
Gambar 4.5	Sampul VCD <i>Sangposangan</i> TKM Rukun Kemala	148
Gambar 4.6	Pemain Kendang Merangkap sebagai Pemain <i>Drum</i> <i>Set</i> Bersama Para Pemain Musik Lainnya yang Bermain di Bawah Panggung.....	151
Gambar 4.7	Transkripsi Notasi Balungan Gending <i>Angling</i>	154
Gambar 4.8	Perubahan Pola Isian pada Gending <i>Angling</i>	155
Gambar 4.9	Garap Dangdut Koplo	156
Gambar 4.10	Garap Dangdut Versi EDM	157
Gambar 4.11	Pemain <i>Keyboard</i> , Bas, Kendang Dangdut, dan <i>Pad Drum</i>	157
Gambar 4.12	Perubahan Pola Isian pada Gending <i>Angling</i>	158
Gambar 4.13	Garap Dangdut <i>Piur</i>	159
Gambar 4.14	Format <i>Strèkan</i> Rombongan Rukun Karya di Desa Mimbo, Situbondo	166
Gambar 4.15	Formasi Pemusik Main di Bawah Pentas pada Malam Hari	167
Gambar 4.16	Notasi <i>Bhâlungan</i>	170

Gambar 4.17	Notasi Irama <i>Mèrong</i>	171
Gambar 4.18	Notasi Irama <i>Gombyang</i>	172
Gambar 4.19	Struktur <i>Angling Sapolo</i>	173
Gambar 4.20	Perbandingan <i>Gatra</i> Ke-16	174
Gambar 4.21	Permainan Kenong 1	174
Gambar 4.22	Permainan Kenong 2	175
Gambar 4.23	Pola Tabuhan <i>Lèntèng</i>	177
Gambar 4.24	Analisis Struktur Irama	177
Gambar 4.25	Irama <i>Sèttong Satengnga</i>	178
Gambar 4.26	Irama <i>Mèrong</i>	178
Gambar 4.27	Irama <i>Gombyang</i>	179
Gambar 4.28	Skema Irama Pokok <i>Ghendhing Angling Sapolo</i>	179
Gambar 4.29	Melodi Post	180
Gambar 4.30	Kontur Melodi <i>Post</i> pada Beberapa Nada <i>Seleh</i>	181
Gambar 4.31	Kendangan Irama <i>Sèttong</i>	183
Gambar 4.32	Kendangan Irama <i>Sèttong Satengnga</i>	183
Gambar 4.33	Kendangan Irama <i>Mèrong</i>	184
Gambar 4.34	Kendangan Irama <i>Gombyang</i>	184
Gambar 4.35	Pola Permainan <i>Lèntèng 1</i>	184
Gambar 4.36	Pola Permainan <i>Lèntèng 2</i>	185
Gambar 4.37	Transkripsi Notasi Pola Kendangan Dangdut	185
Gambar 4.38	Perbedaan Pola Garap Saron.....	187
Gambar 4.39	Pola Saron Irama <i>Gombyang</i>	187
Gambar 4.40	Pola Saron Garap Dangdut.....	188
Gambar 4.41	Transkripsi Notasi <i>Keyboard</i> , Bas Elektrik, dan Kendang Dangdut.....	189
Gambar 4.42	Notasi Balungan Gending <i>Caping Gunung</i>	190
Gambar 4.43	Notasi Balungan Garap Dangdut.....	191
Gambar 4.44	Struktur Garap Dangdut	191
Gambar 4.45	Gambar Irama I dan II.....	194
Gambar 4.46	Pola Kenong dan Kempul.....	195
Gambar 5.1	Naskah Lakon <i>Salman Al-Farisi</i>	208
Gambar 5.2	Ayat Al-Qur'an dalam Pembukaan Naskah Lakon TWS	209

Gambar 5.3	Penayangan Teks Al-Qur'an di Atas Panggung TWS	210
Gambar 5.4	Alih Budaya dalam Pertunjukan TWS	212
Gambar 5.5	Naskah Lakon <i>Resolusi Jihad NU</i> dalam Bahasa Indonesia.....	218
Gambar 5.6	Alih Budaya dalam TWS, Penokohan Betawi, Jawa, dan Madura.....	219
Gambar 5.7	Naskah Lakon <i>Syeikh Maulana Ishaq</i>	223
Gambar 5.8	Alih Budaya dalam Lakon <i>Syekh Maulana Ishaq</i>	224
Gambar 5.9	Pertunjukan TWS dengan Dekorasi Gaya <i>Tabbhuwân</i> dan Kostum Gaya Al Badar.....	237
Gambar 5.10	Alur Cerita "Masa Kini" dalam Adegan Ketiga Cerita "Masa Lalu"	245
Gambar 5.11	Busana Drama Al Badar Mahajaya yang Bercorak India.....	251
Gambar 5.12	Banci dalam Drama Al Badar Mahajaya.....	254
Gambar 5.13	Pemain Banci pada Rombongan TWS	255
Gambar 5.14	Sampul VCD Hadrah Al Mahabbah.....	267
Gambar 5.15	Dekorasi Bercorak Tradisi Madura dan Pakaian Gaya Indonesia	270
Gambar 5.16	Penggunaan Instrumen Musik Madura dan Hadrah..	271
Gambar 5.17	Ancak Agung di Alun-Alun Kota Situbondo.....	277
Gambar 5.18	Kalender Event Pariwisata Kabupaten Situbondo 2018.....	278
Gambar 6.1	Sampul VCD Sinetron Madura Berjudul <i>Korban Orang Tua</i>	284
Gambar 6.2	Sampul VCD Sinetron Madura Berjudul <i>Kaya Mendadak</i>	286
Gambar 6.3	Sampul VCD Album OST Sinetron Madura Berjudul <i>Korban Orang Tua</i>	293
Gambar 6.4	Pemandangan Objek Wisata Pasir Putih di Situbondo.....	305
Gambar 6.5	Sampul Kaset Dangdut Madura Produksi RIF Record yang Bekerja Sama dengan PS Record	309

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Daftar Tabel

Tabel 3.1	Adaptasi Lagu Dangdut Madura.....	68
Tabel 3.2	Adaptasi Lirik Pola Rima a-a, Contoh 1.....	70
Tabel 3.3	Adaptasi Lirik Pola Rima a-a, Contoh 2.....	71
Tabel 3.4	Adaptasi Lirik Pola Rima a-b.....	72
Tabel 3.5	Adaptasi Lirik Pola Rima a-a, Contoh 3.....	73
Tabel 3.6	Lirik Onomatope	74
Tabel 3.7	Penyesuaian Bunyi	75
Tabel 3.8	Lirik Saduran Langsung.....	76
Tabel 3.9	Lirik Saduran Kontekstual, Contoh 1.....	77
Tabel 3.10	Lirik Saduran Konstektual, Contoh 2.....	78
Tabel 3.11	Kutipan Lirik Lagu “Cia-Cia”.....	113
Tabel 3.12	Terjemahan Lirik Lagu “Cia-Cia”.....	118
Tabel 3.13	Formasi Diskursif.....	124
Tabel 3.14	Formasi Diskursif	125
Tabel 4.1	Perbandingan Musikologis Garap Dangdut Jawa dan Madura	196

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Pengantar Penerbit

Tabbhuwān merupakan salah satu ekspresi seni pertunjukan masyarakat Madura di Jawa Timur melalui musik yang ditabuh untuk kegiatan, baik terkait ritual maupun berkesenian. Melalui buku ini, saya mengenalkan seni budaya pertunjukan yang dimiliki oleh masyarakat Madura yang tinggal di wilayah Tapal Kuda, Jawa Timur atau biasa disebut Pandalungan.

Buku *Tabbhuwān: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda* ini merupakan kumpulan artikel saya yang dirangkai menjadi bacaan yang menarik untuk diketahui masyarakat. Artikel-artikel dalam buku ini dapat dinikmati tanpa harus runtut. Walaupun begitu, saya sudah meramu sedemikian rupa untuk merangkai isi buku berdasarkan kedekatan pembahasannya. Seni pertunjukan, yang menjadi bahasan dalam buku, ada yang merupakan hal-hal religius yang sampaikan melalui pertunjukan tetapi ada pula yang sekadar menjadi hiburan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Diharapkan dengan diterbitkannya buku *Tabbhuwān: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda* ini akan memperkaya literasi tentang keragaman budaya di Nusantara serta masyarakat akan lebih mengenal kekhasan tiap-tiap daerah. Akhirnya, selamat menikmati sajian dari Penerbit BRIN yang selalu berusaha memberikan literasi ilmiah yang didasari pada pengetahuan lokal untuk diketahui oleh seluruh masyarakat. Kami mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu proses penerbitan buku ini.

Penerbit BRIN

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Kata Pengantar

Saya merasa tersanjung saat diminta oleh penulis untuk memberikan pengantar dalam buku *Tabbhuwān: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda* ini. Jaya—begitulah ia dipanggil—memberi oasis yang menyegarkan di balik gersangnya penerbitan buku-buku kebudayaan masyarakat Pandalungan atau Tapal Kuda (Lumajang, Situbondo, Bondowoso, Jember, Probolinggo, dan Pasuruan). Sebagai sebuah ruang “abu-abu”, wilayah itu tidak henti-hentinya menunjukkan keunikan berupa *liminalitas* atau tarik-menarik dua kebudayaan besar: Jawa dan Madura. Posisinya yang demikian menyebabkan perkembangan kesenian berjalan dinamis. Pada satu sisi, “benturan” kebudayaan Jawa dan Madura menyebabkan terbentuknya kesenian yang tidak memiliki titik pijak episentrum kultural sebagai pusatnya. Hal itu karena Pandalungan bukanlah Jawa, bukan pula Madura. Akan tetapi, ia lahir dengan mengaduk-aduk tegangan keduanya, bahkan adukan itu sering kali terasa aneh dan asing sehingga tidak dapat diukur melalui parameter-parameter estetik kebanyakan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Di sisi lain, nasib kesenian Pandalungan yang berada dalam kuasa tarikan Jawa dan Madura menyebabkan ia akan terus tumbuh untuk berproses menemukan warna dan karakter baru. Dengan kata lain, kesenian Pandalungan tidak akan menemukan “titik” dalam perjalanan eksistensinya. Kesenian Pandalungan bukanlah kesenian aristokratis ala Jawa dengan tabiatnya yang adiluhung itu. Kesenian Pandalungan bukan pula sepenuhnya akar rumput, sebagai hayatan masyarakat desa dengan segala sifat egalitariannya selayaknya kesenian Madura. Kesenian di Pandalungan adalah sebuah “jendela imajiner” yang berisi mimpi, imajinasi, dan harapan masyarakat pemiliknya.

Bayangkan, Pandalungan adalah bagian dari Jawa (Timur), tetapi diisi oleh orang-orang yang tidak berlatar budaya suku Jawa, melainkan Madura. Hingga kata pengantar ini ditulis, polemik Madura dalam upaya “memerdekakan” diri dari Jawa terus disuarakan dengan pekik. Madura, kendatipun menjadi bagian dari Jawa, dalam jejak sejarahnya senantiasa dibaca sebagai “yang kalah” dan “subordinat”. Eksistensinya senantiasa dibandingkan dengan dominasi Jawa. Oleh karena itu, ada upaya-upaya melawan dominasi tersebut dengan “menjadi Jawa”, tinggal di tanah Jawa dan mengadopsi idiom-idiom kejawaan (terutama dalam ekspresi keseniannya). Upaya itu tentu tidak sepenuhnya dibaca agar eksistensinya dipandang setara dengan Jawa, tetapi justru sebagai upaya mengacaukan kebekuan status antara Jawa yang elitis dan Madura yang proletar. Hadirnya Pandalungan adalah sebuah peristiwa mimikri (Bhabha, 1994)¹, hendak mengoyak-oyak dominasi Jawa secara elegan, tetapi penuh ejekan (*mockery*). Elegan karena ia merepetisi kesenian Jawa yang sering kali lebih *njawani* daripada di Jawa, tetapi sekaligus mengejeknya karena dibenturkan dengan idiom-idiom Madura yang secara estetik jauh bertentangan. Lihatlah bagaimana mereka menduplikasi gending-gending Jawa yang halus, tetapi diisi dengan teks lirik berbahasa Madura ceplas-ceplos itu.

Gaya yang kurang lebih sama coba disampaikan oleh Jaya. Dalam buku ini, ia dengan begitu bernas menggambarkan kesenian

¹ Lihat Bhabha, H. K. (1994). *The Location of culture*. Routledge.

Pandalungan. Kesenian yang oleh masyarakatnya dianggap melebihi ukuran normatif sebagai ruang estetik, tetapi juga menyangkut banyak hal: religius, kemanusiaan, politik, dan ekonomi. Sebenarnya, kesenian sebagai sebuah peristiwa kultural menjadi biasa saja untuk dituliskan, tetapi mengingat posisinya di wilayah yang boleh dikata unik itu, kesenian menjadi tampak esoteris, susah untuk diukur dalam kacamata ilmu seni akademis. Bacalah aduan merpati (*dhârâ ghettakan*) dengan musik *Glundhâng* dalam buku ini. Sekilas tampak sebuah peristiwa normatif tentang fungsi seni untuk membangkitkan semangat perlombaan, juga sebagai “ruang komunikasi” (semacam aba-aba) bagi burung merpati. Akan tetapi, jika dibaca lebih jauh, ternyata dari yang sederhana itu menyimpan lapis-lapis makna baru tentang ritualitas dan hal-hal yang transcendental. Islam sebagai agama utama masyarakat Pandalungan, pada satu sisi, diyakini dengan penuh penghormatan, pada sisi lain, menjelma menjadi rupa-rupa peristiwa yang unik (dijelaskan lebih lanjut di Bab V tentang drama Islam ala pesantren).

Dalam konteks *Glundhâng* pada perlombaan burung merpati, ada ulang-alik wilayah religius yang begitu lumer. Pemilik burung merpati menjalani pelbagai ritual dengan doa-doa “keislaman” agar burungnya memenangkan perlombaan dan sebagai pemikat bagi burung lain agar ikut ke sangkar miliknya. Ritual itu seperti puasa dan tidak tidur malam demi membangun kesaktian ilmu pengasihan (*dhâddhâli potè* dan *poter giling*), dalam bahasa yang lebih vulgar disebut “ilmu pelet”. Kendatipun objek ilmu itu adalah burung merpati, pelaksanaannya memantik pelbagai kemungkinan, saling adu ilmu magis dengan pemilik merpati lain.

Sisi unik yang demikian barangkali terlalu sulit untuk dijumpai dalam lanskap kesenian Jawa pada umumnya. Peristiwa itu pula yang melekat pada konteks kesenian di Pandalungan yang tidak saklek. Mereka mampu melakukan “apa saja” yang menurutnya menarik untuk dilakukan. Bacalah subbab tentang dangdut di buku ini. Kita akan menemui sisi kreativitas yang membuat kita “bertepuk tangan” kagum. Dangdut ala Madura, dengan gaya—terutama teks liriknya—

sungguh menarik untuk dimaknai. Dangdut memang musik segala umat, tetapi khusus untuk masyarakat Madura, dangdut barangkali menjadi “agama estetik” yang tak mungkin tergantikan. Hidup adalah berdangdut, seberapa pun tak berdangdutnya hidup. Musik itu sebentuk permainan labirin yang mampu membawa *dramatika* kehidupan mereka menjadi varian warna yang mengejutkan. Buktinya, semua bisa didangdutkan dengan *unikum* kekuatan lokal berupa teks-teks lirik berbahasa Madura. Yang cukup menarik, Jaya berhasil menganalisis kemungkinan-kemungkinan gejolak kebahasaan masyarakat Madura dalam lirik berdangdut.

Bahasa Madura begitu lentur, mampu menggantikan lirik-lirik prosais berbahasa Indonesia dan India. Jaya menganalisisnya kendati-pun tidak sampai pada satu kesimpulan penting bahwa lirik lokal itu sebentuk “katarsis sosial” yang hendak menyuarakan tentang eksistensi dan daya tahan mereka mengarungi zaman, pun dalam konteks berkesenian. Apa pun mencoba “diterjemahkan” dalam dimensi laku hidup mereka. Kebudayaan Pandalungan bukan sekadar bentangan cakrawala kisah hidup manusianya, tetapi juga menjadi episentrum katalisator yang *menstilisasi* apa pun menjadi lebih baru dan unik. Indikasinya, semua jenis kesenian yang masuk ke wilayah itu akan “berganti baju”, melepaskan pakaian lamanya dan berubah menjadi kesenian lokal yang pekat. Itulah keunggulan budaya Pandalungan dan wilayah di se lingkarnya. Jaya, melalui buku ini, bermain-main dalam menyajikan lakon-lakon kesenian yang tidak sekadar mendiskripsikan sebuah peristiwa, tetapi juga mengajak pembaca untuk menyelami lika-liku dunia Pandalungan. Selain itu, Jaya sekaligus bermisi untuk menghadirkan penyadaran bahwa tarik-menarik eksistensi antara Jawa dan Madura yang cenderung kaku dan saklek itu mampu dinetralisasi dengan hadirnya Pandalungan yang cair.

Panakajaya Hidayatullah adalah peneliti yang dengan mantap memfokuskan arah kajian seutuhnya pada wilayah kesenian Pandalungan. Hal itu menjadi peluang besar mengingat hingga detik ini, kita kesulitan menemukan kajian-kajian ilmiah tentang kesenian

Pandalungan selain lintasan desas-desus di laman media sosial. Saya sudah membaca buku pertama Jaya berjudul *Dangdut Madura Situbondoan* yang diterbitkan pada 2017. Buku itu menjadi referensi penting saat membicarakan musik dangdut di luar bingkai arus utama, tetapi dangdut yang “me-Madura” atau dangdut yang “di-Madura-kan”. Yang kedua adalah buku yang Anda pegang saat ini. Tentu kita berharap akan lahir buku-buku selanjutnya dengan tetap berjalan sesuai jalur dan basis, yaitu Tapal Kuda atau Pandalungan. Panakajaya tumbuh dan besar dari kultur itu sehingga lebih mampu memotret dan menampilkan cita kesenian dirinya secara lebih tandas, dalam, dan tuntas. Beruntung pula ia mengambil kajian etnomusikologi sehingga tumbuh kesadaran bahwa seberapa pun yang tandas, dalam, dan tuntas itu harus senantiasa dibingkai dengan pertanggungjawaban etik agar tak lekas berujung etnosentrism.

Aris Setiawan

Esais dan Pengajar di Jurusan Etnomusikologi
Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Rasa syukur yang amat dalam saya panjatkan kepada-Nya karena atas segala limpahan rahmat dan karunia-Nya, buku *Tabbhuwān: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda* dapat terselesaikan dengan baik. Penyusunan buku ini dilatarbelakangi oleh pengalaman saya yang merasa kesulitan dalam mencari sumber literasi akademik yang mengulas tentang seni pertunjukan Madura di wilayah migrasinya, khususnya di Tapal Kuda, Jawa Timur. Buku ini merupakan salah satu upaya dalam mengisi kekosongan literasi ilmiah dalam bidang seni Madura, khususnya di wilayah migrasinya di Tapal Kuda, Jawa Timur. Buku ini juga berupaya mendokumentasikan khazanah budaya Madura dalam rangka pelestarian nilai budaya, sesuai amanat Undang-Undang Pemajuan Kebudayaan. Buku ini awalnya ditulis dengan menggunakan kaidah penulisan ilmiah, tetapi kemudian disesuaikan kembali dengan gaya penulisan populer agar lebih mudah dimengerti oleh banyak kalangan.

Walaupun dalam judul ditulis *Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda*, bukan berarti yang dibahas adalah semua seni pertunjukan yang hidup di Tapal Kuda. Buku ini memiliki

Buku ini tidak diperjualbelikan.

keterbatasan/limitasi dan hanya menyoroti beberapa aspek seni pertunjukan saja, khususnya yang dianggap populer di wilayah ini, seperti dangdut Madura, ketoprak, gending, drama islami, dan sinema Madura. Buku ini merupakan kumpulan artikel hasil penelitian ilmiah yang berlangsung dalam rentang 2015–2020, memaparkan pelbagai topik dalam ranah seni pertunjukan dari ritual, musik, Islam, hingga media dan industri.

Bertolak dari itu semua, saya mengucapkan terima kasih kepada seluruh pihak yang banyak berkontribusi pada hidup, terutama pada keilmuan saya. Di antaranya adalah Mas G.R. Lono Lastoro Simatupang dan Pak Wisma Nugraha, serta sahabat sekaligus teman diskusi yang asyik dan banyak sekali memberikan kritik, saran, dan pikiran-pikiran segarnya pada penelitian saya, Mas Marlutfi Yoandinas dan Yongky Gigih Prasisko.

Terima kasih juga saya sampaikan kepada teman-teman yang merelakan waktunya membidani lahirnya buku ini untuk pertama kalinya di tahun 2020, Mas Moh. Imron, Mas Anwar Fi, Mas Imam Sofyan, dan Mas Antar. Pun, tidak lupa kepada Mas Aris Setiawan yang dengan baik hati berkenan memberikan kata pengantar dan testimoni dalam buku ini. Terakhir, saya juga mengucapkan terima kasih kepada Penerbit BRIN, khususnya Pak Wijananto, yang telah memberikan kesempatan kepada saya untuk menerbitkan ulang buku ini hingga menjadi lebih baik.

Buku ini diharapkan dapat menjadi referensi ilmiah, bahan bacaan, dan pedoman yang dapat dimanfaatkan dalam bidang akademik baik penelitian maupun bahan pembelajaran guna menambah pengetahuan dan wawasan bagi para pembaca. Akhir kata, buku ini saya persembahkan kepada para seniman, budayawan, peneliti, dan pembaca seni di mana pun berada. Semoga buku ini dapat memberikan kontribusi dalam mengisi kekosongan literasi di bidang seni pertunjukan Madura, serta dapat menjadi pemantik pada penelitian dan penerbitan buku-buku selanjutnya. Selamat membaca.

Condongcatur, Yogyakarta, 19 Februari 2023

Penulis

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Tabbhuwân: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda merupakan tajuk yang saya pilih untuk membingkai 15 artikel yang dikerjakan dan dipublikasikan di pelbagai jurnal, prosiding, buletin, dan bunga rampai dari tahun 2015 hingga 2020. Buku ini merupakan versi pemutakhiran dari terbitan sebelumnya (2020). Pada terbitan baru ini ditambahkan beberapa data baru serta revisi di pelbagai bagian pembahasan. Oleh karena dalam buku ini merupakan mosaik dari beberapa tulisan lepas, setiap artikel memiliki pendekatan dan metodologi yang beragam, tetapi sebagian besar merupakan penelitian etnografi.

Term “*tabbhuwân*” sengaja saya gunakan sebagai judul utama buku ini guna memberikan gambaran terhadap konsepsi seni pertunjukan dalam masyarakat Madura. *Tabbhuwân* merupakan istilah lokal (bahasa Madura) yang umum digunakan untuk menyebut seni pertunjukan, khususnya yang memiliki hubungan dengan musik gamelan, seperti ketoprak, ludruk, dan wayang topeng. Namun,

pada beberapa konteks, istilah ini juga sering kali digunakan untuk menyebut kesenian di luar gamelan seperti patrol, *can-macanan*, pencak silat, dan lainnya. Asal katanya adalah *tabbhu* (menabuh). Istilah *tabbhu* dalam lingkungan seniman Madura setara maknanya dengan ‘berkesenian’. Misalnya, seorang penabuh gamelan, pemain ketoprak, atau pemusik dangdut sekalipun, akan mengatakan “*engko' nabhuwā*” (saya mau menabuh) untuk menegaskan bahwa dirinya akan bekerja (berkesenian). Sederhananya, istilah *tabbhuwān* merupakan kosa kata yang paling populer dan produktif digunakan oleh masyarakat Madura untuk menyebut seni pertunjukannya.

Buku ini menarasikan tentang beragam tema ekspresi kesenian (seni pertunjukan) masyarakat Madura di Tapal Kuda, Jawa Timur dengan pendekatan interdisipliner. Korpus kajian dalam buku ini memiliki bentang pembahasan dari pelbagai wilayah di Tapal Kuda, Jawa Timur, antara lain Situbondo, Bondowoso, Jember, dan Lumajang. Pemilihan studi pada konteks ini bukannya tanpa alasan. Alasan pertama adalah karena belum banyak penelitian yang berfokus secara detail membahas kesenian Madura (secara umum) dan kesenian Madura di wilayah migrasinya (secara khusus). Alasan kedua karena wilayah Tapal Kuda memiliki corak kebudayaan yang beragam, variatif, dan unik. Pertemuan pelbagai kebudayaan yang berinteraksi di wilayah ini menjadikan warna kebudayaan Madura di wilayah ini menarik dan menantang untuk dikaji. Alasan inilah yang memantik dan mendorong saya untuk melakukan studi di bidang ini.

Kumpulan artikel dalam buku ini tidak disusun secara kronologis atau berdasarkan urutan publikasi tulisan, tetapi saya rangkai dan susun berdasarkan kedekatan topik dan tema pembahasan, guna memudahkan pembaca dalam memahami ragam tulisan sesuai dengan konteksnya. Perlu dijelaskan bahwa pembagian bab dalam buku ini tidak bersifat ‘kaku’, dalam artian tidak harus dibaca secara runtut dari Bab I hingga VI. Pembaca dapat membacanya secara bebas dan acak, sesuai dengan topik yang diinginkan. Bab hanya berusaha membungkai dan memberikan kesesuaian konteks antartulisan. Pem-

bahasannya terbagi atas lima bab, yakni Bab II ‘Seni Ritual’; Bab III ‘Musik Madura’; Bab IV ‘Ketoprak Madura’; Bab V ‘Drama Islami *Ala* Pesantren’; dan Bab VI ‘Media dan Industri’.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Bab ini menguraikan tiga jenis seni pertunjukan yang memiliki hubungan dengan praktik-praktik ritual masyarakat Madura di Tapal Kuda. Para pelaku seni di Tapal Kuda menganggapnya sebagai laku ritual yang dianggap sakral dan tidak boleh dilakukan serampangan. Subbab pertama adalah tentang seni *glundhângan* yang berkaitan dengan ritual para empu merpati di Jember. Subbab ini menaraskan bagaimana hubungan antara praktik musical, ritual, dan sosial saling berhubungan satu sama lain serta bagaimana ia digunakan dalam ruang-ruang privat dan publik. Subbab kedua adalah tentang seni *ojhîân Hodo* di Situbondo. Subbab ini menarasikan tentang praktik musical yang dihubungkan dengan upaya masyarakat adat memelihara lingkungan hidupnya. Subbab ketiga adalah tentang seni *mamaca*. Subbab ini membahas tentang eksistensi sastra lisan *mamaca* di Situbondo dan Jember serta permasalahannya di masa kini yang membuat proses regenerasinya menjadi terhambat.

A. *Glundhângan* dan Merpati dalam Praktik Sosial-Budaya

Glundhângan merupakan ensambel musik gamelan kayu yang dimainkan oleh masyarakat Madura, terutama di wilayah Jember, Lumajang, Bondowoso, Situbondo, dan Sumenep. *Glundhângan* diperkirakan sudah ada sebelum era gamelan logam (metalofon). Instrumennya terdiri dari *glundhâng*, *dhung-dhung*, *tong-tong*, *tèk-tèk*, *nèng-nèng*, dan *ghâghâmbhâng*. Saat memainkan *glundhângan* biasanya diiringi alunan vokal *tembhâng mamaca* (versi kuno) dan *kèjhungan* (versi modern).

Ensambel musik *glundhângan* erat kaitannya dengan tradisi seseorang yang memelihara merpati dalam jumlah banyak (*dhârâ ghettakan*) yang ditempatkan di dalam rumah merpati (*pajhudhun*). Tradisi memelihara *dhârâ ghettakan* selalu berhubungan dengan aktivitas nyata, *totta'an dhârâ*, dan *arèsan* paguyuban. *Nyata* adalah peristiwa di mana seorang empu berhasil mendapatkan burung merpati milik lawannya. *Totta'an dhârâ* adalah pertandingan pelepasan burung merpati secara bersama-sama agar burung-burung merpati yang dilepas bisa kembali pulang ke *pajhudhun* si empunya. Sedangkan *arèsan* (arisan) paguyuban ialah pertemuan rutin anggota yang dilakukan secara anjangsana dari rumah anggota ke anggota lainnya setiap pekan sekali. Dalam kegiatan arisan, setelah mengundi pemenang arisan, biasanya diakhiri dengan pelepasan merpati secara bersama-sama.

Setiap pemilik *pajhudhun* dan *dhârâ ghettakan* pasti memiliki instrumen musik *dhung-dhung* atau *tong-tong* yang berbentuk ken-tongan (beragam variasi) berbahan kayu. Instrumen *tong-tong* oleh masyarakat Madura sering dikaitkan dengan kepemilikan merpati. Instrumen ini oleh para empu merpati dianggap efektif dalam membangun komunikasi dengan merpati. Secara tradisi, instrumen ini sudah sejak lama digunakan oleh masyarakat Madura sebagai pemanggil merpati. Hingga saat ini, sebenarnya belum ada penelitian yang dapat menjelaskan mengapa instrumen *tong-tong* dianggap ideal untuk merpati. Apakah karena frekuensi bunyinya? Setiap empu merpati yang saya wawancara mengatakan bahwa yang ideal untuk merpati

adalah instrumen tersebut. Dalam momen tertentu, instrumen *tong-tong* tersebut dimainkan secara ensambel dengan beberapa instrumen kayu yang lain. Ensambel ini dikenal dengan nama *glundhângan*.

Brandts Buyz-Van Zijp (1928, 50–55; dalam Bouvier, 2002, 54) menulis tentang sebuah alat musik sejenis xilofon “primitif” di Madura dengan sebutan *ghaloendhâng*. Terma *glundhângan* berasal dari kata *glundhâng* yang merujuk pada sebuah instrumen kayu kuno berbilah, bentuknya mirip dengan instrumen gambang di Jawa, tetapi memiliki jumlah bilah nada yang lebih sedikit. Bouvier menjelaskan bahwa musik *glundhângan* di Madura memiliki kesamaan dengan musik *okol* yang juga terdiri dari seperangkat gamelan kayu.

Jika dilihat dari komposisi musik yang dimainkan, Bouvier mengasumsikan bahwa musik gamelan kayu tersebut merupakan warisan dari kebudayaan kuno (arkais) masyarakat Madura yang saat ini mencoba untuk menjadi lebih modern dengan kecenderungannya memainkan komposisi-komposisi gamelan metalofon dan gending-gending baru (Bouvier, 2002, 52). Sedikit berbeda dengan Bouvier, Setiawan (2018) berpendapat bahwa musik *glundhângan* merupakan sebuah imajinasi masyarakat akar rumput tentang gamelan keraton, mengingat secara komposisi karya-karya musik *glundhângan* saat ini kian mendekati musik gamelan metalofon.

Instrumen musik tersebut digunakan oleh si empu merpati sebagai media komunikasi kepada merpati dan masyarakat sekitarnya. Ihwal hubungannya dengan merpati, *tong-tong* dibunyikan ketika si empu memanggil burungnya yang hilang atau terbang terlalu jauh, atau sebagai ritual di malam hari yang dimaksudkan untuk meninggikan terbang burung merpatinya. Sedangkan ihwal hubungannya dengan masyarakat sekitar, *tong-tong* dibunyikan sebagai penanda kemenangan (glorifikasi) atau memberi informasi kepada masyarakat sekitar bahwa si empu telah berhasil mendapatkan merpati milik lawannya.

Guna menelaah hubungan antara musik *glundhângan* dan tradisi *dhârâ ghettakan* dalam konteks 1) komunikasi antara si empu merpati, musik *glundhângan*, dan merpatinya; dan 2) komunikasi

antara si empu merpati, musik *glundhângan*, dan masyarakat sekitar, digunakan pandangan Clifford Geertz mengenai tafsir kebudayaan. Geertz memandang kebudayaan merupakan jaringan makna-makna. Kebudayaan bukanlah sesuatu yang tampak, tetapi berada di balik sesuatu yang tampak. Geertz menawarkan beberapa cara memandang suatu kebudayaan ke dalam beberapa konsep (1992, 5). *Pertama*, “budaya perlu diinterpretasi”, *kedua*, “budaya sebagai teks”, dan *ketiga*, “budaya sebagai metafora”. Selain itu, budaya juga bersifat kontekstual dan mengandung makna-makna publik.

Telaah berikutnya, digunakan pandangan Pierre Bourdieu tentang hubungan praktik sosial dengan budaya. Menurut Bourdieu, terdapat dua faktor yang mendasari praktik budaya, yaitu modal pendidikan (formal atau informal) dan asal sosial (Bourdieu, 1984, 13). Pendidikan berasal dari pengajaran budaya keluarga. Oleh karena itu, praktik sosiokultural adalah pembacaan tentang penguasaan praktik, minat agen, batasan situasional, sarana yang tersedia, keunikan pribadi, dan sejarah hubungan individu dalam bidang sosial tertentu.

1. Merpati dalam Tradisi Masyarakat Madura

Dalam tradisi masyarakat Madura, memelihara hewan bukan semata hanya untuk diternak saja, tetapi sering kali ada maksud-maksud lain yang melatarbelakanginya. Seperti halnya sebagian besar masyarakat Madura dikenal sebagai pemiera sapi (Jonge, 2011, 88). Memelihara sapi, khususnya sapi jantan, memiliki makna serupa dengan memelihara kerbau bagi orang Jawa atau ayam bagi orang Bali, yang maknanya melambangkan kekuatan dan kemakmuran. Laiknya pada sapi, masyarakat Madura juga memiliki tradisi yang unik perihal kedekatannya dengan burung merpati, khususnya *dhârâ ghettakan*.

Di Pulau Madura, khususnya di daerah Rubaru, Sumenep, tradisi memelihara *dhârâ gettakan* merupakan bagian dari kehidupan masyarakat yang telah berlangsung sejak lama. Ihsan, seorang empu *dhârâ ghettakan*, menceritakan pengalamannya.

“Kulâ ngobu dhârâ nèka pon toronan, èpatoron dâri ju’ juju’ lambâ’, rassana molae jhâman keraton lah bâdâ ghânika. Mon bâdâ dhârâna

nèka ta' patè èpernaè jin. Dhârâ nèka ta' kenning dhuwâi, polana soko nongghâl, Jhâ' sènga' èsaradhi nèka ta' kèra maso' ten. Rèng ngobu dhârâ nèka atirakat, atangngi sabbhân malem, noro' dhârâna. Soko nongghâl nèko artèna saktè, kadhâng mon orèng sè kellar, engghi noro' atirakat soko nongghâl. Mon ngennenning dhârâ nèka pas èdul-gudul, mosona sè kala nèka pastè anga' sèla dhârâ èkenning pas èguduli. Mon é kaènto lambâ' mon bâdâ ngennenning, arisan otabâ ampongan (totta'an) mestè èparammi, bâdâ tabbhuwânnna (glundhângan), ghenna' bâdâ tong-tong, dhung-dhung, ghung, saronen, can macanan, bi' tandâ' bini?" (Ihsan, Komunikasi Pribadi, 31 Desember 2018).

"Saya memelihara burung merpati ini karena warisan leluhur, diturunkan oleh leluhur saya dulu, sejak zaman keraton sepertinya sudah ada tradisi ini. Jika di sebuah rumah ada merpati, maka tidak akan diganggu oleh jin. Burung merpati ini tidak mudah dipengaruhi oleh doa dan kekuatan gaib karena ketika tidur, ia berdiri satu kaki. Jika sengaja dipengaruhi oleh kekuatan jahat, tidak akan bisa masuk. Orang yang memelihara merpati ini bertirakat, tidak tidur tiap malam, mengikuti kebiasaan merpatinya. Berdiri dengan satu kaki itu menandakan kesaktian. Terkadang, jika orang tersebut kuat, ia akan ikut bertirakat dengan berdiri menggunakan satu kaki. Saat mendapatkan merpati milik lawan (musuh), si empunya pasti membunyikan kentongan/*dul-gudul* (petanda kemenangan). Musuhnya yang kalah (kehilangan merpati) pasti emosi dan merasa dipermalukan karena selain kehilangan merpati, ia merasa diejek dan dipermalukan dengan permainan musik. Di sini, dahulu kalau ada yang menang (mendapatkan burung lawan), arisan atau acara *totta'an* pasti diramaikan, ada musik gamelannya (*glundhângan*), lengkap dengan *tong-tong*, *dhung-dhung*, *ghung* (gong), saronen, *can-macanan*, dan sinden perempuan."

Dari pernyataan Ihsan dapat diketahui bahwa tradisi memelihara *dhârâ ghettakan* sudah berlangsung lama di Sumenep. Ia juga menjelaskan bahwa merpati merupakan hewan istimewa yang mampu memberi keistimewaan pada empunya.

Tradisi *dhârâ ghettakan* tidak hanya berkembang di pulau Madura saja, tetapi juga di beberapa daerah di Pulau Jawa, khususnya di beberapa wilayah migrasi masyarakat Madura di bagian timur Pulau Jawa, yaitu di Situbondo, Jember, Bondowoso, dan Lumajang. Masyarakat Madura yang bermigrasi ke bagian timur Pulau Jawa juga turut membawa budaya asalnya ke daerah barunya. Dengan demikian, tidak menutup kemungkinan juga terjadi proses asimilasi dan dialektika dengan budaya lain yang telah ada lebih dahulu di daerah tersebut seperti Jawa, Tionghoa, Arab, dan Osing.

Di daerah migrasi, tradisi *dhârâ ghettakan* beserta perangkat keseniannya berkembang dengan berbagai dinamika budaya yang beragam dan berbeda dari Madura pulau. Corak kebudayaan pada tiap daerah migrasi cukup beragam. Di wilayah Situbondo yang sebagian besar masyarakatnya merupakan migran dari Madura Sumenep (Husson, 1997; Hidayatullah, 2017a), tradisi *dhârâ ghettakan* (di Situbondo disebut *dhârâ abbrâghân*) menyerupai di Sumenep, hanya saja bentuk kesenian *glundhângan* sudah tidak ada dan digantikan dengan kesenian saronen (Fauzi, Komunikasi Pribadi, 5 Januari 2019). Begitu juga di daerah Lumajang yang sebagian besar masyarakat Madura di sana adalah migran dari Pamekasan dan Sampang (Husson, 1997). Kesenian yang digunakan dalam tradisi *dhârâ ghettakan* adalah kesenian yang bersifat asimilatif, seperti musik jaranan, reog, atau *patrolan*. Di daerah pedalaman Bondowoso, kesenian *tong-tongan* pada saat *nyata* masih ada dan terawat, tetapi bentuk ensambel *glundhângan*-nya sudah jarang dan sulit ditemui.

Berbeda dari beberapa daerah migrasi yang telah disebutkan, di Jember, tradisi *dhârâ ghettakan* beserta musik *glundhângan* masih tetap ada dan hidup berdampingan dengan masyarakat yang multikultur. Berdasarkan sejarahnya, Jember merupakan daerah tujuan migrasi masyarakat Madura dari Pamekasan dan Sampang (Husson, 1997; Prasisko, 2015, 12). Migrasi masyarakat Madura ke Jember sebagian besar didasari dan dimotivasi oleh pembukaan lahan perkebunan dan didirikannya beberapa perusahaan tembakau di masa kolonial (Arifin, 2006).

Di Jember, kesenian *glundhângan* masih dapat ditemui di beberapa daerah, seperti di wilayah dataran tinggi Sokma Èlang, Panduman, dan Soca Pangepok, serta wilayah pinggiran perkotaan seperti Kebonsari dan Antirogo. Eksistensi kesenian *glundhângan* di Jember dapat bertahan diduga karena masih tersedianya bahan-bahan pembuatannya dari berbagai jenis kayu. Beberapa pemusik *glundhângan* rata-rata membuat alat musiknya sendiri dengan kayu yang didapatkan dari pohon yang ditanamnya sendiri (Kernet & Iral, Komunikasi Pribadi, 27 Desember 2018). Selain itu, di Jember juga terdapat banyak perajin alat musik kayu yang dapat membuat instrumen *glundhângan* sesuai pesanan. Sebagaimana hubungan antara tradisi *dhârâ ghettakan* dan musik *glundhângan* yang erat, eksistensi musik tersebut dapat terus hidup karena ramainya tradisi memelihara *dhârâ ghettakan*. Di Jember, dapat dilihat jelas betapa banyaknya masyarakat yang memelihara burung merpati yang ditandai dengan banyaknya jumlah *pajhudhun* (rumah *dhârâ ghettakan*).

Pernyataan yang lain juga diceritakan oleh Fauzi. Ia adalah seorang empu dan ketua paguyuban merpati di Desa Pokaan, Situbondo. Berikut kisah pengalamannya selama memelihara *dhârâ ghettakan*.

“Kaulâ ngobu dhârâ pon toronan dâri rèng seppo ... Dhârâ nèka laèn bân kèbân sè laèn, bâramma gih, monggingnga ca’na orèngnga, bisa ècacacè. Kè Kholil pernah ngundang kaulâ tello kalè pon ngundang dhârâ. Kè Kholil ngobu pas bânyanya’ para’ saratos jhudhu. È bâkto makani dhârâ ghânika pas toju’ è jhângka’ keni’ pas mukka’ kétab bâb dhârâ. Pas ngoca’ ka santrèna ‘Arèya bâ’na mallè tao, dhârâ arèya ta’ padâ ban dhârâ andoan, mon malem pas apapagger kol du bellâs dâ’ budi ghârowa adhuwââghi rèng –orèng bi’ tatangghâ, terutama ka sè ngobu.” (Fauzi, Komunikasi Pribadi, 5 Januari 2019)

“Saya memelihara merpati karena warisan dari leluhur ... Merpati ini lain dengan hewan lain. Bagaimana ya, sebetulnya merpati itu seperti manusia, bisa diajak berbicara. Kiai Kholil pernah mengundang saya tiga kali, mengundang paguyuban merpati. Kiai Kholil memelihara banyak merpati sekitar seratus pasang. Waktu memberi makan merpat-

inya, Kiai Kholil duduk di kursi kecil sembari membuka kitab tentang bab merpati. Lalu berceramah pada santrinya, 'Supaya kalian tahu, burung merpati ini berbeda dengan burung merpati balap (*ando'an*). Ketika berbunyi di malam hari di atas jam dua belas, itu artinya dia (merpati) mendoakan orang-orang sekitar dan para tetangga, terutama mendoakan yang memeliharanya."

Bagi Fauzi, memelihara merpati dipercaya memberikan berkah. Ia percaya bahwa apa yang dikatakan oleh Kiai Kholil (berdasarkan pembacaan kitab) adalah benar adanya, seperti yang ia rasakan. K.H. R. Kholil-As'ad merupakan kiai yang tersohor dan memiliki pengaruh yang kuat di Situbondo. Beliau adalah anak dari K.H. R. As'ad-Syamsul Arifin. K.H. R. Kholil-As'ad merupakan pengasuh pondok pesantren Wali Sanga di Mimbaan, Panji, Situbondo. Di kalangan masyarakat, K.H. R. Kholil-As'ad dikenal sebagai kiai yang kontroversial karena kerap kali mengizinkan penyelenggaraan sabung ayam di lingkungan pesantren serta memiliki *rombongan tabbhuwân* (sejenis ketoprak). Selama memelihara merpati, ia selalu merasa senang dan bahagia. Baginya, merpati adalah keluarganya, maka perlakuan yang baik kepada merpati akan membawa hasil yang baik pula (Fauzi, Komunikasi Pribadi, 5 Januari 2019).

Selain dipercaya memberikan berkah dan perlindungan gaib, merpati juga dimaknai sebagai simbol derajat dan kewibawaan. Ada ungkapan lama yang kerap kali diucapkan oleh beberapa informan yang saya temui perihal merpati, yakni "*ngobu dhârâ mon ontong bisa maongghâ dhârajhât, mon apes bisa dhârâka*" (memelihara merpati jika beruntung bisa menaikkan derajat, tetapi jika tidak beruntung bisa durhaka) (Budi, Komunikasi Pribadi, 22 Januari 2019). Ungkapan tersebut memberikan penjelasan bahwa memelihara merpati sebetulnya adalah perkara yang berisiko. Jika kita sukses memeliharanya, derajat tinggi yang akan didapatkan. Namun, sebaliknya, jika kita gagal dalam merawat dan memelihara, akan ada konsekuensi buruk (durhaka) yang kita terima.

Ihwal hubungan burung merpati dengan derajat seseorang dapat dibaca melalui falsafah yang dipercayai oleh sebagian besar masyarakat di Jawa (termasuk Madura). Dalam tradisi masa lalu, tinggi atau rendahnya derajat seseorang diukur dari kesuksesan hidup yang telah dicapai. Tolok ukurnya melalui pencapaian delapan pemilikan aspek keduniawian berupa 1) *karya*/pekerjaan, 2) *garwa*/istri, 3) *wisma*/rumah, 4) *curiga*/ keris dan pusaka, 5) *turangga*/tunggangan, 6) *kukila*/burung peliharaan, 7) *waranggana*/pesinden, 8) *pradangga*/gamelan (Santosa, 2017, 15). Dalam falsafah tersebut, merpati merupakan simbol pengejawantahan dari nilai *kukila*. Keistimewaan burung merpati bagi masyarakat Madura sama halnya seperti keistimewaan burung perkutut bagi masyarakat Jawa yang selalu dihubungkan dengan kekuatan spiritual. Meski pada konteks sekarang banyak masyarakat Madura yang memelihara burung *love bird*, hal ini hanya sebatas hiburan, bisnis, dan kesenangan semata. Berbeda dengan memelihara merpati yang memiliki nilai spiritual.

Sebagian besar empu merpati *ghettakan* di kalangan masyarakat Madura adalah seorang laki-laki. Mereka memperlakukan merpati sebagaimana memperlakukan keluarganya sendiri. Ada perlakuan-perlakuan khusus perihal membeli dan merawat merpati *ghettakan*. Beberapa perlakuan empu terhadap merpatinya dinarasikan dalam beberapa catatan etnografi berikut.

Pada sore hari tanggal 22 Januari 2019, Mas Budi mengajak saya ke rumah Pak Salam untuk membeli sepasang merpati. Ada banyak kriteria yang ditentukan oleh Mas Budi dalam memilih merpati, seperti jenis dan warna bulunya, fisik merpatinya, dan yang paling penting adalah seberapa *pèlak* (setia) merpati yang dibeli terhadap pemilik lamanya. Merpati yang terlihat *pèlak* akan dihindari untuk dibeli karena ketika dibeli, sudah dipastikan tidak akan betah untuk tinggal di rumah barunya dan kebanyakan akan kembali pulang ke empu lamanya. Mas Budi menentukan tingkat kesetiaan merpati melalui *feeling* (perasaannya). Merpati yang tidur dengan *soko nongghâl* (kaki satu) dipastikan memiliki tingkat kesetiaan yang tinggi pada tuan lamanya. Selain itu,

biasanya merpati yang setia kepada tuan lamanya tidak akan mau memakan makanan yang dibacakan doa pengasihan. Menurut Mas Budi, memelihara merpati *ghettakan* sebaiknya dimulai sejak anakan (*pejji*) sebab lebih mudah untuk dilatih kesetiaannya. Selain itu, merpati yang dirawat sejak kecil cenderung lebih setia daripada memelihara di usia dewasa (Catatan Etnografi, 22 Januari 2019).

Sebelum membeli merpati, empu akan memilih merpati yang tidak hanya sehat dan bagus fisiknya, tetapi juga mental dan batinnya. Seorang empu dan merpatinya umumnya terikat pada ikatan pertalian batin. Merpati yang telah menjalin pertalian batin yang kuat dengan empunya akan sulit dipisahkan walaupun merpati tersebut telah berpindah tangan (dijual) pada empu yang baru. Dalam beberapa contoh kasus, banyak burung merpati yang baru dibeli kemudian lepas dan kabur untuk kembali ke rumah empu lamanya. Maka dari itu, pemilihan merpati juga ditentukan dari tingkat kesetiaan merpatinya pada tuan lamanya.

Mendirikan rumah baru bagi merpati (*pajhudhun*) juga sama seperti mendirikan rumah baru bagi manusia. Ada proses dan tahapan, seperti mencari hari baik, mempertimbangkan posisi dan arah *pajhudhun*-nya, dan mencari syarat-syarat ritual yang wajib disandingkan di dalam pendirian *pajhudhun*, seperti *salèmpet* (jenis akar-akaran yang dipercaya sebagai jimat pengasihan), *bâto ghilis* (gilingan jagung yang dipercaya menguatkan *pajhudhun*), *sobbhul* (pusaka), keris, dan pusaka lainnya. Proses tersebut dilakukan supaya di kemudian hari tidak terjadi hal-hal yang buruk pada burung merpati dan *pajhudhun*-nya, serta sebagai perlindungan diri dari kekuatan gaib (*ajâgâ abâ*).

Merpati yang baru saja dibeli tidak dipelihara begitu saja di dalam kandang, tetapi ada perlakuan khusus yang dilakukan oleh si empu. Berikut beberapa perlakuan khusus yang dilakukan oleh Mas Budi pada beberapa merpati yang baru dibelinya.

Merpati yang baru dibeli oleh Mas Budi ditempatkan di *pajhudhun* dengan kondisi bulu yang diikat sebagian (*ghudhi*). Selama seminggu, merpati dikurung di dalam *pajhudhun*. Selepas itu, ikat dilepas

(*è anyarè*) sembari dibacakan mantra (doa). Ketika dilepas, bulu ketiak merpati dicabut lalu ditanam/diletakkan di dalam *pajhudhun*-nya, tujuannya supaya merpati tersebut betah tinggal di rumah barunya. Proses ini kebanyakan juga disertai dengan ritual selamat. Proses berikutnya adalah pendekatan si empu dengan merpati. Pada tahap ini Mas Budi berupaya untuk dekat dengan merpatinya dengan cara rutin memberi makan dan minum, mengajak berbicara, serta memberikan *jhâpah/ sellekkan* (mantra dan doa pengasihan). Mantra dan doa yang dibacakan adalah mantra pengasihan (*mahabbah/ilmu pelet*) yang biasanya dipakai oleh manusia kepada manusia (Catatan Etnografi, Januari 2019).

Ihwal yang paling penting dalam memelihara merpati adalah menjalin pertalian batin dengan merpatinya. Ukuran keberhasilan dalam memelihara merpati *ghettakan* adalah seberapa setia burung merpati tersebut kepada si empunya. Guna mencuri perhatian dari sang merpati, sebagian besar empunya akan menggunakan mantra dan doa pengasihan. Mantra dan doa yang biasa digunakan adalah mantra ajian *dhâddhâli potè, poter giling*, dan surah Yusuf (Catatan Etnografi, 30 Januari 2019). Pada konteks sehari-hari, doa dan mantra ini biasa digunakan untuk mengguna-guna orang (semacam ilmu pelet), tujuannya agar target yang dibacakan mantra akan berbalik mencintai si pembaca mantra (ilmu pengasihan digunakan umumnya karena alasan penolakan dan penghinaan dari target kepada si pembaca mantra). Beberapa informan mengatakan bahwa mantra dan doa pengasihan yang ditujukan kepada burung merpati memiliki tingkat kesulitan lebih tinggi daripada untuk digunakan pada manusia. Dengan demikian, empu merpati yang mampu menaklukkan burung merpatinya atau merpati milik orang lain akan dianggap memiliki ilmu pengasihan yang tinggi oleh masyarakat.

Setiap empu merpati saling berhubungan dengan sesama empu merpati lainnya. Sebagaimana burung merpati *ghettakan* hidup berkoloni, empu merpati juga hidup berkoloni dan membentuk grup-grup (paguyuban). Umumnya, dalam setiap desa di Jember terdapat satu atau lebih paguyuban merpati *ghettakan*. Setiap paguyuban

merpati diketuai oleh seorang ketua yang dipilih sesuai kesepakatan bersama. Kebanyakan ketua paguyuban dipilih berdasarkan kewibawaan personal, kepemilikan ilmu yang tinggi, serta secara pengalaman telah mumpuni dalam memenangkan pertandingan *dhârâ ghettakan*. Setiap ketua bertanggung jawab atas anggotanya ketika melakukan pertandingan antarpaguyuban.

Setiap paguyuban mengadakan pertemuan rutin dalam bentuk arisan setiap minggu, sebagaimana kelompok arisan paguyuban merpati putih yang diketuai oleh Bapak No di daerah Keranjangan-Kebonsari, Jember.

“Saya ini dipasrahi jadi ketua mulai 2003 sampai sekarang. Dahulu, banyak yang ikut, tetapi sekarang sudah banyak yang berhenti. Kalau sekarang satu anggota biasanya ikut lima arisan, paling banyak total 30-an orang. Dapat arisannya satu juta tujuh ratus ribu rupiah, kalau dahulu bisa sampai 15 juta. Anggota yang ikut diwajibkan membawa burung paling sedikit enam ekor. Arisan ini harus ada, kata teman-teman biar tidak bosan. Selain tempat silaturahmi, juga ada bonusnya.” (Bapak No, Komunikasi Pribadi, 30 Desember 2018).

Dalam acara arisan, setiap empu merpati yang tergabung dalam satu paguyuban diwajibkan minimal membawa tiga pasang merpati (enam ekor merpati). Merpati tersebut kemudian akan dilepas secara bersama-sama usai undian arisan. Empu yang beruntung mendapat undian arisan akan dijadikan tuan rumah pada arisan berikutnya. Acara arisan tidak lepas dari musik *glundhângan*. Sembari menunggu puncak acara, beberapa empu yang hadir akan menyumbang lagu dan secara bergantian ikut memainkan musik tersebut. Suara arisan dan musik *glundhângan* disiarkan ke seluruh desa menggunakan pengeras suara yang dipasang setinggi 3–5 meter setara dengan tinggi *pajhudhun* merpati.

Perlu diketahui bahwa walaupun arisan ini merupakan ruang silaturahmi sesama anggota paguyuban, ketika acara pelepasan merpati tetap terasa ada nuansa persaingan antara empu satu dengan

empu yang lain. Peraturannya adalah ketika merpati dilepas, merpati tersebut sejatinya sudah tidak bertuan, maka pertarungan kesetiaan merpati terhadap empunya (tuannya) ditentukan saat pelepasan bersama. Merpati yang setia terhadap empunya akan mampu pulang ke *pajhudhun*-nya, dengan demikian si empu juga akan mendapatkan penghormatan dari sesama empu yang lain karena dianggap memiliki ilmu tinggi sehingga mampu membuat merpatinya setia. Sementara itu, merpati yang tidak mampu pulang atau ikut ke koloni merpati lainnya (milik empu yang lain) dianggap tidak setia dan si empu akan menanggung malu karena tidak mampu membuat merpatinya setia, sekaligus menjadi petanda bahwa ia telah kalah dengan kekuatan empu yang membawa merpatinya. Oleh karena itu, walaupun dalam konteks arisan paguyuban, nuansa persaingannya masih terasa kental. Bahkan, ada beberapa empu yang mengaku sebelum datang ke arisan, ia sudah lebih dulu melatih merpatinya selama beberapa hari supaya dapat pulang ke *pajhudhun*-nya, serta mempersiapkan (mengasah) kekuatan batinnya semalam sebelum arisan (Taufik & Edi, Komunikasi Pribadi, 30 Desember 2018).

Tradisi memelihara merpati juga berkelindan dengan serangkaian pertandingan yang niscaya untuk diikuti oleh setiap empu dan grup paguyuban merpati, seperti tradisi memelihara sapi yang sarat dengan kompetisi laiknya karapan sapi, aduan sapi, atau *Sapè sono*'. Menurut Bishop (dalam Jonge, 2011), pertandingan-pertandingan hewan merupakan bagian dari ritual masyarakat yang berkenaan dengan kesuburan dan produktivitas tanah. Sebagaimana banyak pertandingan hewan di Indonesia (termasuk aduan sapi Madura), pertandingan hewan selalu dimaksudkan untuk menyenangkan dewa hujan. Kreemer (dalam Jonge, 2011) berpendapat bahwa aduan sapi di Jawa Timur aslinya diadakan untuk menandai peralihan musim kemarau dan musim hujan.

Di Jember, tradisi melepas *dhârâ ghettakan* (*totta'an dhârâ*) juga erat kaitannya dengan kegiatan ritual. Seperti halnya pada setiap acara kegiatan selamatan desa atau *bersih desa* dan upacara perkawinan, tradisi pelepasan merpati *ghettakan* selalu menjadi syarat wajib bagi

masyarakat Jember (Catatan Etnografi, Desember, 2018). Arketipe ritual dalam tradisi merpati *ghettakan* juga dapat dipilah menjadi beberapa bagian, seperti ritual pendirian *pajhudhun*, pemasangan *gudhi* (ikat pada sayap), pelepasan *gudhi*, melatih merpati, meninggikan merpati, menjodohkan merpati, memanggil merpati, mempersiapkan pertandingan *totta'an dhârâ*, pertandingan itu sendiri, dan perayaan *nyata*. Ihwal ini sama dengan tradisi masyarakat Madura dalam memelihara sapi aduan. Bedanya, tidak ada darah merpati yang dikorbankan di dalam ritual (Jonge, 2011, 92–93). Guna melengkapi selamatan ritual, biasanya empu akan mengorbankan hewan lain, seperti ayam. Darah merpati jarang sekali ditumpahkan, sesekali hanya pada waktu mengambil bulu ketiaknya ketika burung merpati akan dilepas *gudhi*-nya.

Dalam tradisi *dhârâ ghettakan* di Jember, ada dua macam jenis pertandingan, yaitu sistem undian (undangan) dan *totta'an dhârâ/tompoan*. Pertandingan sistem undian biasanya diselenggarakan oleh perorangan ataupun kelompok (pemerintah) dengan cara mengundang beberapa paguyuban merpati dari beberapa desa. Dalam acara tersebut diadakan undian berhadiah (*doorprize*) seperti kambing, lemari es, kipas angin, sepeda motor, dan lain-lain. Pertandingan sistem undian biasanya diadakan di momen-momen tertentu, seperti Hari Kemerdekaan 17 Agustus, selamatan desa, atau kampanye politik. Seluruh paguyuban yang diundang dikumpulkan dalam arena pertandingan yang luas (biasanya lapangan). Puncak acaranya adalah pelepasan semua burung merpati yang dibawa oleh seluruh peserta paguyuban. Akhir acara ditutup dengan undian berhadiah dan hiburan. Perlu diketahui bahwa dalam pertandingan jenis undian, atmosfer persaingan antar paguyuban tidak terlalu ketat dan panas karena peserta yang bertanding jumlahnya terlalu banyak, sehingga sulit untuk mendekripsi siapa yang menang dan siapa yang kalah.

Pertandingan jenis kedua, yaitu *totta'an dhârâ*, merupakan pertandingan (duel) antara dua grup paguyuban merpati yang diselenggarakan secara bergantian dengan sistem kandang dan

tandang di lokasi yang sudah ditentukan berdasarkan kesepakatan dua paguyuban. Biasanya, dua grup yang berduel adalah yang berlainan desa, seperti paguyuban dari Desa Soca Pangepok melawan paguyuban dari Desa Arjasa. Pertandingan *totta'an* dijalankan melalui kesepakatan dua paguyuban, antara lain mengatur jumlah *dhârâ ghettakan* yang harus dibawa oleh setiap paguyuban, lokasi *totta'an*, dan peraturan lain yang biasanya berkaitan dengan aturan-aturan teknis. Pemenang akan ditentukan dari seberapa kuat paguyuban tersebut mempertahankan jumlah burung merpatinya untuk pulang ke *pajhudun*-nya masing-masing. Paguyuban yang banyak kehilangan burung merpati atau gagal memulangkan burung merpatinya akan dianggap kalah. Sebaliknya, paguyuban yang kuat mempertahankan merpatinya atau mungkin justru berhasil merebut merpati milik lawannya akan dianggap menang.

Dalam hal ini, penentuan pemenang lagi-lagi ditentukan oleh seberapa besar kesetiaan merpati terhadap para empunya. Empu yang berhasil mendapat burung milik lawannya secara kultural akan mendapatkan penghargaan oleh masyarakat karena artinya ia telah mampu menaklukkan lawannya. Peristiwa mendapatkan merpati milik lawan akan ditandai dengan acara *nyata*, semacam pesta untuk menyambut merpati yang baru didapat sebagai anggota keluarga baru. *Nyata* dimeriahkan oleh musik *glundhâgan* dan dihadiri oleh seluruh anggota paguyuban untuk menyambut kemenangan sekaligus sebagai penanda kepada masyarakat sekitar bahwa ada empu yang telah berhasil mendapatkan merpati, serta bertujuan untuk memanas-manasi lawan yang telah ditaklukkan (Ju' Salam & Sup, Komunikasi Pribadi, 29 Desember 2018). Empu yang menyelenggarakan *nyata* akan mendapatkan penghormatan dari masyarakat sekitar. Umumnya ia akan disegani oleh masyarakat karena dipercaya memiliki ilmu pengasihan yang tinggi.

Dengan demikian, pertandingan merpati *ghettakan* tidak merepresentasikan simbol maskulinitas seperti dalam pertandingan aduan sapi bagi masyarakat Madura atau aduan ayam bagi masyarakat

Bali. Di dalam *totta'an dhârâ* tidak terjadi judi uang maupun adu fisik hewan jantan, tetapi adu kekuatan kesetiaan antara merpati dan empunya. Jika sapi dan ayam merepresentasikan simbol maskulinitas, burung merpati dalam tradisi *totta'an dhârâ* merepresentasikan simbol feminitas. Perlakuan dan penggunaan mantra pengasihan terhadap burung merpati *ghettakan* menandakan bahwa merpati dalam alam pikir masyarakat Madura diposisikan sebagai simbol feminin, berbeda halnya dengan posisi sapi dalam konteks aduan sapi atau karapan sapi. Usaha masyarakat Madura menaklukkan merpati yang ditandai dengan kepatuhan dan kesetiaannya merupakan dominasi sikap maskulin lelaki Madura kepada sosok merpati yang feminin. Relasi antara lelaki Madura dengan burung merpati *ghettakan* merupakan ejawantah dari sisi maskulinitas masyarakat Madura. Merpati sejatinya merupakan media yang digunakan oleh masyarakat Madura untuk menunjukkan kekuatan ilmu pengasihan. Di dalam *totta'an dhârâ*, pertarungan sebenarnya adalah pertarungan antar para empu yang saling adu kekuatan ilmu pengasihan. Makin tinggi ilmu pengasihannya maka makin besar peluang burung merpatinya untuk pulang ke *pajhudhun*-nya dan memenangkan pertandingan.

2. Musik *Glundhângan* sebagai Medium Komunikasi

Dalam tradisi *dhârâ ghettakan*, musik merupakan media yang integral dan turut menjadi bagian penting dalam pelbagai momen dan peristiwa. Ada banyak jenis dan penamaan musik yang berkaitan dengan tradisi *dhârâ ghettakan*, tetapi istilah yang paling umum adalah musik *glundhângan*. Secara instrumentasi, Munardi (dalam Bouvier, 2002, 54) mencatat.

Pada prinsipnya, *glundhâng* merupakan perangkat gamelan juga, hanya bahan instrumennya bukan logam melainkan hampir seluruhnya terbuat dari kayu dan bambu. Bilah-bilah ataupun *pencon* digantikan dengan bilah-bilah kayu. Jadi, serupa dengan kolintang. Untuk kendangnya dibuat alat berupa kentongan, yaitu batang kayu yang pendek diberi rongga dan mulut pada sisinya. Alat itu dinamakan *dhuk-dhuk* atau *thuk-thuk*.

Di Pulau Madura, ensambel dengan jenis gamelan kayu seperti *glundhângan* memiliki banyak penamaan, di antaranya *okol*, yaitu ensambel gamelan kayu yang terdiri dari instrumen musik *tong-tong* (kentongan kayu), *ghambahâng* (sejenis gembang), simbal kecil, dan suling. Orkes *okol* biasa dimainkan dalam acara pertarungan *kèkèt* atau *okol* (sejenis gulat) dan *ojhung* (pertarungan dengan menggunakan rotan). Orkes *okol* juga biasa digunakan untuk mengiringi acara perlombaan merpati (Bouvier, 2002, 50).

Selain *okol*, juga ada penamaan lain untuk jenis musik gamelan kayu yang menyerupai dengan *glundhângan*, yakni *ghul-ghul*, sebuah ensambel gamelan kayu yang terdiri dari *tong-tong* (kentongan kayu), *saronen*, *ghambahâng* (gembang), suling, *kerca*, dan *peking*. Secara fungsi, ensambel *ghul-ghul* memiliki kesamaan dengan musik *glundhângan*, yakni untuk mengiringi acara merpati (Irmawati, 2004, 54). Di daerah Kecamatan Proppo, Kabupaten Pamekasan, juga ada ensambel sejenis dengan *glundhângan* dan *ghul-ghul*, yakni *tabbhuwân gebbluk*. Ensambel ini secara instrumentasi memiliki banyak kemiripan, yakni menggunakan kentongan kayu. Bedanya, dalam musik *gebbluk*, ditambahkan instrumen *kennong tello'* (tiga buah kenong) dan *serbhung*.

Dari beberapa bentuk penamaan ensambel yang telah disebutkan, semuanya memiliki kesamaan, yakni digunakan untuk mengiringi acara yang berkaitan dengan merpati dan ada satu instrumen yang sama, yaitu instrumen *tong-tong* atau *dhung-dhung* (kentongan kayu dan bambu) sebagaimana terlihat pada Gambar 2.1. Sebelum membahas tentang fungsi dan peranan ensambel *glundhângan* secara lengkap, akan dibahas lebih dahulu peranan instrumen *tong-tong*/*dhung-dhung*, mengingat instrumen ini merupakan instrumen penting dan khas dari ensambel *glundhângan*.

Tong-tong berasal dari tiruan bunyi (onomatope) instrumen musik yang terbuat dari kayu atau bambu yang dilubangi tengahnya sebagai ruang resonansinya. Instrumen ini mirip dengan kentongan yang biasa digunakan oleh masyarakat Jawa untuk ronda malam dan

sebagai alat komunikasi zaman dahulu (penanda bahaya). Di dalam masyarakat Madura, instrumen *tong-tong* biasa digunakan dalam banyak fungsi, antara lain sebagai instrumen dalam orkes patrol yang berfungsi untuk membangunkan orang sahur ketika bulan ramadan dan sebagai instrumen musik pengiring ensambel musik tertentu (*okol* dan *glundhângan*) (Bouvier, 2002, 42–48).



Foto: Budi Kalisat (2018)

Gambar 2.1 *Tong-tong Ghellung* (kiri) dan *Dhung-dhung* (kanan)

Ada tiga jenis *tong-tong* yang sering digunakan oleh beberapa empu merpati di Jember, yaitu *tong-tong perrèng* (terbuat dari bambu berukuran kecil), *dhung-dhung* (terbuat dari kayu berukuran besar), dan *tong-tong ghellung* (terbuat dari kayu berbentuk gelung). Pada tradisi *dhârâ ghettakan*, instrumen *tong-tong* memiliki beberapa fungsi penting. *Tong-tong* tidak dibunyikan secara sembarangan, ada waktu-waktu khusus dan ada irama-irama khusus serta syarat yang harus dipenuhi sebelum *tong-tong* itu ditabuh. Sebagian besar

masyarakat mengenal tiga jenis tabuhan *tong-tong* dalam kaitannya dengan tradisi *dhârâ ghettakan*, yakni 1) *tong-tong ngenning* (*gudul/nitèr*), 2) *tong-tong ngongghâ aghi* (*matèngghi*), dan 3) *tong-tong pangolok*.

Tong-tong ngenning dibunyikan hanya ketika si empu berhasil mendapatkan burung merpati. Pada konteks ini, dibunyikan irama khas dari pukulan *tong-tong* tersebut, sehingga memberikan kode dan informasi kepada masyarakat sekitar, khususnya sesama empu merpati bahwa ada salah seorang empu (penabuh *tong-tong*) yang baru saja mendapatkan merpati. Saat *tong-tong ngenning* dibunyikan, biasanya sesama empu merpati (umumnya rekan se-paguyuban) akan berdatangan ke rumah empu yang baru saja mendapatkan merpati untuk memberi selamat dan melihat burung yang baru saja didapat.

Di Desa Soca Pangepok, tanda tersebut dikenal sebagai *gudulân*. Jika kode *tong-tong gudul* berbunyi, itu artinya nanti malam akan ada pesta *nyata* dan para penabuh musik *glundhângan* harus bersiap-siap mengangkut alat ke rumah empu yang baru saja mendapatkan merpati (Sup, Komunikasi Pribadi, 29 Desember 2018). Di sisi yang lain, *tong-tong ngenning* juga bermakna sebuah ejekan terhadap empu yang kalah (kehilangan burung merpati). Dibunyikannya *tong-tong ngenning* artinya seseorang yang kehilangan merpati telah dipermalukan di hadapan warga desa. Tabuhan *tong-tong ngenning* dalam hal ini dapat dimaknai sebagai sebuah tabuhan kemenangan (glorifikasi).

Tong-tong ngongghâ'aghi memiliki dimensi yang berbeda dari *tong-tong ngenning*. Sebagai ilustrasi akan dinarasikan dalam catatan etnografi berikut.

Sekira pukul 12 malam, Mas Budi memberitahu saya bahwa ia akan melakukan ritual *ngongghâ-aghi dhârâ* (meninggikan merpati). Mulamula ia ke belakang rumah, tepatnya di bagian dapur. Ia mengambil *dhung-dhung* berukuran besar dan pemukulnya yang diujungnya dibaluti oleh karet ban bekas. Sebelum memukul, ia merapal mantra dan doa lalu meniup pemukul yang dipegangnya dengan rapalan mantra yang sudah dibaca. Mas Budi memukul *dhung-dhung* dengan irama

yang dinamis, pelan lalu keras, selama satu menit. Burung merpati yang berada di atas *pajhudhun* setinggi lima meter berdekat seolah membalas pukulan irama dari *dhung-dhung* tersebut. Pagi harinya, Mas Budi melepas segerombolan merpatinya. Segerombolan merpati terbang mengitari atap *pajhudhun*, makin lama makin tinggi dan akhirnya pulang dengan membawa sepasang merpati baru yang diduga lepas dari empunya. Mas Budi berhasil menangkap dan kemudian membunyikan *dhung-dhung ngenning* yang bertanda ia telah mendapat keluarga baru (Catatan Etnografi, 12 Februari 2019).

Ilustrasi di atas menggambarkan bahwa *tong-tong ngongghâ aghi* terikat dengan laku ritual si empu dengan burung merpatinya. Irama yang dibunyikan melalui *tong-tong* memiliki fungsi sebagai media komunikasi antara empu dengan burung merpatinya. Irama tersebut diyakini oleh para empu dapat menghipnotis serta mengantarkan doa (mantra) yang ditujukan kepada merpati melalui getaran bunyi *tong-tong*. Maksud dari dibunyikannya irama tersebut adalah supaya burung merpati dapat terbang lebih tinggi (*ongghâ*) dan cepat dari biasanya. Perlu diketahui bahwa *tong-tong ngongghâ aghi* hanya dilakukan di waktu malam hari, antara pukul 12 malam sampai 2 dini hari, dan diiringi dengan membaca doa dan mantra yang ditujukan kepada burung merpatinya.

Tabuhan yang terakhir adalah *tong-tong pangolok*. Tabuhan ini juga memiliki dimensi yang sama dengan tabuhan *ngongghâ aghi*. *Tong-tong pangolok* hanya dibunyikan oleh empu merpati ketika merpati miliknya terbang terlalu jauh atau menghilang (tidak pulang). Membunyikan tabuhan ini juga disertai dengan pembacaan doa dan mantra terlebih dahulu agar burung merpatinya yang berada di kejauhan dapat merasakan getaran dari bunyi *tong-tong pangolok* yang dibunyikan. Beberapa empu terkadang menggunakan *tong-tong pangolok* untuk perihal yang dianggap curang oleh masyarakat, seperti memanggil beberapa merpatinya yang telah dijual kepada orang lain beberapa tahun yang lalu (Budi & Salam, Komunikasi Pribadi, 22 Januari 2019). Hal yang demikian lazim terjadi di kalangan masyarakat

karena merpati memiliki naluri yang kuat terhadap empunya. Jika empu yang baru tidak merawat dan melatihnya dengan baik, tidak jarang sang burung akan pulang kembali pada empu lamanya.

Instrumen *tong-tong* dan *dhung-dhung* yang khas dan identik dengan tradisi *dhârâ ghettakan* menjadi instrumen wajib dan penting dalam ensambel musik *glundhângan*. Maka dari itu, ensambel *glundhângan* selalu dihubungkan dengan tradisi *dhârâ ghettakan* oleh masyarakat. Alih-alih gamelan metalofon yang memiliki banyak fungsi dalam masyarakat Madura, seperti pengiring pernikahan serta pengiring *tabbhuwân* ketoprak dan ludruk, *glundhângan* hanya difungsikan untuk acara *dhârâ ghettakan* saja. Jika diundang dalam acara pernikahan, *glundhângan* tidak lepas dari paguyuban merpatinya. Dalam konteks tradisi *dhârâ ghettakan*, *glundhângan* difungsikan untuk berbagai hal dan peristiwa yakni dalam konteks acara *totta'an dhârâ, nyata, dan arèsan*.

Pada konteks *totta'an*, *glundhângan* berfungsi sebagai musik hiburan dan pengiring pelepasan merpati. Sebelum acara *totta'an* dimulai, *tabbhuwân glundhângan* sudah berada di lokasi pertandingan dan memainkan beberapa repertoar gending-gending Madura yang bertujuan untuk menyambut para empu merpati dari kedua paguyuban. *Tabbhuwân glundhângan* biasanya diundang oleh tuan rumah penyelenggara *totta'an* atau sesuai hasil dari kesepakatan kedua paguyuban. Pada saat pelaksanaan pelepasan merpati bersama, *tabbhuwân glundhângan* memainkan musik yang tegang dan rancak, berfungsi untuk membangun adrenalin dan emosi para empu yang bertanding. Emosi para empu yang memuncak ketika menyaksikan merpatinya terbang secara acak dan bercampur dengan merpati milik lawannya di atas langit, kemudian didramatisasi dan diaduk-aduk oleh alunan musik *tabbhuwân glundhângan*. Alhasil, semua itu menciptakan atmosfer peperangan di antara para empu merpati. Semuanya saling menyorak, saling membentak, mencaci, bahkan mengejek burung milik lawannya ketika tak mampu terbang mengikuti koloninya, dan semua orang tertawa bersama alunan musik *glundhângan*.

Empu yang berhasil memenangkan acara *totta'an* ataupun yang telah berhasil mendapat burung merpati di luar acara *totta'an*, setelah membunyikan *tong-tong ngenning* akan mengadakan acara *nyata* sebagai wujud kemenangannya. *Nyata* diadakan pada malam hari, mengundang tetangga dan kerabat sesama anggota paguyuban merpati di desa dengan hiburan berupa musik *glundhângan*. Di Desa Soca Pangepok, acara *nyata* masih sering dilakukan oleh masyarakat, mengingat hampir setiap rumah memiliki *pajhudhun* dan memelihara merpati *ghettakan*.

Di suatu malam, saya ditemani oleh Ju' Salam (sesepuh penabuh *glundhângan*), Mas Sup (penabuh *glundhângan*), Yongki, dan Cak Lip melihat beberapa set instrumen *glundhângan* yang kuno di rumah Pak Di. Beberapa hari yang lalu di rumah Pak Di baru saja diselenggarakan acara *nyata*. Ia baru saja mendapatkan beberapa ekor merpati. *Glundhângan* tersebut masih berada di rumahnya dan belum sempat dikembalikan oleh Pak Di. Menurut Ju' Salam, acara *nyata* bermaksud sebagai pertanda bahwa ada yang berhasil mendapat merpati. Ju' Salam dan kawan-kawannya bermain *glundhângan* untuk *nyata* secara sukarela dan sifatnya bukan tanggapan. Sudah menjadi tradisi jika di desa ada yang menyelenggarakan *nyata*, Ju' Salam dan kawan-kawan harus bersedia untuk memainkan *glundhângan* di tempat tuan rumah sebagai apresiasi terhadapnya (Catatan Etnografi, 29 Desember 2018).

Beberapa di antara para penabuh *glundhângan* di Desa Soca Pangepok justru tidak memelihara merpati *ghettakan*. Mereka hanya setia melayani beberapa warga desa yang mengadakan acara *nyata*. Biasanya, mereka bermain dari pukul tujuh malam sampai dini hari tanpa dibayar. Bermain *glundhângan* saat acara *nyata* merupakan wujud apresiasi seniman desa terhadap kehebatan empu yang telah berhasil mendapatkan merpati. Berikut dalam Gambar 2.2 adalah salah satu contoh perangkat instrumen musik *glundhângan* yang digunakan oleh warga desa Soca Pangepok dalam acara *nyata*.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 2.2 Satu Set *Tabbhuhwan Glundhangan* di Desa Soca Pangepok

Ju' Salam mengatakan bahwa sering kali lawan yang kalah akan marah dan panas karena ia merasa dipermalukan dengan perayaan *nyata*. Ia pasti merencanakan sesuatu untuk membalas kekalahan. Begitu ia memperoleh kesempatan mendapatkan merpati (walau hanya seekor), ia akan membalas dengan mengadakan perayaan *nyata*. Terkadang biaya yang dikeluarkan untuk acara *nyata* jauh lebih besar daripada harga seekor merpati yang didapat (Ju' Salam, Komunikasi Pribadi, 29 Desember 2018). Dalam acara *nyata*, seorang empu wajib memberi hidangan konsumsi berupa makanan kepada tetangga dan kerabat yang datang. Dengan demikian, *nyata* dan *glundhangan* bukan hanya semata perayaan kemenangan, tetapi juga penyaluran hasrat eksistensi (gengsi) dan pertaruhan harga diri masyarakat Madura.

Konteks berikutnya adalah *glundhângan* dalam arisan paguyuban merpati. Kebanyakan paguyuban merpati di Jember memiliki satu set *glundhângan* beserta set pengeras suara. Musik *glundhângan* dimainkan selama acara arisan berlangsung dari pukul 8 pagi sampai pukul 12 siang. Paguyuban Merpati Putih pimpinan Bapak No di daerah Keranjangan setiap minggu melaksanakan arisan anjangsana dengan menggunakan hiburan *glundhângan* dan disiarkan melalui pengeras suara.

Pada Minggu pagi pukul 08.00, saya berangkat ke lokasi arisan, yaitu rumah Pak Taufik di daerah Keranjangan bersama Pak Jamhari (penabuh *glundhângan*). Di lokasi, hanya ada tuan rumah dan seorang *soundman* (operator sound) yang mempersiapkan *microphone* ke tiap instrumen *glundhângan*. Pak Jamhari mulai menata instrumennya. Satu persatu anggota berkumpul dan saling bergantian memainkan *glundhângan*. Sedikit berbeda dari *glundhângan* di Soca Pangepok, di sini *glundhângan*-nya bercampur dengan set musik lain seperti kendang Banyuwangi, saron, dan gong. Di sini juga sudah tidak menggunakan lagi instrumen *tong-tong* karena perkara efisiensi dalam membawanya. Mereka memainkan lagu-lagu Banyuwangi, Jawa, gending Jaranan, dan sesekali memainkan lagu dangdut Madura berjudul *Okossa Menyanyan*. Mereka tidak berhenti bermain hingga acara makan bersama dan acara arisan selesai (Catatan Etnografi, 30 Desember 2018).

Kelompok *glundhângan* di Keranjangan memiliki corak yang berbeda dengan Soca Pangepok. Jika di Soca Pangepok karakternya dominan Madura, di daerah Keranjangan bentuknya sudah asimilatif. Hal ini dapat dipahami karena daerah Soca Pangepok berada di daerah pinggiran dan pegunungan yang aksesnya sulit dijangkau sedangkan di Keranjangan berada di dekat kota sehingga proses interaksi masyarakat antarbudaya berjalan dengan dinamis. Dalam konteks arisan, musik *glundhângan* memiliki fungsi sebagai sarana untuk saling berinteraksi antarempu dalam sebuah paguyuban merpati. *Glundhângan* juga menjadi musik hiburan dan pengiring dalam

pelepasan merpati dalam acara arisan. Berikut salah satu dokumentasi foto (Gambar 2.3) arisan merpati di desa Keranjangan, yang diselenggarakan oleh Paguyuban Merpati Putih.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 2.3 Arisan Paguyuban Merpati Putih di Keranjangan

3. Cara Komunikasi melalui Musik *Glundhângan* dengan Merpati dan Masyarakat Sekitar

Dalam kaitannya dengan hubungan sosial masyarakat Madura, musik *glundhângan* dan tradisi *dhârâ ghettakan* dapat dibaca sebagai media komunikasi simbolis. Sebagaimana Geertz yang membaca budaya sebagai sebuah teks yang berkelindan jaringan makna-makna simbolis, ia membutuhkan penafsiran yang sifatnya mendalam dan menyeluruh dari pelaku budayanya. Konteks musik *glundhângan* dan merpati dalam masyarakat Madura dapat dimaknai sebagai ekspresi yang merepresentasikan derajat sosial. Derajat sosial di masyarakat ditandai dengan seberapa dominan (kuat) eksistensi empu merpati dalam kelompok masyarakat. Orang yang mampu memenangkan setiap pertandingan *dhârâ ghettakan* (*totta'an dhârâ*/sering mendapatkan merpati milik lawan) akan mendapatkan pengakuan dari masyarakat

atas kehebatan ilmunya. Guna memenangkan pertandingan, setiap empu merpati mempersiapkan dirinya dengan cara mengasah ilmu pengasihan, melatih menerbangkan merpati dengan jarak tempuh tertentu, serta rajin merawat merpati. Memenangkan pertandingan merpati *ghettakan* sama saja artinya dengan memenangkan pertandingan kekuatan ilmu pengasihan antara empu (manusia) dan merpati. Dalam hal ini, sebetulnya merpati hanya sebagai media penyaluran hasrat empu untuk bertarung satu sama lain.

Kepemilikan ilmu pengasihan merupakan keistimewaan tersendiri bagi para empu. Bagi mereka, makin tinggi ilmu pengasihan, ia akan makin dihormati dan disegani di lingkungan masyarakat. Hal itu sebagaimana kisah Mas Budi berikut.

“Sesama empu merpati itu saling bersaing ilmu. Makin banyak ajian yang dimiliki dan makin tinggi kedalaman ilmunya, maka dia lah yang akan memenangkan pertandingan. Kita bisa melihat ajian yang dikuasai oleh empu itu melalui cara terbang merpatinya. Di sini, ajian yang umum dipakai adalah *dhâddhâli potè*. Kalau empu pakai ajian ini, terbang merpatinya akan membentuk seperti formasi angka delapan dan terbang dengan *lamsam* (pelan). Kalau lawannya juga pakai ajian yang sama, maka yang diadu adalah kekuatan pengasihannya. Empu yang kuat tirakatnya dan sering *tangngi malem* (tidak tidur malam hari untuk bertirakat) akan menang. Empu yang kalah, merpatinya akan terpengaruh dengan koloni merpati lawan dan beberapa ekor akan terbang bergabung dengan koloni merpati milik lawan. Selain ajian *dhâddhâli potè*, ada satu ajian lagi yang dipakai untuk *dhârâ ghettakan*, yaitu ajian *poter giling*. Ajian ini adalah ajian paling kuat, tetapi berbahaya jika diamalkan karena si empu akan menerima konsekuensi yang berat, yaitu *karas*, artinya harta yang dimilikinya tidak akan barokah, cepat habis, dan tidak pernah puas. Merpati saya di sini semuanya pakai *poter giling*. Bukan saya yang mengamalkan, tetapi ibu saya. Dulu, ajian ini dipakai *embah* (kakek) saya, lalu sekarang diturunkan ke keturunannya. Orang yang mengamalkan ajian *poter giling* biasanya berusia sepuh, karena mereka sudah tidak terbebani masalah duniaawi. Kalau saya, saya masih ragu mengamalkan ajian *poter giling*. Ajian ini diamalkan melalui

sellekkan (disalurkan melalui makanan) dan *tong-tong matèngghi*. Merpati yang diisi dengan ajian *poter giling* terbangnya khas. Awalnya dia akan terbang lurus dengan cepat, lalu tiba-tiba menghilang, beberapa menit kemudian mereka turun dari ketinggian dengan berputar-putar di atas posisi *pajhudhun*-nya. Burung saya sering dipuji oleh orang karena cara terbangnya. Mereka tahu kalau burung saya ini pakai ajian *poter giling*. Keuntungan mengamalkan *poter giling* itu *ekasengkaè orèng* (dihormati orang lain).” (Budi, Komunikasi Pribadi, 12 Februari 2019).

Penuturan Mas Budi mengilustrasikan bahwa setiap empu akan saling menguatkan batinnya melalui penguasaan ilmu pengasihan. Ilmu pengasihan yang biasa diamalkan oleh empu merpati ada dua jenis, yaitu *dhâddhâli potè* dan *poter giling*. Penggunaan ilmu pengasihan ini akan berdampak pada cara terbang merpatinya. Masyarakat kemudian menandai (menilai) kepemilikan ilmu pengasihan seorang empu dengan bagaimana cara terbang burung merpatinya.

Adu ilmu pengasihan dalam tradisi *dhârâ ghettakan* digunakan dalam dua cara. *Pertama*, mengamalkan ilmu pengasihan yang ditujukan untuk merpati miliknya dan *kedua*, mengamalkan ilmu pengasihan yang ditujukan untuk menyerang merpati milik lawan. Penggunaan ilmu pengasihan yang pertama telah dijelaskan dalam penjelasan sebelumnya, yakni empu hanya berfokus memberikan amalan pengasihan pada merpati miliknya melalui *sellekkan* (makanannya) dan bunyi *tong-tong matèngghi*. Penggunaan ilmu pengasihan yang kedua memiliki persamaan dengan menggunakan ilmu pengasihan kepada manusia. Cara yang kedua disebut dengan *sèpèr (nyèpèr)*, bertujuan untuk mengambil burung merpati milik lawannya yang diincar. Mas Budi dan Pak Salam menceritakan proses *sèpèr* dalam tradisi *dhârâ ghettakan* sebagai berikut.

“Jika ingin mengambil merpati milik lawan, kita harus tahu terlebih dahulu kelemahan lawan, yaitu saat dia lengah. Sama seperti akan *manèser* (melet) seorang wanita, yaitu ketika dia sedang ‘kotor’ (datang

bulan/haid). Empu yang sering tidur di malam hari dan jarang tirakat akan mudah sekali untuk dikalahkan, sedangkan empu yang jarang tidur itu sulit untuk dikalahkan. Kita harus tahu *selanya*, kapan dia lengah. Ketika sudah tahu kelelahannya, kita tinggal mengamalkan ilmu pengasihan. Yang diserang pertama adalah empu merpatinya dulu, bukan merpatinya. Kalau empu sudah bisa dimasuki ilmu pengasihan, otomatis burung merpatinya akan terpengaruh juga. Burung merpati itu punya pertalian batin dengan empunya. Seandainya empunya sulit dikalahkan, yang kita serang berikutnya adalah istrinya. Ada dua kemungkinan yang bisa dilakukan, yaitu menyerang empunya atau istrinya. Dalam melakukan ilmu pengasihan kita harus menyebut jenis burung merpati yang kita incar dalam doa (mantra) misalkan *khkususan dhârâ ghât mèrah*, atau *dhârâ paol*. Saya sering melakukan juga dulu. Setelah tiga hari melakukan amalan, biasanya ada pertanda mimpi berupa datangnya tamu. Pagi harinya, ternyata benar ada dua burung merpati yang saya incar datang ke *pajhudhun* milik saya.” (Budi & Salam, Komunikasi Pribadi, 22 Januari 2019).

Gambar 2.4 mengilustrasikan bahwa persaingan dan pertarungan antarempu merpati *ghettakan* tidak hanya berlangsung di arena *totta'an dhârâ*, tetapi juga dalam keseharian. Dalam kehidupan sehari-hari, para empu sebenarnya hidup bersahabat dan tampak biasa saja laiknya orang biasa yang tak berselisih. Akan tetapi, berkaitan dengan merpati, mereka nampak bersaing satu sama lain. Beberapa informan mengatakan bahwa mereka saling berteman, tetapi hanya *moso dhârâ* (musuh dalam tradisi merpati).

Pernyataan tersebut menimbulkan kecurigaan bahwa sebenarnya ada sesuatu terselubung yang sengaja mereka sembunyikan. Mereka tidak menampakkan suasana permusuhan dalam realitas, tetapi persaingan hanya muncul dalam media merpati. Setiap empu saling bersiaga setiap malam (tidak tidur dan bertirakat), takut-takut ada empu yang menyerang koloni merpati miliknya. Perlu diketahui bahwa adu kekuatan ilmu pengasihan dalam tradisi *dhârâ ghettakan* hanya terbatas pada media merpati saja (bukan manusia), artinya



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 2.4 Tradisi *Dhârâ Ghettakan*

jarang dijumpai peristiwa yang mencelakakan fisik empu merpati beserta keluarganya. Menjaga kesetiaan merpati, memenangkan pertandingan, dan merebut merpati milik lawan adalah strategi setiap empu dalam membentuk eksistensi dirinya serta upaya untuk meningkatkan derajat sosial di masyarakat. Maka tidak heran jika di Desa Soca Pangepok, banyak warga yang memelihara merpati hingga lebih dari satu *pajhudun* dan sering menyelenggarakan *nyata* karena makin banyak merpati artinya makin memiliki nyali yang besar, sering memenangkan pertandingan, dan makin tinggi pula derajat sosial di mata masyarakat.

Musik *glundhângan* dan tradisi *dhârâ ghettakan* juga dapat ditafsir sebagai pertarungan harga diri dan ejawantah dari simbol maskulinitas orang Madura. Di Desa Soca Pangepok, tradisi memelihara merpati *ghettakan* hidup seperti sebuah keniscayaan, akan menjadi tabu bagi masyarakat khususnya seorang laki-laki untuk tidak memelihara merpati *ghettakan*. Ju' Salam dan Mas Sup acapkali mendapat sindiran dari sesama kawan di desanya karena tidak memelihara merpati.

“È ka’ento mon ta’ bengal ngobu dhârâ nèka ècokoco, kaulâ segghut èkoca’ bhâreng kanca, ‘arèya bengkona randhâ ye?’, èkoca’ bengkona randhâ polana sobung pajhudhunna, artèna sobung lalake’na, otabâ ta’ bengal ka rèsikona ngobu dhârâ.” (Sup & Ju’ Salam, Komunikasi Pribadi, 29 Desember 2018).

“Di sini, kalau tidak berani memelihara merpati akan disindir. Saya sering disindir teman, ‘ini rumahnya janda ya?’, dibilang rumahnya janda karena tidak ada *pajhudhun*-nya, artinya tidak ada lelakinya atau tidak berani mengambil risiko untuk memelihara burung merpati.”

Di Desa Soca Pangepok, laki-laki yang tidak memelihara merpati tidak dianggap sebagai lelaki sejati karena ia dinilai takut dengan risiko. Maka dari itu, muncul istilah “rumahnya janda”. Memelihara merpati dikenal penuh risiko karena seorang lelaki dituntut untuk turun ke gelanggang pertarungan, tidak hanya melakukan pertarungan merpati, tetapi juga pertarungan ilmu pengasihan. Masyarakat Madura memang terbiasa hidup dengan penuh risiko dan menyukai sebuah tantangan. Maka dari itu, jika seorang laki-laki tidak berani memelihara merpati dengan segenap risikonya, sewajarnya ia tidak pantas disebut sebagai laki-laki sejati.

Perihal pertarungan harga diri dan gengsi juga nampak jelas dalam perayaan *nyata* yang melibatkan musik *glundhângan*. Makin meriah acara *nyata* yang diselenggarakan, makin besar pula gengsi yang diperoleh. Beberapa orang yang dianggap tokoh oleh masyarakat di Desa Soca Pangepok terkadang rela mengeluarkan uang beberapa juta rupiah untuk menyewa *tandâ bini*’ (penari dan pesinden wanita) untuk dihadirkan dalam perayaan *nyata* (Sup & Ju’ Salam, Komunikasi Pribadi, 29 Desember 2018).

Secara hitungan ekonomis, perayaan *nyata* sebetulnya sering kali tidak menguntungkan bagi yang menyelenggarakan. Harga burung yang didapatkan tidak pernah sepadan dengan seberapa besar ongkos yang dikeluarkan oleh tuan rumah. Akan tetapi, ada nilai kultural lain yang ingin dicapai melalui perayaan *nyata* tersebut. *Nyata* adalah

bahasa gengsi dan pertaruhan harga diri empu merpati *ghettakan*. Maka dari itu, *nyata* menjadi niscaya untuk diselenggarakan.

Sama halnya seperti tradisi aduan sapi dan karapan sapi di kawangan masyarakat Madura, tradisi musik *glundhângan* dan *dhârâ ghettakan* merupakan wahana penyaluran hasrat konflik antarmanusia yang produktif. Tradisi ini muncul untuk menghindari konfrontasi secara langsung (fisik). Dalam budaya Madura dikenal istilah *carok* sebagai model penyelesaian konflik secara fisik. Berdasarkan penelitian Wiyata (2002, 103), *carok* biasanya dapat terjadi karena beberapa hal, yaitu kebanyakan karena gangguan terhadap istri, kesalahpahaman, masalah tanah warisan, masalah utang-piutang, serta masalah kesopanan dan pergaulan lainnya. Dari sekian banyak kasus yang terjadi, yang paling rentan terjadi dan muncul adalah tentang konflik gangguan terhadap istri. Mengganggu istri orang lain dalam masyarakat Madura berarti mempermainkan harga diri suaminya dan menyebabkan perasaan *malo*. Maka dari itu, sang suami layak untuk mengajaknya berduel (*carok*). Perasaan *malo* muncul sebagai akibat dari perlakuan orang lain yang mengingkari atau tidak mengakui kapasitas dirinya (Wiyata, 2013, 17).

Tradisi *dhârâ ghettakan* hadir sebagai peralihan hasrat bertarung masyarakat Madura. Alih-alih bertarung secara langsung laiknya *carok*, tradisi *dhârâ ghettakan* merepresentasikan pertarungan manusia secara simbolis melalui hewan merpati. Konflik yang sering menyebabkan *carok* di masyarakat Madura perihal gangguan terhadap istri termanifestasi dalam tradisi *dhârâ ghettakan*. Merpati dalam tradisi *dhârâ ghettakan* disimbolkan sebagai subjek yang feminin laiknya istri. Seorang empu merpati rutin memberikan mantra pengasihan terhadap merpatinya laiknya kepada seorang wanita yang dicintainya. Ia juga dituntut menjaga pertalian batin agar merpatinya tetap setia terhadapnya dan tidak dapat diguna-guna oleh empu yang lain. Bahkan, di beberapa momen seperti semalam sebelum acara *totta'an dhârâ*, si empu rela menemani merpatinya tidur di atas *pajhudhun*. Dalam pertandingan *dhârâ ghettakan*, yang dipertandingkan adalah tingkat kesetiaan merpati, sama halnya ketika bagaimana

seorang lelaki Madura menjaga kesetiaan istrinya. Dominasi seorang empu terhadap merpatinya sama halnya dengan dominasi seorang lelaki Madura terhadap istrinya (Sarmini, 2008, 39). Konsep suami (lelaki) yang berwibawa dan punya harga diri dalam budaya Madura adalah ia yang mampu menjaga kesetiaan istrinya dan rela mengorbankan dirinya ketika istrinya diganggu oleh orang lain. Pada tradisi *dhârâ ghettakan*, konflik dan persaingan dalam merebut dan mempertahankan kesetiaan merpati tidak dijalankan melalui mekanisme kekerasan fisik (*carok*), tetapi melalui arena *totta'an dhârâ*.

Tradisi *dhârâ ghettakan* dalam budaya masyarakat Madura sampai saat ini masih hidup dan berkembang. Memelihara merpati berkaitan erat dengan kepercayaan masyarakat terhadap mitos-mitos burung merpati, seperti telah dibahas sebelumnya. Mitos tersebut bagi masyarakat Madura terbukti efektif untuk menghindari terjadinya pertarungan fisik antarmanusia. Termasuk juga tidak ada judi uang dan/atau adu fisik hewan karena yang diadu hanyalah kesetiaan antara merpati peliharaan dan empunya melalui medium adu kekuatan ilmu pengasihan. Merpati dalam alam pikir masyarakat Madura diposisikan sebagai simbol feminin. Dengan demikian, dominasi sisi maskulinitas lelaki Madura telah terejawantah melalui tradisi *dhârâ ghettakan*.

Penggunaan musik *tong-tong* dan *glundhângan* sebagai medium komunikasi empu kepada merpatinya dan masyarakat sekitar dapat dibaca sebagai cara komunikasi masyarakat Madura dalam hubungan sosial. Musik *glundhângan* dan merpati merupakan artikulasi masyarakat Madura yang merepresentasikan derajat sosial, pertaruhan harga diri, simbol maskulinitas, dan penyaluran hasrat konflik antarmanusia melalui medium seni. Praktik seni musik *glundhângan* hari ini juga sudah mulai berkembang dan memiliki fungsi alternatif di masyarakat, tidak hanya untuk adu *dhârâ ghettakan*, tetapi juga menjadi penghibur dalam acara perkawinan, kampanye, dan acara seremonial lainnya. Tentu dengan adanya pengembangan fungsi seni yang awalnya sebagai ritual menjadi sebuah hiburan adalah upaya strategis yang telah dilakukan oleh para pelaku tradisi *dhârâ*

ghettakan. Kita patut mengapresiasi kemampuan mereka dalam melestarikan tradisinya.

B. *Pojhiān Hodo* sebagai Ritual Kesuburan

Pojhiān Hodo adalah seni tradisi yang berbentuk ritual upacara adat. Ritual ini dilaksanakan sekitar bulan September–Oktober setiap tahunnya oleh masyarakat Dukuh Pariopo, Desa Bantal, Kecamatan Asembagus, Kabupaten Situbondo. Ritual *Pojhiān Hodo* berkaitan dengan ritual memohon kesuburan dan meminta hujan. Masyarakat di sana sebagian besar berasal dari suku Madura yang beragama Islam, sedangkan sebagian lainnya berasal dari suku Jawa. Dalam sarana komunikasi antar sesama masyarakat, mereka menggunakan bahasa Madura sebagai bahasa komunikasi sehari-hari. Mayoritas masyarakatnya berprofesi sebagai petani juga beternak sapi, kambing, ayam, dan sebagainya. Padukuhan Pariopo termasuk daerah agraris, tetapi kegiatan pertaniannya tidak selalu berjalan baik karena kondisi tanah yang tandus dengan curah hujan rendah. Sebagai daerah agraris yang mengandalkan hujan dalam kelangsungan hidupnya, sampai saat ini masyarakat Pariopo masih mempertahankan tradisi *Pojhiān Hodo* sebagai budaya warisan leluhur dengan harapan dapat memberikan kesuburan untuk lahan pertaniannya.

Ritual, menurut O'Dea (dalam Hadi, 2006, 31), adalah suatu bentuk upacara atau perayaan (*celebration*) yang berhubungan dengan beberapa kepercayaan atau agama dengan ditandai oleh sifat khusus yang menimbulkan rasa hormat yang luhur, dalam arti merupakan suatu pengalaman yang suci. Ritual *Pojhiān Hodo* dapat dikatakan sebagai sebuah perayaan kultural oleh masyarakat Dukuh Pariopo yang diwariskan dari tradisi sebelumnya (nenek moyang) yang berfungsi dan dipercaya memberikan kesuburan. Pada dasarnya, ritual selalu berhubungan dengan kesenian tradisi, begitu pula dengan ritual *Pojhiān Hodo*. Bentuk ritual *Pojhiān Hodo* terdiri dari kumpulan beberapa jenis seni tradisi antara lain seni musik, seni tari, seni rupa, dan seni resitasi. Berdasarkan fungsinya, Soedarsono (2010, 123) membagi seni menjadi tiga, yaitu sebagai sarana ritual, sebagai

ungkapan pribadi yang pada umumnya berupa hiburan pribadi, dan sebagai presentasi estetis. Berdasarkan klasifikasi tersebut, *Pojhiâan Hodo* termasuk seni sebagai sarana ritual.

Di Indonesia yang kental dengan nilai-nilai kehidupan agraris, banyak ditemukan berbagai macam seni yang berfungsi sebagai sarana ritual. Fungsi ritual di sini tidak hanya berkenaan dengan peristiwa siklus hidup manusia seperti kelahiran, khitan, pernikahan, dan kematian, tetapi juga berkenaan dengan peristiwa alam (natural) seperti kesuburan, meminta hujan, proses menanam, dan proses panen. Bagaimana konsep pelaksanaan ritual *Pojhiâan Hodo*, alasan pelaksanaannya, dan bagaimana pandangan masyarakat tentang permohonan meminta hujan yang berhubungan dengan kesuburan? Guna menjawab hal itu, digunakan metode *verstehen* yang menganalisis objek berupa nilai-nilai kebudayaan manusia, simbol, pemikiran-pemikiran, makna, bahkan gejala sosial yang sifatnya ganda (Kaelan, 2005, 71). Nilai kebudayaan, simbol, dan pemikiran tidak dapat ditangkap oleh peneliti secara parsial. Esensi yang harus ditangkap adalah makna yang bersifat nonempiris, holistik, dan tidak dapat ditangkap oleh indrawi. Melalui gejala empiris, yaitu fenomena budaya manusia, hakikat makna tersebut dapat ditangkap yang kemudian dianalisis dan diinterpretasi (Kaelan, 2005, 74).

Adapun hasil penerapan metode ini ialah *pertama*, saya memahami dan mengalami data terkait ritual ini secara empiris, baik berupa proses kebudayaan, teks, gejala sosial budaya, maupun gejala psikologi yang melingkupi ritual tersebut. Pada tahap pertama, saya menangkap objek tersebut berupa fenomena-fenomena pada taraf empiris, berupa data mengenai pertunjukan ritual, bentuk musik, gerakan, dan data bahasa yang ditangkap melalui syair mantranya. Tahap pertama dapat disebut juga sebagai tahap memahami simbol (tahap simbolis) (Kaelan, 2005, 74). *Kedua*, data yang telah diinventarisasi kemudian dipahami dimensi-dimensinya, unsur-unsurnya, serta keterkaitannya dengan sistem nilai yang ada. Tahap kedua ini adalah tahap pemberian dan penggalian yang cermat tentang makna yang terkandung dalam objek. Objek berupa pertunjukan ritual

Pojhiān Hodo yang tidak hanya sekadar menampilkan nilai-nilai estetis, tetapi juga memberikan ajaran moral, nilai-nilai religius, serta peningkatan harkat dan martabat manusia (Kaelan, 2005, 75). Ketiga, setelah ditemukan kandungan unsur-unsur yang ada di dalamnya serta keterkaitannya dengan nilai-nilai yang ada, objek data kemudian dihubungkan dengan pengetahuan dalam diri manusia secara holistik, baik moral, religius, estetis, maupun nalar. Tahap ini merupakan tahap awal untuk melakukan interpretasi, sehingga setelah tahap *verstehen* ini kemudian dilakukan interpretasi (Kaelan, 2005, 75).



Foto: Hidayatullah (2020)

Gambar 2.5 Formasi *Pojhiān* Hodo

1. Prosesi Ritual *Pojhiān* Hodo

Pada mulanya, ritual *Pojhiān* Hodo diselenggarakan secara sederhana dan terpisah oleh beberapa kelompok kecil di Padukuhan Pariopo. Namun, setelah dipublikasikan dan diresmikan oleh Pemerintah Kabupaten Situbondo pada tahun 2005, ritual *Pojhiān* Hodo kemudian diselenggarakan secara bersama dan meriah (lihat Gambar 2.5). Mengenai bentuk dan tahapan ritualnya ialah sebagai berikut.

a. Pesucèn

Tahapan *pesucèn* ini adalah tahapan pembersihan atau penyucian diri (Pramadiansyah, 2009, 49). Sebelum upacara inti dilaksanakan, tahapan *pesucèn* harus dilaksanakan terlebih dahulu. Seluruh peserta ritual yang terdiri dari pelaku tari, pengrawit, pemangku, dan orang-orang yang ikut di dalam ritual diharuskan bersuci di sebuah mata air yang dikenal oleh masyarakat Padukuhan Pariopo dengan mata air *sè cap-cap*. *Sè cap-cap* berasal dari bahasa Madura yang artinya ‘yang menetes’. Dikatakan *sè cap-cap* karena mata air ini letaknya di atas dinding bukit dan airnya terus-menerus menetes ke bawah. Mata air ini terletak di sebuah lembah dan berada cukup jauh dari Desa Bantal. Dibutuhkan persiapan fisik yang cukup untuk menuju ke mata air karena perjalanan menuju mata air cukup sulit dan melelahkan sebab melewati medan yang curam, terjal, dan berliku.

Pesucèn ini dilaksanakan sore hari sekitar pukul lima sore. Semua pelaksana atau pelaku upacara bersuci dengan mandi dan berwudu satu demi satu. *Pesucèn* dipimpin oleh pemangku ritual dengan memandikan air *pesucèn* yang ada di mata air *sè cap-cap* kepada setiap pelaku ritual. *Pesucèn* bermakna sebuah penyucian diri secara lahir dan batin. Melalui tahapan ini, para pelaku ritual diharapkan dapat melakukan ritual dengan hati dan pikiran yang bersih, sehingga doa dan harapannya dapat terkabul (Noratio, 2005, 8).

Selain sebagai syarat ritual permohonan hujan, tahapan *Pesucèn* juga mengandung makna tersirat. *Pesucèn* dapat dilihat sebagai upaya masyarakat untuk menghormati dan kembali “bersahabat” dengan alam. Mata air *sè cap-cap* merupakan salah satu sumber mata air yang punya makna penting bagi masyarakat Dukuh Pariopo. Saat musim kemarau panjang, mata air ini merupakan salah satu mata air yang bertahan dan masih bisa dimanfaatkan oleh masyarakat. Masyarakat sekitar memitoskan mata air ini sebagai tempat yang keramat, tiada lain sebagai upaya untuk menjaga kelestariannya, menghindari dari upaya perusakan dan eksplorasi dari masyarakat yang tidak bertanggung jawab.

b. Semedi

Pada malam hari setelah melaksanakan tahapan *pesucèn*, para pelaku mendatangi Goa Macan untuk bersemedi. Gua ini dipercaya sebagai gua yang pernah ditinggali Raden Damar Wulan saat mencari petunjuk untuk melakukan ritual meminta hujan. Di dalam Goa Macan, dengan khusuk para pelaku ritual memanjatkan doa selama satu malam dengan tidak tidur hingga keesokan harinya (dalam bahasa Jawa, *mele'an*) (Noratio, 2005, 8). Mereka berdoa sesuai dengan ajaran agama Islam untuk memohon petunjuk kepada Allah swt. dan berdoa agar ritual yang akan diselenggarakan berjalan dengan lancar dan hujan dapat turun.

c. Berkurban

Tahapan berkurban dilaksanakan sebagai wujud rasa syukur terhadap Tuhan. Tahapan ini didasarkan pada kisah Raden Damar Wulan yang mendapatkan petunjuk dari Tuhan untuk menyembelih hewan kurban berupa kambing berwarna hitam yang terdapat di Gunung Masali seusai melaksanakan proses semedi di Goa Macan. Begitu pula dalam pelaksanaan ritual *Pojhiâan Hodo*. Para pelaku ritual *Pojhiâan Hodo* melakukan penyembelihan hewan berupa kambing hitam untuk dikurbankan dan dijadikan sesajen ketika pelaksanaan ritual (Noratio, 2005, 8). Secara tampak luar, berkurban dilihat sebagai syarat ritual *Pojhiâan Hodo* yang harus dikerjakan agar hujan dapat turun. Di samping itu, berkurban juga dapat dimaknai sebagai simbol kesejahteraan masyarakat atau dengan kata lain sebagai perayaan masyarakat untuk kesuburan.

Setelah proses berkurban selesai, para pelaku menyiapkan segala perlengkapan untuk pelaksanaan ritual *Pojhiâan Hodo*. Perlengkapan tersebut antara lain berupa sesajen yang terdiri dari tumpeng agung, daging hewan kurban, dan lain-lain. Perlengkapan lainnya berupa kostum (pakaian adat untuk ritual) yang terdiri dari *odheng* (ikat kepala) berwarna merah dan hitam, celana berwarna hitam, selen-dang, serta aksesoris gelang dan ikat pinggang yang terbuat dari daun janur (Pramadiansyah, 2009, 53).

d. Pelaksanaan Ritual

Setelah perlengkapan ritual disiapkan, pelaku ritual kemudian melakukan perjalanan menuju Batu Tomang. Batu Tomang merupakan tempat dilaksanakannya ritual *Pojhiān Hodo*. Dinamakan Batu Tomang karena di tempat tersebut terdapat beberapa batu yang berukuran sangat besar dan bentuknya menyerupai tungku untuk memasak yang dalam bahasa Madura disebut *tomang*. Sesampainya di tempat tersebut, pelaku ritual duduk bersila dengan membuat formasi melingkari sesaji yang diletakkan di tengah-tengah tempat ritual. Salah satu pemangku ritual mengelilingi tempat ritual tersebut dengan menebarkan asap dupa atau kemenyan ke setiap sudut tempat. Kemudian, seseorang dari pelaku ritual melantunkan kidung tua yang merupakan mantra ritual dengan harapan agar ritual tersebut nantinya dapat berjalan hikmat dan lancar. Mantra dilantunkan dalam bentuk kidung yang disebut "*Tembhāng Pamojhi*". Mantra dibacakan/dinyanyikan oleh salah satu pelaku ritual dan sesekali diikuti oleh para penari. Penyajian saat pembacaan mantra merupakan bentuk seni resitasi.

Sembari membacakan mantra, para pelaku ritual lainnya berdoa dengan menggerakkan tangan dari atas ke bawah secara perlahan dan berulang-ulang. Gerakan refleksi tersebut memiliki makna sebuah permohonan kepada Tuhan untuk meminta hujan. Setelah melakukan gerakan tersebut, para pengrawit mulai memainkan instrumen musik masing-masing dengan tempo yang konstan. Kemudian, para pelaku tari perlahan-lahan berdiri menunggu para pengrawit memainkan semua instrumen musik.

Pada puncak acara, para penari menari sambil berjalan mengelilingi sesajen dengan irungan musik dan mantra *Tembhāng Pamojhi*. Selanjutnya satu per satu tamu dan peserta upacara lainnya diajak untuk ikut menari bersama. Formasi dalam pelaksanaan ritual dapat dilihat pada Gambar 2.5. Ritual *Pojhiān Hodo* kemudian diakhiri dengan berdoa dan makan bersama. Berakhirnya ritual biasanya ditandai dengan turunnya hujan di wilayah tempat ritual.

Dari beberapa tahapan ritual *Pojhiâñ Hodo* tersebut, terdapat nilai-nilai yang dikandung mulai dari awal sampai akhir prosesnya. Berikut ini penjabarannya.

1) Nilai Spiritual

Seperti ritual-ritual lainnya, ritual *Pojhiâñ Hodo* juga mengandung nilai spiritualitas. Pargament (dalam Putro, 2015, 3) mengartikan spiritualitas sebagai sebuah pencarian terhadap sesuatu yang suci (*a search for the sacred*). Lebih lanjut, Levine, Yoo, Aviv, Ewing, dan Au (dalam Putro, 2015, 3) menambahkan spiritualitas sebagai sebuah hubungan antara seorang individu dengan sesuatu yang tidak tampak secara fisik dan mental, memiliki beberapa elemen, seperti makna, tujuan, dan hubungan dengan sesuatu yang memiliki kekuatan yang jauh melebihi apa yang dimiliki individu. Nilai spiritual dalam ritual *Pojhiâñ Hodo* dapat dilihat dari pandangan masyarakat yang meyakininya sebagai sarana untuk memohon kesuburan kepada Tuhan.

Lebih lanjut, nilai spiritual tersebut dapat digali dari teks mantra *Tembhâng Pamoji*. Mantra *Tembhâng Pamoji* dibagi menjadi dua bagian. Bagian pertama dinyanyikan pada saat awal ritual dan yang kedua dinyanyikan pada saat melakukan tarian. Berikut ini adalah teks mantra *Tembhâng Pamoji* bagian pertama.

Bissmillahirrohmanirrahim

(Dengan menyebut nama Allah yang maha pengasih dan maha penyayang)

Tembhâng pamoji kaulâ

(Tembang pemujaan kami)

Pamojhina soccè kalabân atè sèpotè

(Pemujaan yang suci dengan hati yang bersih)

Kaangghuy ngadhâp Ajunan Gustè

(Digunakan untuk menghadap Engkau, ya Tuhan)

Son nak poto abididhâñ Nabi Adam

(Untuk semua anak cucu Nabi Adam)

Wèkasanè Nabi Muhammad

(Meneruskan Nabi Muhammad)

Sèngko' jheneng alif, alif iku popocogi

(Akulah zat yang tunggal, zat tunggal itulah)

Sang pangocap sapa liwepa

(Mengabulkan siapa yang Dia kehendaki)

Sèngko' makhlukka Allah

(Aku adalah makhluk Allah)

Mandhi-mandhi-mandhi diye

(Kabulkan-kabulkan-kabulkan di sini)

Sendit Jibril cangking Malaikat

(Dari malaikat Jibril)

Ondem dâteng-ondem dâteng-ondem dâteng

(Awan datang-awan datang-awan datang)

Mon ghâggħârâ - mon ghâggħârâ

(Turunlah-turunlah)

Berikut ini adalah teks mantra *Tembhâng Pamoji* bagian kedua.

Dângdângkep sèrè kakep

(Daun sirih yang bertepi-tepi)

Mon majid mara ngocap

(Jikalau orang mati berbicara)

Mon manossa mara nyangghikep

(Jikalau manusia tak berbicara)

Somor bhândhung talaghâ petteng

(Sumur bendungan telaga gelap)

Sabuhoni mogħâ ondem

(Berharap semoga awan mendung datang)

Petteng dâteng-petteng dâteng

(Mendung datang-mendung datang)

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Malaikat papat tekka

(Malaikat mohon datangkan hujan)

Tekka dâteng–tekka dâteng

(Kabulkanlah–kabulkanlah)

Saksèna para Wali

(Saksinya para Wali)

Wawalina Nabi Muhammad

(Para Wali Nabi Muhammad)

Pada teks mantra di atas berisi sebuah syair puji-pujian yang ditulis dalam bahasa Madura. Para pelaku ritual *Pojhiâan* Hodo yang ingin mencapai inti dari sebuah mantra akan melewati satu bagian yang berisi tentang sugesti. Unsur sugesti merupakan unsur yang berisi metafora-metafora atau cerita yang dianggap memiliki daya atau perasaan tertentu dalam membangkitkan potensi gaib seseorang terhadap mantra tersebut (Maknuna et al., 2013, 6). Unsur sugesti yang terdapat dalam mantra ritual *Pojhiâan* Hodo merupakan unsur–unsur islami. Terdapat dua nama Nabi yang disebutkan dalam unsur sugesti tersebut, yaitu Nabi Adam dan Nabi Muhammad. Sugesti tersebut berkaitan dengan eksistensi Tuhan dan para Nabi. Data teks tersebut mengungkapkan tentang bentuk metafora dari *sèngko'* (saya atau si subjek) yang menjadi makhluk ciptaan Tuhan (Allah).

Pada teks mantra, subjek melakukan pemujaan berupa puji-pujian terhadap sesuatu di luar dirinya yang dianggap memiliki kekuatan lebih. Subjek melakukan pemujaan dengan hati ikhlas dan tulus. Subjek meyakini kekuatan besar akan mengabulkan segala kebutuhan dan keinginan yang diminta. Permintaan yang secara implisit sering kali disebutkan adalah hujan. Hujan merupakan permintaan yang tampak, tetapi dalam konteks ini hujan dapat dimaknai sebagai kesuburan dan kesejahteraan masyarakat.



Foto: Hidayatullah (2020)

Gambar 2.6 Salah Satu Pelaku *Pojhiâan* Hodo

Gambar 2.6 memperlihatkan Ke Absu, selaku sesepuh adat melaksanakan proses ritual *Pojhiâan* Hodo dengan memimpin doa secara khusuk dan memimpin iringan musiknya dengan permainan suling. Nilai spiritualitas dalam ritual *Pojhiâan* Hodo dipahami sebagai ketidakmampuan manusia (masyarakat Dukuh Pariopo) sebagai makhluk ciptaan Tuhan untuk melakukan sesuatu di luar kekuatan/kemampuan dirinya. Bagi masyarakat Dukuh Pariopo, hujan adalah konsep kesuburan dan Tuhan yang berkehendak atas turunnya hujan tersebut.

Pelaksanaan ritual-ritual kesuburan banyak berkembang dan masih berlangsung dalam kehidupan masyarakat di Indonesia. Salah satunya adalah ritual Seren Taun di Cigugur, Kuningan, Jawa Barat. Upacara Seren Taun merupakan upacara ritual kesuburan yang diadakan satu kali dalam setahun, yaitu ketika selesai masa panen. Upacara ini memiliki makna untuk memanjatkan rasa syukur kepada Sang Pencipta atas rezeki yang mereka terima selama setahun (Subiantoro, 2002, 1). Seren Taun dapat dimaknai sebagai suatu upacara penyerahan hasil panen yang telah diterima dan memohon berkah serta perlindungan di tahun berikutnya. Jika dikomparasikan dengan ritual

Pojhiâñ Hodo, kedua ritual ini memiliki tujuan yang sama, yakni memohon kesuburan kepada Tuhan. Perbedaannya terletak pada konsep kesuburannya, hujan merupakan konsep kesuburan bagi masyarakat Dukuh Pariopo, sedangkan panen adalah konsep kesuburan bagi masyarakat Cigugur.

2) Nilai Estetis

Nilai estetis sering kali dikaitkan dengan nilai keindahan sebuah karya seni. Menurut Sedyawati (dalam Sumitri, 2013, 134), sesungguhnya teori estetika memiliki dua kutub. Di satu kutub, ada penikmat estetik yang terjadi melalui kognisi, pemahaman konsep, serta pengertian-pengertian akan asosiasi. Pada kutub yang lain diutamakan penyerapan langsung oleh pancaindra.

Ritual *Pojhiâñ* Hodo yang sifatnya sakral juga memiliki nilai estetis yang dapat dirasakan oleh pancaindra melalui pengalaman estetis. Hal tersebut sesuai dengan pernyataan Sumardjo (2000, 327) bahwa melalui kegiatan upacara ritual dapat tercapai suatu pengalaman khusus, yakni pengalaman estetis. Pengalaman estetis ini dibangun dari unsur-unsur bentuk berdasarkan kepercayaan mereka. Maka dari itu, pengalaman estetis menjadi satu dengan pengalaman religius.

Nilai estetis dalam ritual *Pojhiâñ* Hodo dapat dilihat melalui keberagaman seni yang terkandung di dalamnya. Seni yang terdapat dalam ritual *Pojhiâñ* Hodo antara lain seni musik, tari, resitasi, dan rupa. Format musik ritual *Pojhiâñ* Hodo berupa ensambel musik sederhana, terdiri dari instrumen musik gong, bonang (hanya dua unit), seruling, kecrek, dan kendang. Musik yang dimainkan ada dua bagian. Pada bagian pertama, musik yang dimainkan bersifat improvisasi dan hanya dimainkan oleh instrumen seruling sebagai pengiring resitasi. Pada bagian kedua, musik dimainkan secara ensambel untuk mengiringi tarian. Musik tersebut bersifat repetitif (diulang-ulang). Fungsi estetis musik dalam ritual *Pojhiâñ* Hodo adalah untuk menciptakan suasana dan membangun emosi para pelaku.



Foto: Hidayatullah (2020)

Gambar 2.7 Tari-tarian dalam Prosesi Ritual *Pojhiâan Hodo*

Seni tari dalam ritual *Pojhiâan Hodo* dilakukan pada inti ritual setelah melakukan doa pembuka dan pembacaan mantra (Gambar 2.7). Pada mulanya, tari hanya dilakukan oleh pelaku ritual, tetapi setelah beberapa saat kemudian, pelaku tari mengajak penonton dan tamu untuk ikut menari. Gerakan tari yang dimainkan sangat sederhana. Gerakan tersebut biasa disebut *nandhâng* dalam bahasa Madura. Penari melakukan gerakan sambil berjalan mengelilingi sesajen yang ada di tengah-tengah tempat ritual.

Selain seni musik dan tari, juga terdapat seni resitasi dan seni rupa. Seni resitasi yaitu pada pembacaan mantra *Tembhâng Pamojhi* yang dilakukan. Sedangkan unsur seni rupa dapat dilihat dalam penataan kostum dan sesajen yang dihias untuk kebutuhan ritual. Secara garis besar, nilai estetika yang terdapat dalam ritual *Pojhiâan Hodo* merupakan perayaan atau bisa juga dikatakan sebagai simbolisasi dari kesuburan dan kesejahteraan masyarakat. Seni dalam hal ini dimaknai sebagai wujud rasa syukur masyarakat atas kesuburan yang telah dikaruniakan ke daerah Pariopo dan digunakan untuk mempertahankan apa yang sudah diterima.

3) Nilai Historis

Munculnya ritual *Pojhiān* Hodo tentunya memiliki latar belakang sejarah. Candra, seorang guru di SD Bantal yang memiliki peran penting dalam pelestarian ritual *Pojhiān* Hodo, menyatakan bahwa ritual ini adalah ritual peninggalan nenek moyang yang sampai sekarang sudah mencapai lima generasi dan masih dilestarikan secara turun temurun sampai anak-cucu. Sebelum ritual ini berkembang seperti sekarang, Candra melakukan penggalian data secara mandiri dengan menghimpun data dari para sesepuh pelaku ritual *Pojhiān* Hodo.

Ritual *Pojhiān* Hodo masih dipertahankan sampai sekarang. Menurut kisah yang hidup di masyarakat, pada zaman dahulu, daerah Dukuh Pariopo, Desa Bantal merupakan tapak tilas para pejabat penguasa kerajaan Majapahit, yaitu Raden Damar Wulan yang merupakan suami dari Ratu Kencono Wungu, seorang penguasa perempuan di kerajaan Majapahit kala itu. Raden Damar Wulan ditutus untuk memerangi Kadipaten Blambangan yang melawan kepada pusat kekuasaan Majapahit. Setelah berhasil menaklukkan Kadipaten Blambangan, rombongan Raden Damar Wulan kembali ke Majapahit. Rute perjalanan yang diambil adalah pantai utara.

Dalam beberapa catatan sejarah, Blambangan memang pernah ditaklukkan kerajaan Majapahit (1295–1527). Ibu kota Blambangan saat itu diperkirakan terletak di Panarukan (saat ini bagian dari wilayah Situbondo), sebab pada waktu itu Panarukan terkenal sebagai kota pelabuhan di ujung timur pulau Jawa (Siswanto, 2012, 250). Lebih lanjut, Sudjana (dalam Siswanto, 2012, 250) berpendapat bahwa apabila dugaan lokasi ibu kota Blambangan pada waktu itu terletak di pantai timur, kemungkinan terdapat dua istana, dan Panarukan mempunyai kedudukan lebih penting karena terletak pada tepi jalur perdagangan yang ramai.

Ringkas cerita, tibalah rombongan Raden Damar Wulan di suatu tempat kering, tandus, dan diapit oleh dua bukit yang kemudian dikenal dengan nama “Dukuh Pariopo”. Di sini, rombongan Raden Damar Wulan merasa haus dan lapar. Kemudian, Raden Damar

Wulan membuat batu *tomang* (tungku) untuk memasak. Setelah tungku dibuat, muncul masalah baru, yaitu kesulitan air. Kesaktian Raden Damar Wulan tidak diragukan lagi. Ia bersemedi di gua yang berlokasi sekitar 200 meter di sebelah utara Batu *Tomang*. Tujuannya yaitu untuk memohon petunjuk kepada gusti sang penguasa alam. Pada tengah malam, Raden Damar Wulan mendapatkan petunjuk untuk 1) memotong hewan kurban berupa kambing berwarna hitam di kaki gunung Masali; dan 2) membuat sajian di sekitar Batu *Tomang* sebagai sarana memohon dan memuji kepada Tuhan agar turun hujan. Berkat ritual tersebut, akhirnya permohonan Raden Damar Wulan dikabulkan. Hujan pun turun dan selamatlah rombongan itu dari kehausan dan bencana kekeringan.

Berdasarkan konteks historisnya, terdapat proses akulterasi dalam ritual *Pojhiān Hodo*. Bee (dalam Hadi, 2006, 35) memberikan parameter pengertian akulterasi, yaitu 1) akulterasi menunjuk kepada suatu jenis perubahan budaya yang terjadi apabila dua sistem budaya bertemu; 2) akulterasi menunjuk kepada suatu proses perubahan yang dibedakan dari proses difusi, inovasi, invensi, maupun penemuan; dan 3) akulterasi dipahami sebagai suatu konsep yang dapat digunakan sebagai kata sifat untuk menunjuk suatu “kondisi”, misalnya kondisi kelompok budaya yang satu lebih terakulterasi dari budaya yang lain. Kontak dan silang budaya antara budaya warisan Majapahit, Islam, dan Madura melahirkan bentuk ritual *Pojhiān Hodo* yang baru.

Ritual *Pojhiān Hodo* mengalami beberapa perubahan, terutama setelah masuknya agama Islam. Pada waktu itu, ritual *Pojhiān Hodo* tidak dilarang oleh para wali dan justru digunakan sebagai media syiar Islam. Akhirnya, ritual *Pojhiān Hodo* bertransformasi dan sudah bernapaskan Islam, walau masih tetap ada unsur keaslian yang dipelihara selagi tidak bertentangan dengan syariat Islam. Justru karena itulah, ritual *Pojhiān Hodo* sampai saat ini masih diterima oleh masyarakat, bahkan banyak warga di luar Desa Bantal yang turut hadir.

Selain unsur Islam, budaya Madura juga memengaruhi bentuk ritual *Pojhiān Hodo*. Unsur Madura dapat dilihat dalam teks mantra yang menggunakan bahasa Madura. Hal ini termasuk mengenai

asal-usul nama Hodo yang berasal dari kata *Do Hodo* dalam bahasa Madura yang berarti *di atas langit ada langit*. Kemudian kata tersebut disempurnakan menjadi kata ‘Hodo’.

Kisah sejarah terbentuknya ritual *Pojhiān* Hodo tersebut bagi masyarakat Dukuh Pariopo sampai saat ini masih diyakini dan dijadikan pedoman. Hal ini lah yang menjadi alasan masyarakat tetap melestarikan warisan budaya yang telah dikaruniakan kepada generasinya sampai sekarang. Nilai historis tersebut masih dapat terlihat jelas dalam prosesi ritual *Pojhiān* Hodo. Para pelaku ritual masih menjalankan dan melaksanakan ritual sesuai keyakinan tentang prosesi ketika Raden Damar Wulan melaksanakannya dahulu, meskipun ada beberapa unsur yang telah berubah. Tempat ritual dan tahapan ritual yang dilakukan oleh Raden Damar Wulan menjadi sangat penting bagi pelaku ritual untuk tetap dipertahankan. Dalam hal ini, peran mitos mampu untuk menginspirasi dan memengaruhi perilaku pelaku untuk melakukan ritual.

2. *Pojhiān* Hodo di Luar Ritual Rutin

Selain dilaksanakan di Dukuh Pariopo, para pelaku ritual *Pojhiān* Hodo juga diundang oleh beberapa warga di luar Dukuh Pariopo untuk menyajikan ritual. Acaranya tetap bernuansa ritual, tetapi dilaksanakan di makam-makam leluhur (*bhuju*) dan tetap bertujuan untuk memohon hujan dan kesuburan di wilayah tersebut. Bentuk penyajiannya lebih singkat, hanya membacakan mantra yang diiringi tarian dan musik. Tidak ada prosesi-prosesi lain yang biasa dilakukan saat pelaksanaan ritual rutin di Dukuh Pariopo. Undangan di luar Dukuh Pariopo merupakan apresiasi dan dukungan dari masyarakat luar terhadap upaya pelestarian *Pojhiān* Hodo. Mereka yang mengundang tentu saja juga memiliki kesamaan nilai historis dan spiritual dengan para pelaku ritual *Pojhiān* Hodo.

Ritual *Pojhiān* Hodo yang berhubungan dengan konsep kesuburan dilandasi atau dilatarbelakangi dengan prosesi ritual yang digerakkan oleh mitos tentang kisah Raden Damar Wulan. Mitos bergerak dari adanya masalah (kekeringan), kemudian ada upaya menyelesaikan

masalah (semedi), akhirnya ditemukan solusi atas masalah dari upaya yang dilakukan (berkurban dan prosesi ritual). Mitos atau nilai historis tersebut telah tertanam di dalam pandangan masyarakat Padukuhan Pariopo, sehingga mereka terus mempertahankannya dengan melakukan ritual. Ritual tersebut tentunya berhubungan dengan konsep kesuburan sebagaimana yang sudah dikaruniakan pada masyarakat di Dukuh Pariopo.

Nilai spiritual terejawantah dalam ekspresi seni masyarakat Dukuh Pariopo dalam menjalankan praktik ritual *Pojhiān Hodo*. Ritual ini dimaknai sebagai sarana masyarakat untuk memanjatkan doa kepada Tuhan. Masyarakat meyakini bahwa konsep kesuburan tidak dapat dilepaskan dari relasi antara manusia, alam, dan Tuhan. Dengan demikian, ritual merupakan bentuk aktualisasi masyarakat dalam menjaga dan merawat harmonisasi ketiganya.

Nilai estetis dalam seni ritual *Pojhiān Hodo* dipahami sebagai sebuah perayaan atau bisa juga dikatakan sebagai representasi dari ekspresi rasa syukur masyarakat yang diaktualisasikan dalam simbol-simbol kesenian. Bagi masyarakat Dukuh Pariopo, seni bukan hanya sekadar mempresentasikan hiburan, namun juga erat kaitannya dengan memelihara proses sosial.

C. Mamaca: Sastra Lisan Masyarakat Madura

Masyarakat Madura mewarisi tradisi sastra lisan, *Mamaca*, yang diperkirakan sudah ada sejak masuknya Islam ke Jawa dan Madura. *Mamaca* adalah kata yang berasal dari bahasa Madura artinya ‘membaca’ yang memiliki padanan makna dengan kata *macapat* di Jawa. Praktiknya yaitu membaca teks prosa atau cerita dengan cara dilagukan atau menembang (*nembhāng*), kemudian dijelaskan/diinterpretasikan (*èteggħessi*) maknanya. Teks *Mamaca* biasanya ditulis menggunakan huruf Arab-Melayu atau huruf Arab Pegon dalam bahasa Jawa Kromo.

Dalam pelaksanaan tradisi *Mamaca*, terdapat dua peran pelaku seni atau penembang, yaitu sebagai juru baca (*tokang maca/pamaos*)

dan sebagai juru ulas (*tokang tegghes/pamaksod*). Juru baca berperan membaca teks cerita dengan cara menembang dari bait per bait. Kemudian, dilanjutkan oleh juru ulas yang berperan menerangkan secara langsung maksud dari teks yang baru saja ditembangkan oleh juru baca.

Terdapat beberapa ragam teks *Mamaca*, di antaranya *Nor Bhuwwât* yang berisi kisah kehidupan Nabi Muhammad, *Pandhâbâ* yang berisi kumpulan kisah Pandawa, dan *Juwâr Manik* yang berisi kumpulan cerita yang berasal dari Arab mengenai Dewi Johar Manik, putri sultan dari Bagdad. Masing-masing ragam teks memiliki fungsi dan maksud dalam pelaksanaan tradisi *Mamaca*. Di lingkungan masyarakat Madura, terutama di Situbondo dan Bondowoso, *Mamaca* dilaksanakan dalam dua konteks acara, yaitu yang bersifat sakral dan profan.

Acara yang sifatnya sakral ialah pada saat *rokat pandhâbâ* (ruwat anak pandawa), *mèrèt kandung* (selamatan kehamilan), *molotan* (peringatan maulid rasul), *isra' mi'raj* (peringatan Isra Mikraj), dan sebagainya. Teks *Pandhâbâ* ditembangkan hanya saat acara meruwat anak pandawa. *Nor Bhuwwât* ditembangkan untuk acara selamatan kehamilan, peringatan maulid rasul, dan Isra Mikraj. Sementara itu, acara yang sifatnya profan adalah saat pelaksanaan *kompolan* arisan (perkumpulan arisan *Mamaca*). Pada saat tersebut, biasanya teks yang ditembangkan adalah *Juwâr Manik*.

Selain beberapa acara tersebut, teks *Mamaca Nor Bhuwwât* juga digunakan untuk meramal (*oghem*). Hal ini dilakukan karena oleh sebagian masyarakat Madura teks *Nor Bhuwwât* memiliki nilai magis dan dipercaya mampu membaca nasib dan karakter diri seseorang atau untuk membaca dirinya sendiri (*maca abâ'na dhibi*).

1. *Mamaca* sebagai Seni Pertunjukan

Mamaca pada dasarnya merupakan seni tradisi yang menonjolkan aspek suara (vokal). Pertunjukan *Mamaca* tidak menggunakan unsur visual apa pun, tidak ada penyutradaraan tubuh, tidak ada gerak, dekorasi, panggung, ataupun aksesoris lainnya (Bouvier, 2002, 159).

Karena ketiadaan unsur yang dapat ditonton, semua tergantung pada kekuatan imajinasi yang diaktualisasikan oleh gaya tutur juru baca dan juru ulas. Teknik vokal yang tinggi merupakan turunan dari teknik *dhâlâng*, baik *dhâlâng* pewayangan maupun *dhâlâng topeng* (Bouvier, 2002, 159). Juru baca dan juru ulas memiliki kemampuan menghidupkan kata, dialog, dan deskripsi dalam bentuk estetik. Suara berkarakter teater itulah kekuatan dari seni tradisi *Mamaca* dan dapat dikatakan sebagai bentuk seni pertunjukan yang tidak visual (Bouvier, 2002, 159).

Seni pertunjukan *Mamaca* bermacam-macam bentuknya. Bouvier membagi repertoar *Mamaca* menjadi tiga, yaitu repertoar naratif yang terdiri dari *carèta*; repertoar prosodis yang terdiri dari *tembhâng*; dan repertoar musical yang terdiri dari *ghendhing*. Bentuk yang paling sederhana ialah melakukan *Mamaca* tanpa irungan musik instrumental, artinya hanya ada peran juru baca dan juru ulas. Ada juga yang menambahkan instrumen suling bambu dalam pertunjukannya. Instrumen suling dimainkan untuk memperindah melodi vokal si juru baca dengan memainkan nada-nada yang tumpang tindih. Bentuk yang paling lengkap dalam pertunjukan *Mamaca* dikenal dengan istilah *ghendhirân*, yaitu menembangkan teks *Mamaca* dengan irungan musik *ghendhing* dari instrumen gamelan Madura (*klènèngan*) dan tari-tarian (*tanda*). Pada Gambar 2.8 adalah salah satu contoh dokumentasi pertunjukan *Mamaca* yang menggunakan irungan musik *ghendhing* dari instrumen gamelan Madura.

Dalam praktiknya, tradisi *Mamaca* melibatkan paling sedikit dua sampai enam orang. Terdiri dari satu orang sebagai juru ulas dan sisanya bergantian menembangkan teks sebagai juru baca. Beberapa jenis tembang yang dijadikan pedoman dalam melagukan teks *Mamaca* adalah *tembhâng Kasmaran*, *Sènom*, *Salangèt*, *Pangkor*, *Artatè*, dan *Pucung*.



Foto: Hidayatullah (2020)

Gambar 2.8 Prosesi Pertunjukan *Mamaca*

2. *Mamaca* dan Syiar Islam

Menurut beberapa pelaku seni tradisi *Mamaca* di Situbondo, *Mamaca* merupakan kesenian yang lahir dari proses akluturasi budaya Jawa, Arab, dan Madura. Mereka meyakini bahwa *Mamaca* merupakan warisan dari para Wali Sanga. Teks *Mamaca* digunakan untuk syiar Islam di tanah Jawa dan Madura. Kedatangan Wali Sanga dan Islam tidak serta-merta mengubah tatanan nilai dan budaya masyarakat Jawa secara signifikan. Mereka melakukan syiar Islam dengan pendekatan kultural. Nilai-nilai Islam diinternalisasi ke dalam budaya lokal tanpa menghilangkan esensi utamanya.

Melalui jalur kultural, nilai-nilai Islam lebih mudah diterima oleh masyarakat. Simbol-simbol yang digunakan oleh Wali Sanga adalah simbol-simbol lokal yang sudah menjadi bagian dari masyarakat setempat, kemudian dihubungkan dengan simbol-simbol Islam. Sebelum datangnya Wali Sanga, masyarakat Jawa dan Madura telah mengenal cerita Mahabarata, bahkan kisah tersebut dijadikan sebagai pedoman hidup mereka. Wali Sanga kemudian menginternalisasi nilai-nilai dan akidah keislaman ke dalam narasi cerita Mahabarata

(*Pandhâbâ*) tersebut. Kisah Pandawa Lima yang tadinya bernuansa Hindu, kemudian menjadi kisah Pandawa Lima yang bernapas Islam.

Dalam kisah *Pandhâbâ*, teks *Mamaca* Pandawa Lima dihubungkan dengan rukun Islam yang juga berjumlah lima. Begitu juga dengan tokoh *Betara Kala* yang tidak diasosiasikan sebagai makhluk mitologis, tetapi dihubungkan dengan sifat-sifat amarah yang dimiliki oleh setiap umat manusia sebagaimana yang dijelaskan dalam Al-Qur'an. Melalui teks narasi Pandawa Lima, Wali Sanga mengembangkan nilai-nilai edukasi tentang Islam.



Foto: Hidayatullah (2020)

Gambar 2.9 Prosesi Pembacaan Teks *Mamaca*

Budaya Arab yang dibawa oleh para Wali Sanga tersebut juga turut mewarnai pembentukan kebudayaan di Jawa dan Madura. Dalam teks *Mamaca* atau *Mocopat*, semua tulisannya ditulis menggunakan aksara Arab. Gambar 2.9 memperlihatkan teks *Mamaca* yang ditulis dengan menggunakan aksara Arab. Menariknya, bahasa Arab tersebut hanya difungsikan sebagai aksara saja, tetapi bahasa yang digunakan adalah bahasa Jawa Kromo. Penggunaan aksara Arab bisa diartikan sebagai upaya mengenalkan budaya Arab kepada

masyarakat. Hal ini bertujuan untuk mempermudah dalam mempelajari Islam karena dalam Islam, terdapat anjuran membaca Al-Qur'an dan beberapa kitab-kitab lainnya yang ditulis dalam aksara Arab. Dengan mengangkat narasi *pandhâba* sebagai cerita, semangat dan gairah masyarakat untuk membaca akan tergugah dan mereka akan terbiasa dengan aksara Arab tersebut.

Pertemuan budaya yang tertuang dalam teks *Mamaca* menandakan bahwa peran Wali Sanga dalam hal syiar Islam cukup strategis dan lebih bersifat negosiasi. Wali Sanga mengupayakannya dengan cara menegosiasikan, mempertemukan, dan mengombinasikan kebudayaan Jawa-Hindu dengan kebudayaan Arab-Islam tanpa mengubahnya secara keseluruhan. Selain pertemuan unsur budaya Jawa dan Arab, juga terdapat unsur budaya Madura yang dominan di dalamnya. Berikut salah satu contoh manuskrip *Mamaca* dengan aksara Arab milik Bapak Sami'an di Situbondo (Gambar 2.10).

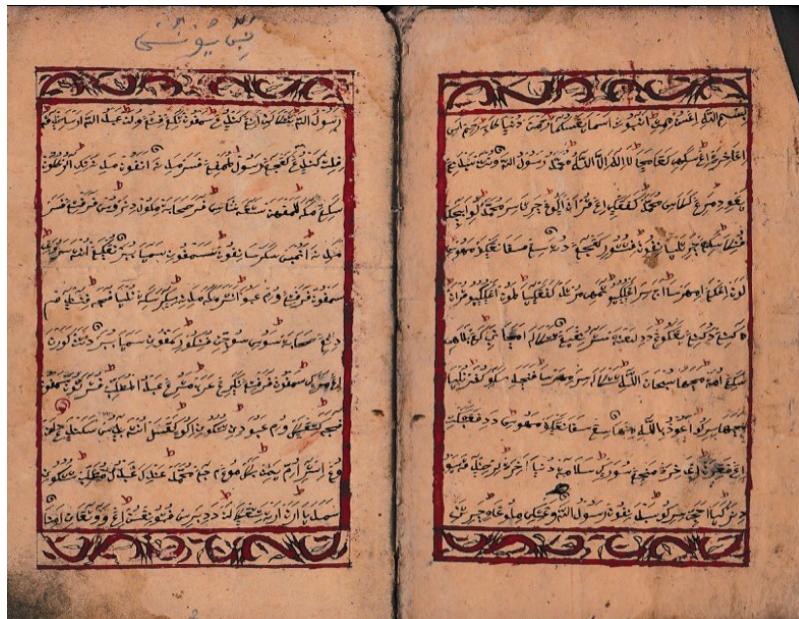


Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 2.10 Teks *Mamaca*

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Mamaca dalam masyarakat Madura memiliki bentuk yang kompleks karena terdapat unsur interpretasi di dalamnya. Beberapa sumber menyebutkan bahwa tradisi *Mamaca* berasal dari Jawa (Bouvier, 2002, 160). Akan tetapi, sebagian besar juru baca dan juru ulas bukan berasal dari etnis Jawa—mereka tidak biasa berkomunikasi dengan menggunakan bahasa Jawa. Mereka menembangkan teks *Mamaca* berbahasa Jawa dengan aksen Madura yang kuat, terkadang juga mencampur bahasa Madura ke dalamnya jika ada beberapa kosakata yang tidak dipahami. Para juru ulas umumnya hanya menghafal kata kunci dan beberapa kosakata dalam bahasa Jawa. Selebihnya, mereka mengembangkan daya nalar dan tafsirnya masing-masing.

Pada konteks ini kita dapat melihat sisi kreatif dari para pelaku *Mamaca* Madura. Selain dibutuhkan kemampuan dalam membaca aksara Arab, mereka juga harus menghafal beberapa kosakata bahasa Jawa Kromo beserta maknanya dan mengembangkan nalar untuk menginterpretasi maknanya ke dalam bahasa Madura. Dalam menafsir, mereka juga harus memahami konteks cerita, tokoh, serta padanan kata yang sesuai berdasarkan konteksnya. Tidak hanya itu, ihwal yang justru paling penting dan utama adalah kemampuan estetisnya atau bagaimana para pelaku *Mamaca* tersebut harus menguasai jenis-jenis *tembhâng*, teknik vokalnya, serta penjiwaan dalam melagukannya.

Tradisi *Mamaca* dapat dikatakan sebagai produk kebudayaan hasil akulturasi budaya Jawa, Madura, dan Arab yang lahir dari proses internalisasi nilai-nilai Islam pada masyarakat Jawa dan Madura. Melalui tradisi *Mamaca*, kita dapat melihat peran syiar Islam warisan Wali Sanga yang beriringan dengan pelestarian kultur lokal.

3. Senja kala Tradisi *Mamaca*

Seperti halnya nasib beberapa seni tradisi lainnya, tradisi *Mamaca* tak pernah luput dari stereotipe tentangnya. Sederet stereotipe tersebut memandang seni tradisi sebagai sesuatu yang ketinggalan zaman, kuno, primitif, eksotik, dan mungkin bagi sebagian orang dianggap tidak beradab. Stereotipe tersebut tentu saja berdampak pada keberlangsungan atau regenerasi tradisi *Mamaca* sebagai warisan kekayaan

intelektual. Tradisi *Mamaca* pada kondisi hari ini juga tinggal menanti waktu untuk benar-benar hilang digilas zaman. Terutama di Situbondo, hampir semua kelompok *Mamaca* sudah putus generasi. Para pelakunya didominasi orang-orang tua. Bahkan, beberapa pelaku yang sudah meninggal tidak punya pewaris atau penerusnya.

Berdasarkan wawancara dengan para pelaku, setidaknya ada beberapa persoalan yang membuat tradisi *Mamaca* mulai ditinggalkan. *Pertama*, perkembangan media informasi dan teknologi yang cepat tanpa diimbangi pemahaman yang seimbang. Munculnya media televisi dan internet telah mengubah kebiasaan menonton masyarakat. Seni tradisi yang tadinya merupakan sebuah tontonan sekaligus tun-tunan, kini telah tergeser eksistensinya dengan tayangan-tayangan dari televisi dan internet yang sifatnya hanya sebatas hiburan. Bentuk *Mamaca* yang sederhana juga terkesan tidak mengikuti perkembangan zaman. Menurut Sami'an, sejak maraknya televisi, orang-orang di desanya sudah tidak lagi betah menonton dan mendengarkan *Mamaca* yang notabene memakan waktu lama dan membutuhkan perenungan mendalam. Mereka lebih memilih televisi untuk memuaskan keinginan emosionalnya (Sami'an, Komunikasi Pribadi, 25 November 2017). Gambar 2.11 menunjukkan Bapak Sami'an, salah satu tokoh *Mamaca* di Situbondo yang masih aktif melakukan kegiatan seni ini di usia senjanya. Saat ini kelompok *Mamaca*-nya hanya tersisa ia seorang diri, sementara anggota lainnya telah meninggal dunia.

Kedua, berkembangnya wacana pemurnian (puritanisme) Islam. Khusus di Situbondo, sejak awal tahun 2000-an, wacana pemurnian Islam muncul dan sempat membuat trauma para pelaku *Mamaca*. Berdasarkan penuturan seorang pelaku *Mamaca*, pada saat itu, ada ormas yang sengaja mengumpulkan para pelaku *Mamaca*, mengeklaim mereka dengan menyematkan isu "sesat", dan memaksa mereka untuk menghentikan kegiatan *Mamaca* karena dianggap sesat dan merusak akidah Islam (Mattahir, Komunikasi Pribadi, 25 November 2017).



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 2.11 Pelaku *Mamaca*

Imbas dari fenomena tersebut cukup terasa di lingkungan masyarakat Situbondo. Kini, para pelaku *Mamaca* cenderung berdiam diri dan tidak melayani undangan jika tidak karena terpaksa. Sebagian masyarakat juga memiliki pandangan bahwa *Mamaca* bukanlah tradisi Islam “murni” dan ceritanya terkesan dibuat-buat. Saat ini, kegiatan ruwatan masyarakat Madura di Situbondo masih berlangsung, hanya saja kegiatan *Mamaca* diganti dengan kegiatan khataman Al-Qur'an dan pengajian surah Yasin. Beberapa pelaku *Mamaca* mau tidak mau juga harus beradaptasi dengan kondisi masyarakat.

Ketiga, tingkat kerumitan atau kesulitan yang tinggi dalam mempraktikkan tradisi *Mamaca*. *Mamaca* adalah seni tradisi yang membutuhkan kemampuan intelektual, kreativitas, emosional, dan teknik atau keterampilan yang tinggi. Sulitnya membaca teks Arab berbahasa Jawa, menerjemahkannya ke dalam bahasa Madura, dan melagukannya dalam bentuk *tembhâng*, membuat generasi muda enggan untuk mempelajari kesenian ini.

Belum lagi dengan bentuknya yang terkesan “monoton”. Pelakunya harus rela berlama-lama duduk bersila sembari membaca teks

Mamaca hingga dini hari. Unsur cerita yang dibacakan juga kurang begitu populer di telinga generasi muda saat ini. Perihal inilah yang membuat proses pewarisan seni tradisi *Mamaca* tidak berjalan dengan baik. Perlu dicarikan metode serta pendekatan yang kreatif dan partisipatif agar generasi muda ingin mengenal, memahami, dan melestarikan seni tradisi *Mamaca* ini.

Keempat, kurang adanya perhatian dari pemerintah. Dari berbagai persoalan yang dihadapi oleh para pelaku *Mamaca*, yang paling memprihatinkan ialah ketidakhadiran pemerintah. Pemerintah yang seharusnya menjadi pelindung dan pelestari kebudayaan (termasuk di dalamnya seni tradisi) justru tidak memperhatikan nasib tradisi *Mamaca* yang sedang sekarat ini. Yang banyak terjadi (khususnya di Situbondo), pemerintah cenderung mengikuti tren “perayaan kebudayaan”. Memandang kebudayaan sebagai objek yang harus layak jual demi kepentingan pariwisata. Alih-alih memperhatikan nasib seni tradisi dan senimannya, pemerintah justru sibuk mengeksplorasi “keunikan” dan “keeksotisan” budayanya untuk dikomodifikasi dalam perayaan-perayaan kultural berwajah pariwisata. Di sisi lain, para seniman tradisi harus bergelut dengan dinamika hidup yang makin sulit untuk dihadapi. Mereka dituntut untuk selalu mampu beradaptasi dengan situasi dan kondisi yang makin hari makin menyulitkan.

Tradisi *Mamaca* merupakan warisan budaya Madura yang mengandung nilai-nilai kearifan dan keluhuruan yang kontekstual. Sebagai produk budaya, *Mamaca* menjadi penting untuk dilestarikan agar nilai-nilai keluhurannya tetap hidup dalam masyarakat. Namun, melihat kondisi seni tradisi *Mamaca* kini yang sudah tidak memiliki regenerasi, kita akan berpotensi kehilangan akar budaya yang sudah lama berkembang di masyarakat. Sebagai konsekuensinya, kita akan kehilangan identitas budaya sendiri dan terseret arus budaya global, di mana budaya global tersebut tidak lahir dari khazanah intelektual kita, sehingga berpotensi hanya menjadikan kita sebatas penikmat, pembeli, atau pengikut, tanpa ada kedaulatan untuk bangga pada intelektualitas dan kreativitas kita sendiri. Jika itu terjadi, maka se sungguhnya kita telah ketinggalan zaman yang sebenar-benarnya.

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Bab ini menguraikan tiga topik seni musik yang berkembang dan populer di Tapal Kuda, yaitu fenomena adaptasi musik, perkembangan serta dinamika musik *strèkan*, dan alam pikir masyarakat Madura yang terepresentasi dalam lagu-lagu dangdut Madura. Subbab pertama membahas tentang musik adaptasi, menarasikan bentuk dan pola-pola yang terjadi dalam proses kreatif adaptasi musik di kalangan seniman Madura. Subbab kedua adalah tentang perkembangan dan dinamika musik *strèkan*, dari bentuknya yang dipengaruhi oleh musik *brass band* era kolonial hingga metamorfosisnya dalam bentuk ensambel dangdut, serta melihat bagaimana posisi musik tersebut dalam konteks masyarakat Madura di Situbondo. Subbab ketiga menggambarkan alam pikir masyarakat Madura yang dilihat dari lirik-lirik lagu dangdut Madura yang diciptakan.

A. Musik Adaptasi

Rhoma Irama menjelaskan bahwa musik dangdut pada mulanya berasal dari kemunculan orkes-orkes Melayu di era 1950 dan 1960-an. Kemudian, musik dangdut mengalami metamorfosis pada era 1970-an, setelah mendapat pengaruh dari musik Barat dan India. Berbeda dengan pendapat Rhoma Irama, Elvy Sukaesih beranggapan bahwa musik dangdut tidak berasal dari Melayu, tetapi karena terpengaruh oleh film India yang populer pada 1950–1960-an. Di sisi lain, seorang peneliti musik dangdut, Andrew Weintraub (2012, 64) menyebutkan bahwa asal-usul musik dangdut ialah hasil dialog dengan budaya global, antara musik populer India, Timur Tengah, Eropa, dan Amerika Serikat yang di-*appropriasi*, diterjemahkan, ditransformasi, dan diaduk dengan sensibilitas lokal Indonesia di pusat urban Jakarta dan Surabaya pada dekade 1950-an sampai 1960-an.

Dari beberapa pendapat di atas, dapat disimpulkan bahwa musik dangdut merupakan percampuran/adaptasi beberapa produk budaya (dalam hal ini musik) yang disintesiskan menjadi genre baru. Menurut catatan Weintraub, lagu yang dinyanyikan Ellyya Khadam berjudul *Termenung* merupakan adaptasi dari lagu “Chhup Gayaa Koii Re Duur Se Pukaar Ke” dari film *Champakali* (1957). Selain Ellyya Khadam, raja dangdut Rhoma Irama juga pernah melakukan adaptasi lagu film India, di antaranya lagu “Kata Pujangga” yang mengadaptasi lagu “Bol Radha Boi” dari film *Sangam* (1964); “Purnama” yang mengadaptasi lagu “Neele Gagan Ki Tale” dari film *Hamraz* (1967); dan “Gulali” yang mengadaptasi lagu “Aane Se Uske Aaye Bahar” dari film *Jeene Ki Raah* (1969).

Adaptasi musik asing ke dalam musik dangdut di Indonesia juga dapat dilihat pada era 2000-an. Saya menambahkan beberapa data tentang musik adaptasi yang dikumpulkan melalui YouTube. Beberapa data yang telah didapatkan antara lain: lagu “Mimpi Manis” yang dinyanyikan oleh Dewi Perssik mengadaptasi lagu “Dus Bahane Ost Dus” dan lagu “Sohiba” yang dinyanyikan oleh Rhoma Irama mengadaptasi lagu “O Saiba”. Beberapa lagu tersebut dianggap sebagai musik adaptasi karena adanya kemiripan yang kuat dalam

melodi vokalnya, selain juga adanya pengakuan dari para pengubah musiknya sendiri.

1. Dangdut Lokal

Pada era yang sama antara 1990-an dan 2000-an, fenomena dangdut lokal juga mulai berkembang di setiap penjuru Indonesia. Musik dangdut lokal yang berkembang dinyanyikan dengan bahasa daerah dan biasanya dipasarkan pada kalangan komunitas etnik tertentu. Weintraub (2012, 234) mengatakan bahwa setelah jatuhnya Soeharto, dangdut etnik jenis lain (yang akan saya [merujuk ke Weintraub] sebut “dangdut daerah”) menggenangi kancan lokal di banyak belahan negeri ini.

Fenomena tersebut juga terjadi pada musik dangdut di Jawa Timur, terutama di daerah etnik Madura, Situbondo khususnya. Industri musik dangdut lokal lahir dari kegelisahan para seniman dangdut daerah yang kesulitan untuk masuk ke industri musik nasional di masa itu. Menurut Anto, operator (*sound engineer*) pada salah satu perusahaan rekaman lokal di Kabupaten Situbondo, “kesulitan itu dikarenakan oleh biaya produksi saat itu sangat mahal. Biaya untuk produksi satu lagu di perusahaan rekaman nasional sama seperti biaya produksi satu album produksi lokal.” (Anto, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015). Hal tersebut sesuai dengan pernyataan Weintraub bahwa krisis ekonomi (krisis moneter atau “krismon”) yang mengguncang Asia Tenggara pada 1997 berefek penting pada pertunjukan, rekaman, dan distribusi dangdut (2012, 237).

Para seniman musik dangdut di Situbondo, Jawa Timur kemudian memanfaatkan industri rekaman lokal untuk tetap berkarya. Hasil karya tersebut lalu didistribusikan dan dijual kepada pangsa pasar (komunitas) mereka sendiri. Karya yang diciptakan berbahasa Madura, menyesuaikan target pasar yang mayoritas merupakan etnik Madura. Musik dangdut Madura dalam hal ini bukanlah musik dangdut berunsur musical Madura, tetapi lebih mengarah pada bahasa yang menggunakan bahasa Madura. Munculnya beberapa karya musik dangdut Madura sebagian juga mengadaptasi musik asing.

Mahalnya ongkos produksi di perusahaan rekaman nasional tidak membuat para seniman berhenti berkarya. Mereka memproduksi musiknya melalui industri musik lokal. Industri lokal merekam, memproduksi, dan memasarkan hasil karya para seniman lokal. Industri ini bersifat lokal dan dikemas dalam bahasa Madura karena pangsa pasarnya hanya masyarakat lokal yang berbahasa sama.

Menurut Angga, seniman dan Ketua Komite Musik DKS (Dewan Kesenian Situbondo), “Dahulu, pasar atau pemasaran musik dangdut Madura ke arah barat sampai Kabupaten Pasuruan, ke arah selatan sampai Kabupaten Lumajang, ke arah timur sampai Kabupaten Banyuwangi, dan ke arah utara sampai Kabupaten Sumenep Madura.” (Angga, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015). Adapun hasil karya tersebut dikemas dalam bentuk kepingan VCD, dijual dengan harga murah, dan biasanya beredar di lapak-lapak pedagang kaki lima. Hal yang serupa juga terjadi dalam beberapa musik dangdut lokal di Indonesia (Weintraub, 2012, 238). Bahkan, ketenaran seorang artis dangdut Inul Daratista kala itu juga menggunakan strategi penjualan yang sama (Heryanto, 2012, 39). Sedikit berbeda dengan Inul, rekaman audiovisual yang ditampilkan dalam VCD musik dangdut Madura bukanlah hasil rekaman langsung (rekaman pentas), tetapi berupa rekaman *video clip* (video yang dikonsep khusus untuk sebuah karya lagu).

2. Dangdut Madura

Di dalam tulisan ini, saya telah mengklasifikasi beberapa jenis lagu dangdut Madura dari tahun 2000-an sampai sekarang berdasarkan teknik penciptaannya. Beberapa data berupa video tersebut didapatkan melalui YouTube. Data yang diambil adalah lagu dangdut berbahasa Madura, sebagian merupakan produksi lokal Situbondo dan sebagian lagi dari daerah lain (Gambar 3.1). Adapun klasifikasi lagu dangdut Madura dari beberapa data yang berhasil dikumpulkan terdiri dari lagu orisinal dan lagu adaptasi.

Lagu orisinal adalah lagu dangdut Madura yang proses penciptaannya asli atau bukan merupakan adaptasi dari lagu lain. Istilah

orisinal (dalam percakapan lebih sering disebut *original*), umum dipakai oleh para pelaku musik di Situbondo untuk menandakan proses penciptaan musiknya bukanlah berbentuk adaptasi. Beberapa lagu dangdut Madura yang orisinal di antaranya, lagu "Sello' Soca Mèra" ciptaan Asmuri Rafi, dinyanyikan oleh S. Pandi bersama Asmi Utami dan lagu "Lè' Marni" ciptaan Bambang S., dinyanyikan oleh Imam S. Wahyudi. Dua lagu tersebut merupakan contoh dari lagu dangdut Madura yang orisinal.



Foto: Hidayatullah (2016)

Gambar 3.1 Kover Album Dangdut Madura

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Lagu adaptasi adalah lagu dangdut Madura yang proses penciptaannya mengadaptasi lagu asing (lagu lain), seperti halnya lagu dangdut nasional yang juga mengadaptasi lagu asing. Tulisan ini mengkaji bentuk penciptaan musik adaptasi dangdut Madura, terutama mengenai proses yang dilakukan oleh pelaku musik ketika mengadaptasi lagu asing (asal) menjadi lagu dangdut Madura (sasaran). Kajian ini menggunakan analisis musikologis untuk mengetahui proses adaptasi tersebut.

Menurut Greenberg dalam buku *Theory of Adaptation*, adaptasi adalah pengulangan, tetapi tanpa peniruan dan terdapat banyak kemungkinan atau tujuan yang berbeda di balik suatu tindakan adaptasi (Hutcheon, 2006, 7). Terdapat desakan dalam diri setiap pelaku adaptasi untuk mengambil atau mengurangi substansi karya yang telah diadaptasi. Mereka seolah-olah perlu untuk membayar upeti dengan cara menyalin sebagian dari karya asal sebagai penghormatan (Greenberg dalam Hutcheon, 2006, 7). Pernyataan tersebut menjelaskan bahwa antara karya asal dan karya sasaran dalam proses adaptasi pasti memiliki perbedaan. Namun, dalam setiap perbedaannya selalu ada unsur-unsur yang masih dipertahankan. Hal ini sejalan dengan pendapat Hutcheon bahwa penciptaan karya adaptasi adalah suatu tindakan yang berhubungan dengan proses *appropriasi*, pemertahanan, dan interpretasi atas sebuah karya asal untuk menciptakan suatu karya baru. Adapun beberapa lagu dangdut Madura yang mengadaptasi lagu asing di antaranya terlihat dalam Tabel 3.1.

Tabel 3.1 Adaptasi Lagu Dangdut Madura

Lagu Asli	Lagu Sasaran
Adaptasi Lagu Film India	
Chaha Hai Tujhko (Film <i>Mann</i> , 1999)	Asapo' Robâna Dhika dan Abhâktè
Chaiyya Chaiyya (Film <i>Dil Se</i> , 1998)	Cia Cia
Saajan Ji Ghar Aaye (Film <i>Kuch-Kuch Hota Hai</i> , 1998)	Hitam Manis
Dhoom-Dhoom (Film <i>Dhoom</i> , 2004)	Karè Ngandung

Lagu Asli	Lagu Sasaran
Dil Ne Yeh Kaha Hai Dil Se (Film <i>Dhadkan</i> , 2000)	Pegghâ' Tarèsna
Humko Humise Churalo (Film <i>Mohabbatein</i> , 2000)	Ta' Bisa Mongkèr
Adaptasi Lagu Indonesia	
Akhir Sebuah Cerita (Cipt. Friz Moneta)	Yatim Piatu
Bunga-Bunga Cinta (Cipt. Alwi Hasan)	Èman Onggu
Adaptasi Lagu Melayu	
Laksmana Raja Di Laut (Cipt. Pak Ngah)	Rato Saghârâ
Adaptasi Lagu Campursari	
Sri Minggat (Cipt. Sonny Josz)	Maèlang
Turu Nang Dadane (Cipt. Hawadin)	Abhântal Dâdâ

Dari data Tabel 3.1, klasifikasi lagu dangdut adaptasi dibagi menurut sumber lagu asal. Klasifikasi tersebut di antaranya adalah adaptasi dari lagu dalam film India, lagu Indonesia, lagu Melayu, dan lagu campursari. Beberapa bagian dari lagu adaptasi dangdut Madura di atas kemudian dijadikan sampel untuk dianalisis secara mendalam menggunakan analisis musikologis yang meliputi analisis tentang lirik, melodi vokal, dan hubungan antara lirik dan melodi vokal. Melalui perbandingan antara lagu asal dan lagu sasaran, dianalisis pola-pola yang sering digunakan dalam proses adaptasinya. Lagu asal merupakan lagu asli yang diadaptasi menjadi lagu dangdut Madura, contohnya adalah beberapa lagu film India dan lagu lainnya. Sementara itu, lagu sasaran merupakan lagu yang tercipta dari proses adaptasi.

3. Analisis Lirik Lagu Adaptasi Dangdut Madura

Lirik lagu dalam dangdut adaptasi Madura dianalisis berdasarkan pola liris, pola tiruan bunyi, pola penyesuaian/orientasi bunyi, dan saduran/terjemahan. Masing-masing analisis dijabarkan sebagai berikut.

a. Pola Liris

Layaknya sebuah penciptaan puisi, penciptaan lirik juga sangat memperhatikan bunyi sebuah kata yang dirangkai dalam lirik. Menurut teori simbolisme, tugas puisi adalah mendekati kenyataan ini, dengan cara tidak memikirkan arti kata melainkan mengutamakan suara, lagu, irama, dan rasa yang timbul karenanya dan tanggapan-tanggapan yang mungkin dibangkitkannya (Pradopo, 2005, 23). Biasanya, proses penciptaan lirik pada musik adaptasi lebih menonjolkan penyesuaian pola liris. Proses penyesuaian dilakukan untuk memudahkan proses adaptasi dan agar tercipta harmonisasi. Adapun pola rima yang dipakai dalam pembentukan pola liris adalah sebagai berikut.

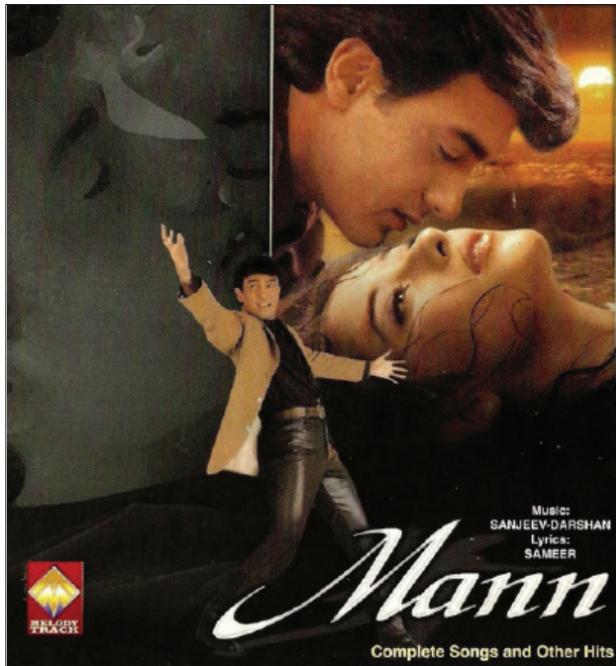
1) Rima a-a

Pola rima a-a tersebut terdapat dalam beberapa lagu sasaran. Salah satunya adalah lagu “Asapo’ Robâna Dhika” yang mengadaptasi lagu film India berjudul “Chaha Hai Tujhko”. Lagu ini merupakan *Original Soundtrack* dari film *Mann* (Gambar 3.2).

Tabel 3.2 Adaptasi Lirik Pola Rima a-a, Contoh 1

“Chaha Hai Tujhko”	“Asapo’ Robâna Dhika”
Chaha hai tujhko chahunga hardam (Aku akan selalu mencintaimu)	Anapè bulâ nèser dâ’ dhika (Mengapa aku cinta kepadamu)
Mar ke bhi dil se ye pyaar na hoga kam (Walau aku mati cintaku tidak akan pernah berkurang)	Sèang bân malem ngalèmbâ’ è mata (Siang dan malam terbayang di mata)

Seperti pada Tabel 3.2, pada lirik lagu asal terlihat pola rima a-a. Setiap kalimat diakhiri dengan akhiran bunyi “-am” pada kata *hardam* dan *kam*. Kemudian pada lagu sasaran, akhiran bunyi “-am” mengalami penyesuaian bunyi menjadi akhiran bunyi vokal “-a” dalam kata *dhika* dan *mata*. Penyesuaian bunyi yang dilakukan adalah dengan menangkap pola rima pada lagu asal, kemudian disesuaikan dalam lagu sasaran dengan pola rima yang sama. Maka dari itu, penyesuaian bunyi dalam lirik lagu sasaran hanya pada pola rimanya saja.



Sumber: imdb.com (1999)

Gambar 3.2 Sampul OST Film Mann - *Chaha Hai Tujhko*

Selain potongan lirik di atas, analisis pada lagu yang sama juga dapat dilihat pada bagian yang lain. Lirik tersebut terlihat pada Tabel 3.3.

Tabel 3.3 Adaptasi Lirik Pola Rima a-a, Contoh 2

“Chaha Hai Tujhko”	“Asapo’ Robâna Dhika”
Kya yeh zindgani hai bas teri kahani hai (Apakah kehidupan ini, hanya ada ceritamu)	Gun karè nèserra bulâ dâ’ ka dhika (Hanya tinggal cintaku kepadamu)
Bas teri kahani hai ye jo zindgani hai (Hanya ada ceritamu dan kehidupanku)	Pèra’ karè èmanna bulâ mon ta’ tekka (Sayang sekali bila aku tidak bisa mencapainya)

“Chaha Hai Tujhko”	“Asapo’ Robâna Dhika”
Teri woh baatein woh chaahat ki rasmein (Kata katamu itu, ikatan cintamu itu)	Coma rep-ngarep è dâlem atè (Hanya mengharap dalam hati)
Jhoothey the vaade kya jhoothi yhi kasmein (Janji-janji yang palsu atau sumpah yang palsu)	Segghut dhika dâteng è dâlem mèmpè (Sering kamu datang di dalam mimpi)

Pada analisis teks di atas juga ditemukan pola rima yang sama, seperti analisis sebelumnya, yaitu penerapan pola rima dalam lagu sasaran yang menyesuaikan pola rima pada lagu asal. Pola rima pada teks di atas juga masih sama seperti teks sebelumnya, yaitu menggunakan rima a-a.

2) Rima a-b dan Penyesuaiannya

Pola rima a-b terdapat pada lagu “Ta’ Bisa Mongkèr” yang mengadaptasi lagu dalam film India berjudul “Humko Humise Churalo”. Adapun pola rima yang dimaksud terlihat pada Tabel 3.4.

Tabel 3.4 Adaptasi Lirik Pola Rima a-b

“Humko Humise Churalo”	“Ta’ Bisa Mongkèr”
Hum zulfein to bikhra dein (Jika aku membiarkan rambutku terurai)	Rasa niser dâlem dâdâ (Rasa sayang dalam dada)
Din meraatna ho jaaye (Mungkin akan mengubah siang menjadi malam)	Posangnga pon tadâ’ padâ (Kebingungannya pun tak ada yang sama)
Hum anchaal to lehra dein (Aku akan membiarkan selendangku terbang)	Sanajjân bânyâ’ agudâ (Walaupun banyak yang menggoda)
Paar baraatna ho jaaye (Tapi mungkin akan menyebabkan hujan turun)	Bulâ ta’ bisa aobâ (Aku tak bisa berubah)

Pola rima pada lirik lagu asal adalah a-b, yang dalam kalimat pertama diakhiri dengan bunyi “-ein” dan dalam kalimat kedua diakhiri dengan bunyi “-aye”. Kemudian, kalimat berikutnya mengulang pola rima dari kalimat pertama dan kedua. Pada lagu sasaran, pola rimanya mengalami penyesuaian menjadi a-a. Penyesuaian tersebut dilihat dari bunyi pada akhir kalimat, yaitu akhiran bunyi vokal “-a” di semua kalimat.

Selain pola di atas, juga ditemukan pola lain yang terdapat pada beberapa lagu sasaran. Salah satunya pada lagu “Abâktè” yang mengadaptasi lagu “Chaha Hai Tujhko”, seperti terlihat pada Tabel 3.5.

Tabel 3.5 Adaptasi Lirik Pola Rima a-a, Contoh 3

“Chaha Hai Tujhko”	“Abâktè”
Chaha hai tujhko chahunga hardam (Aku akan selalu mencintaimu)	Bagian 1 Allahhu Allah maulana rabbi Allahhu Allah maulana hasbi
Mar ke bhi dil se ye pyaar na hoga kam (Walau aku mati cintaku tidak akan pernah berkurang)	Bagian 2 Allahhu Allah wali ghairihi Allahhu Allah kullu bi mahya

Lirik pada lagu “Abâktè” merupakan adaptasi dari lirik lagu asal, tetapi mendapat pengulangan sebanyak dua kali. Pola rima pada lagu asal adalah a-a dengan akhiran bunyi “-am”. Pada lagu sasaran, bagian pertama menggunakan pola rima yang sama yakni a-a dengan akhiran bunyi “-bi”, kemudian pada bagian kedua pola rima-nya mengalami penyesuaian menjadi a-b dengan akhiran bunyi “-hi” dan “-ya”. Penyesuaian dari pola rima a-a ke a-b terjadi karena disesuaikan dengan lirik lagu sasaran yang menggunakan bahasa Arab dari bacaan selawat. Oleh karena itu, dalam proses kreatif adaptasi dari lagu film India menjadi lagu Madura terdapat dua kemungkinan penyesuaian pola liris, yaitu penyesuaian dari rima pada lagu asal a-a menjadi a-b dan a-b menjadi a-a pada lagu sasaran. Dalam hal ini, perubahan terjadi karena adanya penyesuaian antara kosakata bahasa asal dengan kosakata bahasa sasaran.

b. Pola Tiruan Bunyi (Onomatope)

Kata-kata yang dibentuk berdasarkan tiruan bunyi ini disebut kata peniru bunyi atau onomatope (Chaer, 2009, 44). Onomatope atau tiruan bunyi banyak dijumpai dalam lirik lagu, puisi, atau bahasa keseharian. Unsur dalam onomatope hanya berupa bunyi yang tidak memiliki arti.

Penggunaan pola tiruan bunyi pada musik sasaran terdapat dalam lagu “Karè Ngandung” yang mengadaptasi lagu film India berjudul “Dhoom-Dhoom”, sama seperti judul film tersebut. Pola tiruan bunyi yang dimaksud terlihat pada Tabel 3.6.

Tabel 3.6 Lirik Onomatope

“Dhoom-Dhoom”	“Karè Ngandung”
Dhoom dhoom come and light my fire (Dhoom dhoom datang dan nyalakan apiku)	Dung dung bulâ karè ngandung (Dung dung aku terlanjur hamil)
Dhoom dhoom let me take you higher (Dhoom dhoom biarkan aku membawamu lebih tinggi)	Dung dung bulâ duh pon ngandung (Dung dung aduh aku terlanjur hamil)
Dhoom dhoom I wanna feel that burnin' (Dhoom dhoom aku ingin merasakan kehangatannya)	Dung dung bulâ duh jâ' dhina (Dung dung aduh jangan tinggalkan aku)

Dhoom pada lagu asal merupakan onomatope dari bunyi sebuah ledakan, seperti dor dalam bahasa Indonesia atau *bang* dalam bahasa Inggris, sedangkan pada lagu sasaran, tiruan bunyi *dhoom* mengalami penyesuaian bunyi menjadi *dung*. Tiruan bunyi *dung* diambil dari repetisi (bentuk pengulangan) kata *dung-ngandung* yang dalam bahasa Madura mempunyai arti sedang hamil. Namun, dalam pemakaiannya, bunyi *dung* hanya digunakan untuk tiruan bunyi yang tidak memiliki arti. Dalam hal ini bisa dikatakan proses adaptasi lirik dari lagu asal ke lagu sasaran dilakukan dengan menangkap pola tiruan bunyi (onomatope) yang sesuai.

c. Pola Penyesuaian (Orientasi) Bunyi

Pola penyesuaian bunyi dalam lagu sasaran adalah proses adaptasi secara auditori, yaitu dengan menangkap pola bunyi lirik yang dihasilkan oleh lagu asal, kemudian disesuaikan dengan pola bunyi lagu sasaran yang menyerupai. Proses penyerapan bunyi yang menyerupai bunyi dalam musik asal ditentukan oleh ketersediaan kosakata pada lagu sasaran. Adapun contoh dari pola penyesuaian bunyi tersebut bisa dilihat dari lagu “Cia-Cia” yang mengadaptasi lagu film India berjudul “Chaiyya Chaiyya” dalam film *Dil Se*, seperti tampak pada Tabel 3.7.

Tabel 3.7 Penyesuaian Bunyi

“Chaiyya Chaiyya”	“Cia Cia”
Chal chhaiyya chhaiyya chhaiyya chhaiyya chal chhaiyya chhaiyya chhaiyya chhaiyya (Ayo, bayangan saya, bayangan, bayangan, bayangan)	Aduh cia cia cia cia ta' andi' rokok cia cia (Aduh hambar, hambar, hambar, hambar, hambar, tak punya rokok hambar, hambar)
Chhaiyya chhaiyya chhaiyya chhaiyya (Bayangan saya, bayangan, bayangan, bayangan)	Cia cia cia ta' andi' pèssè cia cia (Hambar, hambar, hambar, hambar tak punya uang hambar)

Pada lirik “Chaiya-Chaiyya”, kata *chaiyya* dalam bahasa India yang memiliki arti bayangan kemudian diadaptasi ke dalam lagu sasaran menjadi kata *cia* yang memiliki arti hambar dalam bahasa Madura. Penyesuaian bunyi dari kata *chaiyya* menjadi kata *cia* di sini bukanlah merujuk pada makna, tetapi melalui proses penyesuaian bunyi yang hampir sama. Maka dari itu, dalam lagu sasaran, proses adaptasi lirik dilakukan dengan cara menyesuaikan bunyi pada lirik lagu asal berdasarkan ketersediaan kosakata yang sesuai, walaupun secara makna dan konteksnya berbeda.

d. Saduran (Terjemahan)

Sebagian musik dangdut Madura menggunakan teknik terjemahan dalam proses adaptasi liriknya. Proses adaptasi lirik dengan teknik

terjemahan dibagi menjadi dua macam, yaitu teknik saduran langsung dan teknik saduran kontekstual. Teknik saduran langsung artinya lirik pada lagu sasaran mengandung makna yang sama dengan lagu asal dengan cara melakukan terjemahan kata per kata. Terjemahan kontekstual didasarkan pada kesesuaian makna lirik dalam lagu sasaran dengan lagu asal. Proses penerjemahan dilakukan dengan menyesuaikan konteks lagunya saja dan tidak diterjemahkan kata per kata.

1) Saduran Langsung

Contoh lagu yang menggunakan saduran langsung adalah lagu “Rato Saghrâ” yang mengadaptasi lagu “Laksmana Raja di Laut”. Di dalam lagu sasaran tersebut, terdapat lirik yang merupakan hasil terjemahan langsung dari lirik lagu asal. Adapun lirik lagu tersebut tampak pada Tabel 3.8.

Tabel 3.8 Lirik Saduran Langsung

“Laksmana Raja di Laut”	“Rato Saghrâ”
Zapin.....aku dendangkan (Zapin.....aku nyanyikan)	Ghendhing...bulâ atembhâng (Gending...aku nyanyikan)
Lagu Melayu.....pelipur hati..... (Lagu Melayu.....penawar hati.....)	Tembhâng Madhurâ...panglèpor atè (Lagu Madura...penawar hati)
Pelipur lara (Penawar lara)	Panglèpor sossa (Penawar lara)

Pada lagu asal, terdapat kata *zapin* merujuk pada sebuah tarian Melayu yang kemudian pada lagu sasaran disadur menjadi kata *gendhing*, yaitu sebuah bentuk musik dalam musik gamelan Madura. Secara maknawi, kata *zapin* dan *ghendhing* tidak sama, tetapi pemilihan kata *ghendhing* dalam lagu sasaran dapat dilihat dari beberapa kemungkinan dalam proses adaptasi, antara lain: 1) akhiran bunyi kata *zapin* adalah “-in”, sedangkan akhiran bunyi kata *ghendhing* adalah “-ing”. Kemiripan akhiran bunyi dari kata *zapin* dan *ghendhing* inilah yang menjadi faktor pemilihan kata *ghendhing* pada lagu sasaran,

sehingga lagu sasaran yang menyadur lagu asal terlihat harmonis; dan 2) keterbatasan kosakata bahasa sasaran yang sesuai dengan kata *zapin* pada lagu asal memaksakan kata *ghendhing* untuk dipakai dalam lagu sasaran karena secara konteks masih memiliki kedekatan yakni sebuah tarian dan musik. Kemudian, pada kalimat berikutnya, pola saduran secara langsung dapat terlihat dengan jelas, yakni alih bahasa langsung dari lagu asal yang menggunakan bahasa Melayu dan dialihbahasakan menjadi bahasa Madura.

2) Saduran Kontekstual

Contoh lagu yang menggunakan terjemahan secara kontekstual terdapat pada lagu “Abhântal Dâdâ” yang mengadaptasi lagu campursari berjudul “Turu nang Dadane”. Adapun lirik dari lagu tersebut tampak pada Tabel 3.9.

Tabel 3.9 Lirik Saduran Kontekstual, Contoh 1

“Turu nang Dadane”	“Abhântal Dâdâ”
Kepingin turu nang dadane (Ingin tidur di dadanya)	Terrona negghu’â tanangnga (Ingin memegang tangannya)
Kepingin sun ngelus rambute (Ingin aku belai rambutnya)	Terro tèdunga èé dâdâna (Ingin tidur di dadanya)
Cagerno duh duh klendhi rasane (Mengharapkan duh duh bagaimana rasanya)	Abâ’ cellep terro anga’ah (Diriku dingin ingin kehangatan)
Keloron dadi lan nyatane (berdua jadi kenyataan)	Salèmot ta’ dhâddi nyèddhâna (Selimut tidak membuat tidur nyenyak)

Pola saduran secara kontekstual terlihat jelas di dalam lagu sasaran. Lagu sasaran memiliki makna secara kontekstual yang menggambarkan sebuah ungkapan keinginan seseorang untuk hidup bersama dengan seseorang yang didambakannya. Hal ini sesuai dengan makna lagu asal secara kontekstual. Saduran kontekstual juga mengutamakan pola liris pada liriknya. Pola rima lagu asal adalah a-a, dengan akhiran bunyi vokal “-e” pada setiap akhir kalimat. Kemudian, akhiran bunyi vokal “-e” pada lagu asal berubah menjadi akhiran bunyi vokal “-a”

pada lagu sasaran. Pola rima yang digunakan dalam lagu sasaran juga sama dengan pola rima lagu asal, yaitu a-a.

Selain lagu “Abhântal Dâdâ”, pola saduran kontestual yang lain adalah pada lagu “Rato Saghârâ” yang mengadaptasi lagu “Laksmana Raja di Laut”. Tabel 3.10 menunjukkan lirik lagu tersebut.

Tabel 3.10 Lirik Saduran Konstektual, Contoh 2

“Laksmana Raja di Laut”	“Rato Saghârâ”
Kembanglah goyang atas kepala (Kembanglah goyang atas kepala)	Kembhâng alèmbây kembhâng malatè (Bunga melambai bunga melati)
Lipatlah tangan sanggul dipadu (Lipatlah tangan sanggul dipadu)	Nyarekcek è attassa ghellungnga (Menempati di atas sanggulnya)

Saduran kontekstual tidak selalu memperhatikan jumlah kata di setiap kalimat/bait. Artinya, dalam setiap kalimat/bait, jumlah kata pada lagu sasaran tidak selalu sama dengan jumlah kata pada lagu asal, seperti pada potongan lirik lagu “Laksmana Raja di Laut” dan “Rato Saghârâ”. Pada kalimat kedua, jumlah kata pada lagu asal adalah empat sedangkan pada lagu sasaran hanya tiga. Perubahan ini dikarenakan proses penyesuaian kosakata ketika lirik lagu asal disadur dalam bahasa sasaran. Akibatnya, jumlah kata setiap kalimat/bait dalam lagu sasaran tidak selalu sama dengan lagu asal. Jika dilihat dari melodi vokalnya, lagu sasaran berusaha untuk mengisi pola ritme dalam melodi vokal dengan beberapa kata/suku kata agar terlihat sesuai seperti lagu asal. Penyisipan kata/suku kata ke dalam pola ritme melodi vokal akan terlihat melalui transkripsi notasi pada Gambar 3.3.

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is for 'Lagu Asal' (Original Song) and the right staff is for 'Rato Saghârâ'. Both staves use a treble clef and a common time signature. The notation consists of vertical stems with small horizontal dashes indicating pitch and rhythm. The lyrics are written below the notes. In 'Lagu Asal', the lyrics are 'Li pat lah ta ngan sang gul di pa du'. In 'Rato Saghârâ', the lyrics are 'Nya rek cek é a tas sa gel lung nga'. The notation shows how the original four-beat phrase in 'Lagu Asal' is condensed into a three-beat phrase in 'Rato Saghârâ'.

Gambar 3.3 Notasi Saduran Kontekstual

Dilihat dari transkripsi notasi pada Gambar 3.3, melodi lagu asal dan lagu sasaran adalah sama. Dalam hal ini, melodi vokal memengaruhi pemilihan lirik lagu sasaran. Oleh karena itu, jumlah kata dalam kalimat/bait pada lagu sasaran bukanlah hal yang dominan dalam proses adaptasi menggunakan pola saduran kontekstual. Hal yang paling dominan adalah cara atau pola ritme pada melodi lagu asal agar dapat diisi dengan lirik menggunakan bahasa sasaran. Konsekuensinya adalah jumlah kata dalam setiap kalimat/bait lagu sasaran tidak selalu sama dengan lagu asal karena disesuaikan dengan melodi vokal.

4. Analisis Melodi Vokal Lagu Adaptasi Dangdut Madura

Melodi vokal pada lagu adaptasi dangdut Madura dianalisis berdasarkan penyesuaian ritme dan perubahan nada. Berikut pemaparan tiap analisis yang dilakukan terhadap lagu adaptasi dangdut Madura.

a. Penyesuaian Ritme pada Melodi Vokal

Ritme merupakan elemen waktu dalam musik yang dihasilkan dari durasi dan aksen (Salim, 2010, 106). Ritme merupakan unsur yang terpenting dalam sebuah musik selain melodi dan harmoni. Salim menambahkan bahwa pola ritme adalah salah satu aspek dari struktur dasar musik yang meliputi antara lain *batteri rhythmic*, *tone color*, dan *accent* (Salim, 2010, 106). Melodi vokal pada sebuah lagu memiliki rangkaian nada yang tersusun berdasarkan pola ritme tertentu, seperti musik dangdut Madura.

Dalam musik adaptasi dangdut Madura, ciri dan karakter musiknya mengambil melodi vokal pada lagu asal. Selanjutnya, ciri dan karakter melodi vokal lagu asal diaplikasikan menjadi melodi vokal lagu sasaran. Proses pengambilan melodi vokal ini tentunya tidak serta merta mengalami kecocokan secara langsung. Dalam prosesnya, terdapat beberapa kemungkinan yang terjadi ketika melodi vokal pada lagu asal diterapkan ke dalam lagu sasaran. Perubahan tersebut adalah penyesuaian ritme pada melodi vokal lagu asal ke melodi vokal lagu sasaran. Adapun contoh penyesuaian ritme tersebut digambarkan

dalam potongan notasi lagu “Asapo’ Robâna Dhika” dengan lagu asalnya.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Chaha Hai Tujhko' and the bottom staff is labeled 'Asapo' Robâna dhika'. The notation consists of vertical stems with horizontal dashes indicating pitch and duration. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Kya yeh zind_ga ni hai' and 'bas te ri_ka ha ni hai'. The second line is 'gun ka ré_ne ser_ra' and 'bu lâ dâ' ka dhi ka'. The third line is 'bas te ri_ka ha ni hai' and 'ye jo zind_ga ni hai'. The fourth line is 'pé ra' ka ré é man na' and 'bu lâ mon ta' te ka'. Measure numbers '3' and '4' are indicated above the staff.

Gambar 3.4 Notasi Penyesuaian Ritme Lagu “Asapo’ Robâna Dhika”

Pada Gambar 3.4 terlihat perbandingan melodi vokal lagu asal dan lagu sasaran. Di dalam birama pertama ketukan dua, pola ritme seperenambelasan dengan gaya melismatik lagu asal mengalami penyesuaian pada lagu sasaran menjadi gaya silabis (satu suku kata dinyanyikan oleh satu nada). Melismatik adalah gaya melodi yang berhubungan dengan musik vokal (namun, secara teknis/estetis juga dipakai bagi musik instrumental), yaitu suatu suku kata mendapatkan berbagai nada daripada satu saja (Mack, 1995, 142). Begitu juga pada ketukan selanjutnya, semula pola ritmenya adalah seperdelapan kemudian berubah menjadi pola ritme seperempat. Pada birama ketiga dan empat juga mengalami penyesuaian yang sama. Penyesuaian yang serupa juga terjadi pada lagu adaptasi lainnya.

Contoh yang lain adalah lagu “Pegghâ’ Tarèsna” yang mengadaptasi lagu film India berjudul “Dil Ne Ye Kaha Hai Dil Se”. Adapun penyesuaian tersebut akan digambarkan dalam notasi berikut, seperti terlihat pada Gambar 3.5.

Gambar 3.5 Notasi Penyesuaian Ritme Lagu “Pegghâ’ Tarèsna”

Pada perbandingan notasi di Gambar 3.5, terdapat penyesuaian pola ritme pada birama pertama ketukan keempat, yakni pola ritme dengan gaya silabis pada lagu asal kemudian mengalami penyesuaian menjadi pola ritme dengan gaya melismatik pada lagu sasaran. Penyesuaian ritme uga terdapat pada birama kedua ketukan pertama dan ketukan ketiga, kemudian pada birama ketiga ketukan keempat. Dari beberapa contoh perbandingan lagu di atas, dapat dikatakan bahwa penerapan adaptasi melodi vokal ke dalam lagu sasaran tidak selalu sama dan dalam penerapannya selalu ada perubahan ritme. Perubahan tersebut merupakan penyesuaian ritme melodi vokal lagu asal ke lagu sasaran yang dipengaruhi penggunaan kosakata dalam lirik lagu sasaran. Keterbatasan kosakata dalam bahasa sasaran inilah yang memengaruhi perubahan ritme pada melodi vokal, sehingga memaksakan penyesuaian ritme lagu asal dengan kosakata dalam lirik lagu sasaran.

b. Perubahan Nada pada Melodi Vokal

Menurut analisis data musik adaptasi dangdut Madura, perubahan nada pada melodi vokal lagu sasaran jarang ditemukan. Namun, terdapat beberapa lagu sasaran yang melakukan perubahan nada melodi vokal. Perubahan nada yang dilakukan tidak begitu memeng-

ruhi melodi vokal karena perubahan yang dilakukan hanya sedikit, sehingga kesan yang ditangkap masih tetap sama. Pada dasarnya, posisi melodi vokal dalam lagu sasaran sangat penting dan melodi vokal inilah yang menjadi ciri khas musik dangdut Madura. Adapun perubahan nada melodi vokal ini dapat dilihat pada lagu “Abhâktè” yang mengadaptasi lagu “Chaha Hai Tujhko” dan lagu “Maelang” yang mengadaptasi lagu “Sri Minggat”. Pada Gambar 3.6 merupakan contoh perbandingan lagu “Abhâktè”.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is for 'Chaha Hai Tujhko' and the bottom staff is for 'Abhâktè'. The notation is in common time with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The 'Chaha Hai Tujhko' staff has a single melodic line. The 'Abhâktè' staff shows a more complex melodic line with various note heads and stems, indicating changes in pitch. The lyrics are as follows:

Chaha Hai Tujhko

Chaha hai tujh ko cha hun ga har dam

Abhâktè

Al lah hu Al lah mau la na rab bi
 3 mar ke bhi dil se ye pyaar na ho ga kam

Al lah hu Al lah mau la na has bi

Gambar 3.6 Perubahan Nada Lagu “Abhâktè”

Dari perbandingan notasi di atas, dapat dilihat bahwa perubahan melodi pada lagu sasaran tidak terlalu banyak. Secara umum, motif yang dipakai pada lagu sasaran hampir sama dan hanya ada sedikit perubahan nada. Motif merupakan sepotongan lagu atau sekelompok nada yang merupakan suatu kesatuan dengan memuat arti dalam dirinya sendiri (Prier, 1996, 26). Perubahan nada yang paling kontras terlihat pada birma ketiga ketukan keempat sampai birma terakhir. Motif yang digunakan dalam lagu sasaran mengalami perubahan diikuti dengan nadanya. Dapat dikatakan bahwa perubahan nada melodi vokal pada lagu “Abhâktè” hanya merupakan variasi dari pengembangan melodi asal, tetapi tidak membuat perubahan yang

besar terhadap melodi asal. Perubahan nada melodi vokal yang lain terdapat dalam lagu “Maèlang”. Adapun perubahan yang terjadi dalam melodi vokal tersebut terlihat pada Gambar 3.7.

The image shows a musical score comparison between two songs: Sri Minggat and Maèlang. The score is in G major with a common time signature. It consists of two staves. The top staff is for 'Sri Minggat' and the bottom staff is for 'Maèlang'. The lyrics are written below the notes. The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes) and rests. Measure 3 shows a melodic line with eighth-note pairs and rests. Measure 4 shows a more complex line with sixteenth-note patterns and rests. The lyrics are: Sri Minggat: Ndang ba li o sri ndang ba li 0 Aku lo; Maèlang: é sa ré ya ka' é sa ré ya a té po ro mi kir ko we o no ning ngen di sang mék kér dhi ka bá dá é dim ma. Measure 4 starts with a note on the first beat.

Gambar 3.7 Perubahan Nada Lagu “Maèlang”

Pada perbandingan nada di atas, dapat dikatakan perbedaan melodi asal dan melodi lagu sasaran tidak terlalu tampak. Secara umum, ritme melodi vokal yang dipakai sama, tetapi perbedaan nadanya terdapat pada birama ketiga dan keempat. Dari beberapa contoh perbandingan lagu di atas, proses perubahan nada melodi vokal pada lagu dangdut Madura hanya merupakan variasi pengembangan melodi dari lagu asal dan tidak memengaruhi perubahan melodi secara keseluruhan.

5. Hubungan Antara Lirik dan Melodi Vokal Lagu Adaptasi Dangdut Madura

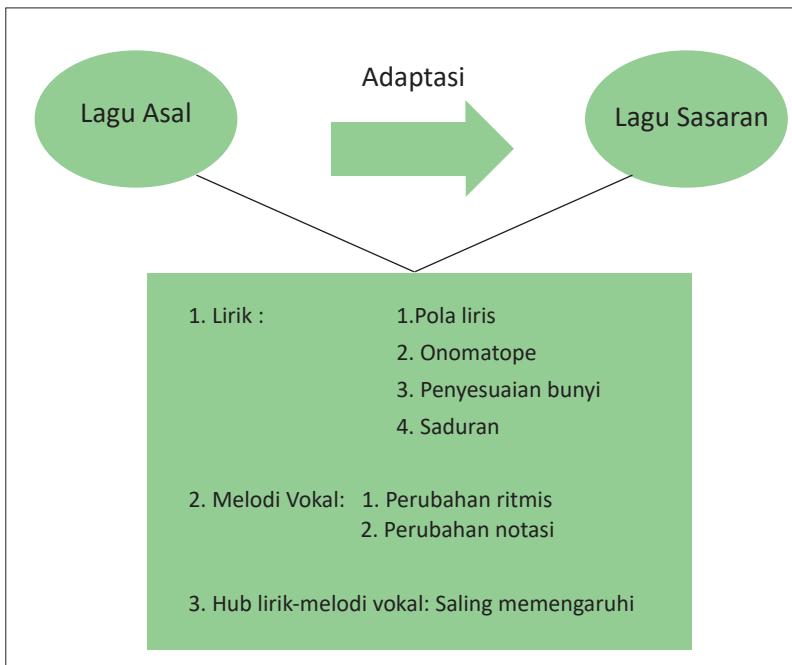
Proses adaptasi musik Madura pada umumnya memiliki beberapa kecenderungan yang dapat diamati melalui karya-karyanya. Dari beberapa karya yang telah dianalisis, kecenderungan yang sering dilakukan dalam lagu sasaran adalah: 1) syair/lirik yang digunakan berusaha disesuaikan dengan lagu asal. Proses penyesuaian tersebut

telah dibahas pada analisis sebelumnya, yaitu melalui pola liris, pola tiruan bunyi, pola penyesuaian bunyi, dan saduran; serta 2) secara musical selalu berorientasi untuk mempertahankan melodi vokal lagu asal, kemudian melodi tersebut diadaptasi ke dalam lagu sasaran. Proses tersebut kemudian mengalami perubahan, yaitu penyesuaian ritme melodi vokal dan perubahan nada melodi vokal.

Unsur lirik dan melodi vokal memiliki hubungan yang saling memengaruhi. Salah satu sisi kreativitas pengubah lagu sasaran adalah ketika dapat menyesuaikan melodi vokal dengan lirik yang diciptakan, sehingga menjadi kesatuan lagu yang harmonis. Melodi vokal dalam lagu sasaran selalu berorientasi untuk tetap dipertahankan, maka konsekuensi yang terjadi adalah pelaku adaptasi menciptakan lirik yang sesuai dengan melodi vokal lagu asal. Penciptaan lirik tersebut tentunya juga memperhatikan beberapa pola penyesuaian terhadap lirik lagu asal itu sendiri. Keterbatasan kosakata dalam bahasa sasaran memaksakan adanya perubahan melodi vokal lagu sasaran, yaitu penyesuaian ritme dan perubahan nada pada melodi vokal. Namun, karena melodi vokal sangat dipertahankan, perubahan yang terjadi hanyalah sedikit dan tidak mengubah bentuk melodi vokal secara keseluruhan.

Proses perubahan dan penyesuaian tersebut tentunya tidak selalu sesuai dengan urutan di atas, tergantung dari kreativitas pelaku adaptasi. Pada intinya, hubungan antara lirik dan melodi vokal yang saling memengaruhi menjadi poin terpenting bagi pelaku adaptasi. Hal ini selalu diperhatikan untuk menciptakan karya yang harmonis dan ideal. Gambar 3.8 merupakan skema proses adaptasi dangdut Madura.

Musik adaptasi dangdut Madura adalah salah satu bentuk/model baru pada proses penciptaan musik dangdut Madura. Bentuk penciptaan musik dangdut Madura berdasarkan klasifikasi data dibagi menjadi dua bentuk/model, yaitu 1) lagu original dan 2) lagu adaptasi. Musik adaptasi dangdut Madura sebenarnya menerapkan pola yang sama dengan musik dangdut nasional, yaitu dengan mengadaptasi lagu asing ke dalam lagu sasaran. Dalam penciptaannya, proses adaptasi



Gambar 3.8 Pola Adaptasi Lagu Asal ke Lagu Sasaran

musik dangdut Madura mengalami beberapa penyesuaian. Penyesuaian tersebut dapat dilihat dari hasil analisis musikologis dengan membandingkan lagu asal dan lagu sasaran. Analisis musikologis tersebut meliputi analisis lirik, melodi vokal, dan hubungan antara lirik dan melodi vokal.

Adapun hasil yang didapat adalah lirik lagu sasaran selalu menyesuaikan dengan lirik lagu asal. Penyesuaian tersebut melalui beberapa pola, yaitu *pertama*, pola liris, di mana lagu sasaran menangkap pola rima pada lagu asal kemudian pola rima tersebut disesuaikan ke dalam lagu sasaran; *kedua*, pola tiruan bunyi (onomatope), di mana pola bunyi yang dihasilkan oleh lirik lagu asal disesuaikan dengan pola bunyi lagu sasaran, tetapi bunyi yang dihasilkan oleh lirik tersebut tidak memiliki arti; *ketiga*, pola penyesuaian bunyi, di mana pola bunyi yang dihasilkan oleh lirik lagu asal disesuaikan dengan bunyi

yang terdapat dalam kosakata bahasa sasaran; dan *keempat*, saduran, di mana lirik yang terdapat pada lagu asal diterjemahkan, baik secara langsung maupun kontekstual ke dalam bahasa sasaran.

Lagu sasaran selalu berorientasi untuk mempertahankan melodi vokal lagu asal. Penerapan melodi vokal lagu asal ke lagu sasaran tentunya juga mengalami penyesuaian. Melodi vokal lagu asal disesuaikan dengan penciptaan lirik lagu sasaran. Maka dari itu, keberadaan lirik dan melodi vokal dalam musik adaptasi dangdut Madura memiliki peran yang mendominasi untuk membentuk karakter dalam musiknya. Seperti halnya ketika mendengarkan sebuah lagu, bagi setiap orang yang pertama kali mereka tangkap dalam ingatan adalah lirik dan melodi vokal terlebih dahulu. Hal ini juga berlaku pada proses adaptasi yang dilakukan oleh para pelaku musik dangdut Madura.

B. Musik *Strèkan* dari Kolonial Hingga Milenial

Semua bermula dari Panarukan, salah satu daerah strategis dan merupakan pusat perdagangan di daerah timur Jawa. Dimulai dari kedatangan bangsa Portugis pada tahun 1580 dengan membangun benteng pertahanan sebagai tempat untuk menimbun rempah-rempah dagangannya yang dibawa dari Kepulauan Maluku, sampai masuknya kolonial Belanda di tahun 1743 melalui VOC (Arifin, 2008, 147–148).

Pemerintah kolonial Belanda menjadikan Panarukan sebagai daerah industri, pusat pemerintahan (karesidenan Besuki), dan pusat perdagangan pada sekitar 1800-an. Dibangunnya Jalan Raya Pos Anyer-Panarukan oleh Gubernur Jenderal Daendels (1808–1811) merupakan salah satu upaya untuk memudahkan sarana transportasi ke daerah-daerah yang dianggap strategis (Arifin, 2008, 148). Kota Panarukan menjadi akhir jalan Daendels karena pada masanya merupakan pelabuhan terpenting di bagian timur Pulau Jawa. Pelabuhan Panarukan menjadi pusat penumpukan hasil-hasil pertanian dari sepanjang pantai Selat Bali, seperti kopi, gula, dan tembakau *naoogst* yang secara reguler diekspor dan dilelang di Rotterdam, Belanda dan Bremen, Jerman (Arifin, 2008, 153). Di Panarukan, terdapat enam

pabrik gula dan satu pabrik kopi arabika yang beroperasi sejak zaman kolonial, yakni PG (Pabrik Gula) Demas, PG Wringin Anom, PG Olean, PG Pandji, PG Mangaran, PG Asembagus, dan Pabrik Kopi Arabika Kayumas.

Menjadi daerah industri, pusat pemerintahan, dan pusat perdagangan yang memegang peran penting pada masa kolonial tentu memberikan dampak dan pengaruh besar terhadap perkembangan sosial dan kebudayaan Panarukan. Salah satu produk budaya tinggalan kolonial yang dikembangkan oleh masyarakat Situbondo adalah musik *strèkan*. Di masa kolonial, musik ini digunakan untuk menyambut tamu/pejabat penting di kabupaten.

Sebagaimana musik hibrida lainnya yang lahir dari proses pertemuan budaya, seperti kercong, tanjidor, dangdut, bahkan beberapa lagu-lagu kebangsaan (Ganap, 2011; Yampolsky, 2001; Weintraub 2012; Mintargo, 2008), musik *strèkan* juga mengalami fenomena yang sama, yakni hasil *appropriasi* dari pertemuan kebudayaan Barat dengan budaya lokal/Madura. Dalam subbab ini akan dibahas beberapa persoalan penelitian terkait fenomena sosial musik *strèkan*, di antaranya 1) bagaimana konteks sosial dan zaman memengaruhi perubahan musik *strèkan* dari era kolonial sampai kontemporer; 2) bagaimana masyarakat Situbondo memaknai musik di setiap zaman; dan 3) bagaimana pertemuan kebudayaan melahirkan ruang “baru” dalam konteks musik.

Guna menjawab persoalan tersebut, digunakan kajian antropologi untuk mengulas sejarah perkembangan musik *strèkan* dalam konteks sosial, sekaligus pertemuan antara budaya kolonial dan budaya lokal. Sementara itu, mengenai relasi antara musik dan konteks sosial, Merriam dalam bukunya *Anthropology of Music* menjelaskan dalam pernyataan berikut.

“Musik adalah fenomena-fenomena manusia yang unik yang eksis hanya dalam pengertian-pengertian interaksi sosial, yakni musik dibuat oleh orang dan untuk orang lain, musik merupakan perilaku pembelajaran (*learned behavior*). Musik tidak dapat eksis hanya, oleh, dari, dan untuk

dirinya sendiri; haruslah selalu ada manusia yang berbuat sesuatu untuk memproduksinya. Pendek kata, musik tidak dapat didefinisikan melulu sebagai fenomena bunyi karena di dalamnya terlibat perilaku individual yang menghendaki persetujuan sosial dari masyarakat yang memutuskan apa yang boleh dan apa yang tidak boleh" (Merriam, 1964, 44).

Bhabha (1994, 2) mengatakan bahwa pertemuan budaya antara kelompok penjajah dan yang terjajah kerap kali berlangsung secara *konflikual* dan antagonis, daripada bersifat kompromi dan dialogis. Lebih lanjut, Bhabha mengungkapkan bahwa konsep perbedaan budaya (*cultural difference*) diasumsikan sebagai sebuah ekspresi atau praktik penandaan (Bhabha, 1994: 34). Adanya perbedaan budaya memungkinkan munculnya suatu ruang hibrida, ruang ketiga, ruang antara, atau ruang yang melampaui. Konsekuensinya adalah terjadi perlintasan tanda dan ragam ekspresi budaya yang bergabung, yang berkomunikasi satu sama lain, demi sebuah pengakuan dan kebebasan terhadap keragaman ekspresi manusia yang dinamis. Melalui ruang perbedaan budaya, wacana dominan bisa dikacaukan. Salah satu jalan pengacauan wacana dalam pembahasan Bhabha ialah melalui mimikri.

Mimikri adalah cara merepresentasikan (*mode of representation*). Ia cenderung mengulang atau meniru daripada merepresentasikan ulang. Kemiripannya bersifat parsial, sehingga ia tetap berbeda (kamuflase) (Bhabha, 1994, 86). Kehadirannya bersifat tak utuh (metonimia) dan tanda artikulasinya bersifat ganda. Mimikri diproduksi pada ambang (*liminal*), perbatasan, atau di sekitar ambivalensi wacana. Oleh karena itu, ia memiliki efek mengacaukan wacana dominan (pengacauan terhadap efektivitas kuasa wacana dominan). Konsekuensi logisnya adalah wacana akan menjadi retak, ambigu, dan terbelah (Bhabha, 1994, 86).

1. **Musik *Strèkan* di Masa Kolonial (1830–1940)**

Musik *strèkan* dikenal oleh masyarakat Situbondo sebagai warisan kolonial yang merujuk pada kelompok musik *brass band/marching*

band yang dimainkan oleh para tentara pribumi (KNIL) untuk menyambut tamu (pejabat) di masa kolonial. Dahulu, musik *strèkan* dimainkan oleh belasan personel tentara. Diawali dengan bermain musik arak-arakan melilingi alun-alun kabupaten, para personel ini kemudian lanjut bermain di tengah alun-alun dengan format duduk. Musik yang dibawakan adalah lagu-lagu mars berbahasa Belanda. Adapun instrumen musik yang digunakan adalah trompet, trombon, *horn*, tuba, *bass drum*, *snare drum*, dan klarinet. Musik *strèkan* menjadi ciri khas musik yang dimainkan ketika ada penyambutan tamu/pejabat, perayaan-perayaan, dan upacara-upacara tertentu yang sifatnya formal.

Istilah *strèkan* berasal dari bahasa Belanda. Para pelaku *strèkan* dan masyarakat memaknainya sebagai “gaya” atau hampir sama seperti makna kata *stijl*. Jika ditelisik dari kosakatanya, kata tersebut lebih dekat dengan kata *trek* dalam bahasa Belanda yang berarti ‘menarik’.

2. Musik *Strèkan* Masa Kemerdekaan (1940–1970)

Masyarakat Situbondo sudah mengenal jenis musik *brass* sejak masa kolonial, meskipun masih dianggap musik asing dan tidak terlalu populer. Hingga akhir tahun 1940-an, beberapa keluarga dari para tentara pribumi kemudian mendirikan kelompok musik *strèkan*. Salah satunya adalah kelompok musik *strèkan* Chandra Keluarga. Kelompok tersebut merupakan kelompok musik bersaudara yang beberapa personelnya adalah mantan tentara kolonial yang pernah menjadi pemain musik *brass band/marching band*.

Bentuk musik *strèkan* Chandra Keluarga berbeda dengan bentuk musik *strèkan* sebelumnya. Kelompok *strèkan* Chandra Keluarga memainkan musik dengan format yang lebih kecil, yakni sekitar 7–8 orang. Instrumen musik yang digunakan juga sedikit berbeda dari instrumen musik konvensional sebelumnya, yakni hanya menggunakan trompet, trombon, *horn*, tuba, *bass drum/jidur* (berukuran besar dengan diameter sekitar 1–1,5 meter, menggunakan membran kulit, dan ditambah aksesoris simbal di atasnya), genderang (*snare drum* menggunakan membran kulit), klarinet, tamborin, dan vokal.

Berdasarkan instrumentasinya, instrumen musik yang digunakan sekilas mirip dengan musik tanjidor, tetapi *bass* dan *snare drum* yang digunakan berbeda. Jika dilihat dari sisa peninggalan instrumentasinya, beberapa instrumen *brass* merupakan produksi Jerman. Terdapat jenama atau merek *Armin E voigt Markneukirchen Sa* yang tertera pada instrumennya, seperti tampak pada Gambar 3.9. Penggunaan instrumentasi dari Jerman pada masa itu sangat dimungkinkan karena Situbondo merupakan daerah yang dirancang oleh pemerintah kolonial sebagai pusat pelabuhan di timur Jawa. Pelabuhan menjadi pusat perdagangan dan arus pertukaran, transaksi jual-beli barang-barang antarnegara.

Kelompok musik *strèkan* Chandra Keluarga tidak hanya memainkan musik berirama mars saja, tetapi juga beberapa irama seperti *bossanova*, *belero*, *waltz*, *ballad*, dan irama Latin lainnya. Salah satu lagu yang sering dimainkan pada saat itu adalah lagu “Bésame Mucho”. Seiring waktu, karena eksistensi kelompok Chandra Keluarga yang intens menghibur orang-orang Belanda, lama-kelamaan musik *strèkan* mulai diterima oleh masyarakat pribumi. Beberapa kalangan masyarakat mulai meminta mereka untuk bermain di acara hajatan pernikahan (*parlo*). Mulai muncul perasaan bangga di masyarakat terhadap kebudayaan kolonial Belanda yang dianggap modern dan superior melalui musik *strèkan*.

Hingga masa awal kemerdekaan, musik *strèkan* makin dikenal luas oleh masyarakat dan kehadirannya menjadi penanda status sosial. Penanganan musik *strèkan* akan dianggap sebagai orang kalangan kelas atas atau kalangan yang memiliki derajat tinggi.

a. *Strèkan Jidur/To' Jher*

Makin semaraknya musik *strèkan* di pesta hajatan perkawinan masyarakat Situbondo memicu munculnya kelompok musik *strèkan* lainnya. Di Situbondo wilayah kota, terdapat beberapa kelompok *strèkan*, di antaranya yang terkenal adalah Chandra Keluarga, Chandra Kirana, dan Borobudur.



Foto: Hidayatullah (2016)

Gambar 3.9 Sisa Instrumen Musik Brass Orkes *Strèkan* Chandra Keluarga

Daerah Asembagus (Situbondo wilayah timur) merupakan daerah yang paling banyak memiliki kelompok musik *strèkan*. Musik ini dikenal dengan nama *strèkan jidur* atau *to' jher*. *jidur* adalah istilah dalam bahasa Madura untuk menyebut beduk yang sering dipakai di masjid. Istilah *jidur* dipakai untuk menamai jenis musik *strèkan* karena kemiripan bentuk *bass drum*-nya, sedangkan *to' jher* adalah onomatope dari bunyi musik *brass*.

Asembagus menjadi tempat yang paling banyak melahirkan kelompok musik *strèkan* karena pada masa kolonial, di Asembagus terdapat gedung pertunjukan bernama Wijaya yang sering menampilkan seni drama tonil (*toneel*). Drama tonil adalah drama/sandiwaran yang menggunakan irungan musik *brass*. Selain itu, pada masa awal kemerdekaan, musik *drum band* juga sangat populer. Hampir setiap organisasi masyarakat seperti Anshar dan Lesbumi memiliki kelompok *drum band* di tiap kecamatan, sehingga masyarakat Asembagus menjadi familier dengan warna musik *brass* tersebut.

Pada masa kemerdekaan (akhir 1950-an), kelompok musik *strèkan to' jher* menambahkan instrumen suling bambu dan *kendhâng malang* (kendang). Lagu-lagu yang dibawakan kebanyakan adalah lagu berirama mars, *bossanova*, *belero*, *ballad*, *waltz*, dan lagu Latin lainnya. Selain itu, lagu-lagu berirama Melayu seperti lagu-lagu Mashabi, Ida

Laila, dan beberapa lagu Madura juga menjadi lagu wajib dalam acara *parlo*, bahkan lebih mendominasi. Umumnya, musik *strèkan to' jher* bermain di depan *labâng gâlidik* (pintu masuk area hajatan pernikahan) dengan format duduk dari pukul 8 pagi sampai 10 malam.

Di Asembagus, grup pertama yang memelopori musik *strèkan to' jher* adalah orkes Al Fajar. Al Fajar didirikan oleh Sahamo pada sekitar tahun 1950-an. Menurut beberapa pelaku, pemain *strèkan to' jher* di masa kemerdekaan tidak semuanya berprofesi sebagai seniman murni. Beberapa pemainnya kebanyakan berprofesi sebagai pegawai, pekerja kasar, buruh pabrik gula, polisi penjara, petani, dan lain-lain. Bisa dikatakan bahwa musik *strèkan to' jher* adalah musik rakyat, lebih khusus adalah musik kelas pekerja.

Fenomena munculnya musik *strèkan to' jher* adalah hasil dari pertemuan pelbagai macam budaya, khususnya budaya Barat yang dibawa oleh kolonial yang kemudian diaduk dan di-*apropiasi* dengan sensibilitas lokal Situbondo (kultur Madura). Bentuk *strèkan to' jher* adalah tiruan dari bentuk *strèkan* tentara kolonial. Mereka meniru gaya musik penyambutan tamu ala kolonial, tetapi dengan cita rasa lokal Situbondo. Akibatnya, terjadilah suatu hal yang berbeda sebagai bentuk penerjemahan budaya.

Alih-alih ingin mengikuti gaya musik ala kolonial yang “elitis” dan modern dengan nuansa musik Eropa, *strèkan to' jher* malah memberikan warna musik *brass* yang unik dengan dominasi irungan musik Melayu dan lagu dangdut Madura. Proses peniruan yang tidak benar-benar sama ini kemudian menciptakan identitas hibrida dalam ruang negosiasi (bersifat subversif—mengacaukan).

Musik *strèkan to' jher* mempunyai ciri khas tema musical (melodi) tertentu yang dimainkan sebagai penanda ketika ada tamu datang. Tema musical tersebut menjadi tema baku/pakem yang umum dimainkan di setiap *parlo* oleh semua kelompok orkes *strèkan to' jher*. Agus Rajana, seorang pelaku musik *strèkan* yang masih berkesempatan memainkan ensambel ini, menyampaikan bahwa tema musical *strèkan* cukup sederhana dan mudah diingat. Pada Gambar 3.10 terlihat potongan transkripsi tema musical yang dimainkan.



Keterangan: ditranskripsi oleh Hidayatullah

Gambar 3.10 Transkripsi Notasi Berdasarkan Penuturan Agus Rajana

Potongan tema musical di Gambar 3.10, merupakan melodi yang dimainkan ketika penyambutan tamu. Melodi tersebut dimainkan dengan irama mars (*march*). Agus Rajana menjelaskan perihal tema musical tersebut sebagai berikut.

“Melodi itu adalah melodi wajib yang dimainkan oleh setiap orkes *strèkan to'jher* ketika ada tamu yang datang, melodi itu menjadi penanda atau kode yang punya ‘daya magnet’. Ketika melodi itu dimainkan semua orang pasti tahu bahwa ada tamu yang datang.” (Rajana, Komunikasi Pribadi, 18 April 2016).

Tema musical berirama mars di atas adalah tema musical yang dipakai oleh *strèkan* para tentara era kolonial untuk menyambut tamu pejabat di kabupaten. Penggunaan melodi di atas menandakan bahwa perubahan bentuk musik *strèkan* dari masa kolonial ke masa kemerdekaan tidak serta merta menghilangkan atau mengubah bentuknya secara keseluruhan.

Pelaku *strèkan to'jher* menggunakan/mempermainkan kode yang dianggap sebagai musik “elitis” tersebut untuk digunakan dalam ruang kultural yang berbeda. Mereka “meniru” tradisi musik Barat yang elitis untuk dihadirkan dalam ruang tradisi kultural rakyat kelas bawah/pekerja. Mereka memainkan tanda-tanda kolonial dengan tanda-tanda kultural sehingga penanda-penanda kolonial itu mengalami ketergantungan penandaan.

Bentuk permainan musik mars dengan tema musical ala *strèkan* tentara kolonial adalah cara berbicara rakyat kelas pekerja

melalui sikap peniruan (mimikri) gaya musik penyambutan tamu kolonial yang elitis di ranah kultural masyarakat kelas bawah. Bhabha menjelaskan bahwa “meniru (*mimicry*) tidak berarti (sepenuhnya) mengekor, karena dalam meniru sering terkandung unsur mengejek (*mockery*)” (Budiawan, 2010, xii). Meniru dapat diartikan sebagai sikap mengagumi sekaligus melawan, bahwa subjek (para pemain *strèkan*) memiliki otonomi dalam memaknai musik *strèkan* kolonial. Otonomi atau agensi subjek itu bisa dikatakan sebagai sebuah pembangkangan terhadap nilai-nilai kolonial (*disobedience*).

Mengejek (*mockery*) secara eksplisit juga terlihat dalam sikap *slèngèan* (serampangan) para pemain *strèkan to' jher*. Mereka selalu menyelipkan guyongan di sela-sela pertunjukan. Berikut salah satu contoh percakapan guyongan kelompok *strèkan* Al Fajar ketika pentas di acara *parlo*.

“Salah satu personel memancing topik guyongan dengan berkata, *ta' èberri' nasé' niko kang!!*, *ma' tadá' ka' angka'na* (tidak diberi nasi ini kang!!, kok tidak ada angkat-angkatnya). Lalu dijawab oleh personel lain dengan berkata, *nyarè sè raddhin ka' angka' pas* (cari gadis yang cantik, angkat-angkat pas). Mereka pun tertawa semua, bahkan terkadang guyongan itu jadi bahan pembicaraan *tokang siaran* (MC/pembawa acara).”

Guyongan yang dilontarkan dalam pertunjukan merupakan sebuah ruang negosiasi *strèkan* Al Fajar terhadap gaya musik ala *strèkan* tentara kolonial yang terkesan serius dan sangat disiplin. Alih-alih meniru gaya pertunjukannya yang disiplin, mereka justru menunjukkan sikap ketidakpatuhannya (*disobedience*) dengan sikap *slèngèan*. Mereka meledek gaya musik *strèkan* ala kolonial dengan cara berguyon.

Dalam hal ini, subjek telah menggoyahkan sistem penandaan dalam wacana kolonial. Ia berada di luar penanda dan terus menerus menggoyahkan struktur makna yang mapan. Posisinya mengarah pada gerakan penandaan ambivalen, gerakan tak menentu dan tegang yang membuka ruang hibrida. Mereka yang notabene adalah seorang

pekerja, secara implisit meng-*counter* dan “mengejek” tradisi musik tuannya yang elitis dalam ruang yang “baru” melalui sikap peniruan yang ambigu.

b. *Strèkan Tètèt/Saronèn*

Sebelum munculnya orkes *strèkan to'jher*, masyarakat Situbondo sudah memiliki seni musik tradisi bernama musik *tètèt*. Di Madura, musik ini dikenal dengan nama musik *saronén*. Terminologi *tètèt* diambil dari bunyi onomatope instrumen musik tersebut. Di Situbondo, instrumen ini lebih dikenal dengan istilah *tètèt* dari pada *saronén*. *Saronén/tètèt* telah dianggap oleh orang Madura maupun non-Madura sebagai instrumen khas Madura (Bouvier, 2002, 55). Musik *tètèt* menjadi musik yang populer di Situbondo karena sebagian besar penduduk Situbondo merupakan komunitas Madura yang sudah sejak lama bermigrasi ke Situbondo (Husson, 1997, 86). Bouvier menjelaskan instrumen *tètèt* berdasarkan organologinya.

“*Saronén* adalah instrumen musik yang berbentuk kerucut terbuat dari pohon jati dengan enam lubang di depan dan satu lubang di belakang. Sebuah gelang kecil dari kuningan (*konèngan*) mengaitkan bagian bawah dengan bagian baja tahan karat (*pessè potè*). Ujungnya (*rakara'*) terbuat dari kayu siwalan dan menjepit lidah gandanya (*pèpet*) dari sepat atau daun pohon siwalan (*tarèbung*: *Borassus flabellifer* L). Pada pangkal itu ditambah sebuah sayap dari tempurung kelapa (*pètok*) yang tampak seperti kumis pada pemain yang sedang meniupnya” (Bouvier, 2002, 56).

Di Madura, orkes *saronén* dikaitkan dengan sapi (untuk pertandingan karapan sapi/*karabhân sapè* dan pertandingan kecantikan sapi betina/*sapè sono*) dan kuda (untuk upacara ritual di makam keramat atau pesta perkawinan) (Bouvier, 2002, 56). Di Situbondo, *tètèt* sering digunakan untuk mengiringi rombongan barisan pengantin. Satu *rombongan tètèt* umumnya terdiri dari instrumen *tètèt*, *kennong tello'* (tiga buah kenong), *ghung* (gong) dan *cak kocak/kencér*.

Pada acara *parlo*, biasanya rombongan *tètèt* mengawali pertunjukan dengan memainkan instrumen musik berjalan mengiringi rombongan arak-arakan pengantin. Sampai saat ini (2024), tradisi ini masih terus berlangsung, bahkan terkadang pertunjukannya ditambah dengan atraksi *jhârân kénca'* (kuda bergoyang). Pertemuan kebudayaan yang bersifat antagonis turut memengaruhi bentuk pertunjukan musik *tètèt*. Perubahan bentuk tersebut bisa dilihat dari kostum dan formasi pertunjukannya. Pada Gambar 3.11 terlihat salah satu contoh kostum yang digunakan dalam pertunjukan *tètèt* di Situbondo.



Foto: Misyono (2016)

Gambar 3.11 Arak-arakan Musik *Tètèt* dalam Acara *Parlo* di Kalbut (Situbondo)

Foto pada Gambar 3.11 di atas merupakan salah satu contoh bentuk pertunjukan rombongan *tètèt* di Situbondo ketika mengarak pengantin. Kutunuk, seorang budayawan di Situbondo menjelaskan perihal kostum yang digunakan dalam pertunjukan *tètèt* sebagai berikut.

“Dulunya pertunjukan tètèt di Situbondo hanya menggunakan *kalambhi pèsa*’, tetapi sekarang sudah berubah mengikuti zaman. Secara filosofis baju yang dipakai sekarang tidak jelas artinya.” (Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 24 Agustus 2016).

Pernyataan tersebut menjelaskan bahwa kostum pertunjukan *tètèt* telah berubah. Dilihat dari kostum yang dikenakan, rombongan tersebut menggunakan seragam dengan dominasi warna yang mencolok yaitu merah muda. Penggunaan warna yang mencolok dalam budaya Madura memiliki makna tersendiri. Konstantinos Retsikas pernah menjelaskan dalam penelitiannya bahwa sebenarnya ada kaitan antara *sense* kasar dan keras orang Madura dengan preferensi warna kesukaannya yang bersifat terang dan mencolok.

“Thermal and colour dispositions are interrelated for the hotness of blood which is directly associated with the colour red, the colour par excellence of ‘Madurese’ sifat. Reddish colours and gleaming combinations are commonly interpreted as manifesting the turbulent tentions imagined to inhabit the ‘Madurese’ person, its uncontrollability of emotions and extrovert disposition” (Retsikas, 2007, 192).

Warna, khususnya dalam pakaian, dinilai sebagai bentuk artikulasi atau manifestasi watak dan sifat seseorang. Hal ini mengartikan bahwa karakteristik orang Madura yang kasar dan keras terepresentasi melalui warna pakaian yang mencolok. Orang Madura mengartikulasikan sifatnya yang terbuka dan blak-blakan melalui penanda warna pakaian (Prasisko, 2015, 60). Jonge juga menjelaskan hal yang sama perihal preferensi warna pakaian orang Madura, “baik laki laki maupun perempuan Madura menyukai warna ‘meriah’ dan mencolok, seperti merah menyala, kuning, hijau, jingga, biru muda” (Jonge, 2011, 66).

Kostum yang dikenakan oleh rombongan *tètèt* sekilas mirip pakaian prajurit dengan aksesoris hiasan di kepala dan gelang tangan, tetapi bentuk tersebut tidak sempurna karena terdapat aksesoris lain yang juga digunakan seperti jam tangan (dipakai oleh peniup *saronèn*/

tètèt), sepatu olahraga, kaus kaki sepak bola, kacamata hitam, serta baju dan kopiah hitam (dipakai oleh peniup *saronèn/tètèt*). Nordholt mengatakan bahwa “pakaian adalah kulit sosial dan kebudayaan kita” (Nordholt, 2005, 1). Laurie (dalam Nordholt, 2005) juga mengatakan bahwa pakaian merupakan ekspresi dan identitas seseorang karena pakaian yang kita pilih akan mendeskripsikan dan mendefinisikan diri sendiri.

Penggunaan kostum oleh kelompok *tètèt* tersebut adalah cara mereka mengartikulasikan identitas diri. Melalui kostum tersebut, mereka mengekspresikan identitas hibrida, yakni perlambangan modernitas yang hadir melalui aksesoris kacamata hitam, jam tangan, kaos kaki, dan sepatu sepak bola, serta perlambangan tradisi yang terlihat dari seragam ala prajurit. Identitas hibrida kemudian muncul sebagai sesuatu yang baru dan ambivalen. Ia bukanlah sesuatu yang modern, tetapi juga tidak sepenuhnya sesuatu yang dianggap tradisi. Selain kostum, bentuk hibrida juga terlihat dari bagaimana mereka melakukan arak-arakan. Arak-arakan yang dilakukan oleh kelompok *tètèt* hampir sama seperti yang dilakukan oleh kelompok *drum band* pada umumnya, berbaris rapi sambil memainkan instrumen. Namun, ada sesuatu yang membuatnya terlihat beda dari sekadar barisan arak-arakan khas *drum band*. Mereka tidak sekadar berbaris rapi, tetapi juga mengombinasikannya dengan gerakan tarian/*koreo* sederhana (terlihat seperti gerakan joget). Gerakan dan kostum hibrida inilah yang sering kali menjadi parodi dan hiburan di masyarakat karena penampilannya yang “unik” secara spontan mengundang gelak tawa penonton yang melihatnya. Fenomena tersebut memperlihatkan bagaimana mimikri sekali lagi digunakan dalam ruang “baru”, sebagaimana Bhabha menyebut mimikri sebagai sikap ‘meniru sekaligus melawan’ yang didalamnya sering terkandung unsur mengejek (*mockery*). Unsur mengejek dilihat dari goyangan dan penampilan yang *nyentrik*.

Selain format arak-arakan, bentuk pertunjukan *strèkan tètèt* juga menyesuaikan dengan bentuk *strèkan to' jher*. *Strèkan* identik dengan penyajian musik penyambutan tamu dengan format duduk. Maka

setelah *strèkan tètèt* selesai mengarak pengantin, mereka kemudian menyajikan musik dengan format duduk. Dalam acara *parlo*, umumnya kelompok musik *strèkan tètèt* bersebelahan dengan *strèkan to' jher*. *Strèkan tètèt* menempati sisi kiri gerbang dan *strèkan to' jher* menempati sisi kanan gerbang area perkawinan. Dua kelompok *strèkan* tersebut saling bergantian memainkan musiknya.

Ketika dua kelompok ini berdampingan dan bersebelahan, hal ini sebenarnya sarat dengan sebuah kontestasi. Terdapat dua bentuk musik yang saling melakukan interaksi secara langsung. Agus Rajana menjelaskan perihal tersebut sebagai berikut.

“Dulu *strèkan to' jher* dan *strèkan tètèt* itu saling berdampingan dan bersebelahan ketika menyambut tamu. Secara tidak langsung itu seperti penggambaran persaingan antara tradisi dan modernitas. Secara visual *strèkan to' jher* selalu dianggap lebih modern dan berkelas dibanding *strèkan tètèt*. Terlihat dari posisi duduknya, pemain *strèkan to' jher* biasanya duduk di kursi, sedangkan *strèkan tètèt* duduk bersila dengan alas tikar. Persaingan itu sebenarnya hanya terlihat di luar saja. Kenya-taannya, (kami) berbaur satu sama lain. Kami selalu berguyon dan pada saat tertentu bahkan bermain bersamaan, istilahnya itu *gudung*.” (Rajana, Komunikasi Pribadi, 18 April 2016).

Pernyataan Agus Rajana menjelaskan bahwa terdapat relasi kekuasaan pada musik *strèkan* dalam acara *parlo*. Kedua kelompok *strèkan* tersebut dipertemukan dalam satu ruang pertunjukan yang kemudian menggambarkan kontestasi antara tradisi dan modernitas. *Strèkan to' jher* dengan elemen Barat dianggap sebagai perlambangan modernitas yang secara visual terlihat dari penempatan posisinya yang duduk di kursi, sedangkan *strèkan tètèt* dianggap sebagai perlambangan tradisi yang secara visual terlihat dari posisi duduk bersila dengan alas tikar. Gambar 3.12 menunjukkan posisi duduk *strèkan tètèt*. Jika dilihat secara visual, memang tampak bagaimana relasi kekuasaan yang timpang antara modernitas (elitis) dan tradisional (subordinat) terlihat jelas dalam ruang tersebut.



Foto: Misyono (2016)

Gambar 3.12 *Strèkan Tètèt* ketika Bermain Musik Format Duduk

Relasi kekuasaan tidak selamanya beku, sebagaimana pernyataan Bhabha. Dalam kondisi tertentu, fenomena tersebut dapat menjadi bias dan ambivalen. Fenomena konkretnya terlihat pada saat “*gudung*”. *Gudung* adalah terminologi yang merujuk pada sebuah ekspresi musical di mana kedua kelompok *strèkan* tersebut bersama-sama memainkan musik secara emosional. Berikut penjelasan dari Agus Rajana mengenai *gudung*.

“Ketika semua grup musik itu berbunyi semua, itu namanya *gudung*. Di Asembagus dulu pernah ada tiga kelompok musik yaitu *strèkan to' jher*, *strèkan tètèt*, dan *strèkan tabbhuwân*. *Gudung* itu membunyikan semua kelompok musik yang ada disana, *gudung* itu dibarengi dengan menabur beras kuning. Ketika *gudung*, pemain itu sangat emosional, bermain musik dengan keras-kerasan (*nyèng-ranyèngan*), grup satu

tidak mau kalah dengan grup yang lain.” (Rajana, Komunikasi Pribadi, 18 April 2016).

Gudung dimainkan ketika pasangan pengantin datang menuju area perkawinan dan ada tamu yang dianggap penting datang. Ketika *gudung*, suasana menjadi sangat emosional, bunyi musik menjadi tidak teratur (*chaos*), idiom musik Barat dari *strèkan to'jher* bercampur dengan bunyi pentatonik *slèndro* khas musik *strèkan tètèt*. Secara musikal, bunyi tersebut memang terdengar kacau dan tidak beraturan, tetapi bagi tradisi kultural Madura, bunyi tersebut menandakan ekspresi suka cita. Dari fenomena ini bisa dilihat bagaimana sistem penandaan dalam posisi hierarkis relasi kekuasaan menjadi kacau ketika *gudung*. *Gudung* menunjukkan peristiwa *hibriditas* bunyi yang berpotensi dan bertendensi untuk mengacaukan sistem penandaan dalam relasi kekuasaan yang beku.

3. *Strèkan* di Masa Kontemporer (1970–Sekarang)

Hingga awal tahun 1970-an, ketika musik dangdut mulai populer, musik *strèkan* pun beralih mengikuti tren zaman. Secara instrumentasi, musik *strèkan* sedikit demi sedikit berganti menjadi instrumentasi yang digunakan dalam orkes Melayu, yakni gitar elektrik, bas elektrik, ketipung, tamborin, suling, dan *keyboard*. Perubahan instrumentasi tersebut sejalan dengan periode perkembangan musik dangdut nasional yang juga mulai menggunakan instrumen elektrik pada awal 1970-an (Sasongko, 2006, 20).

Saat ini (2024), musik *strèkan to'jher* yang digunakan dalam acara *parlo* semuanya sudah bertransformasi menggunakan instrumentasi orkes Melayu. Lagu-lagu yang dimainkan adalah lagu dangdut. Perubahan tersebut disadari oleh pelaku *strèkan* karena tuntutan zaman, pasar, dan permintaan dari selera pendengar. Mereka, mau tidak mau, harus mengubah format musik yang dianggap ketinggalan zaman menjadi bentuk yang dianggap modern dan lebih populer di masyarakat.

Menurut Hauser (dalam Wadiyo, 2008), hal yang mendasari lahirnya seni populer adalah kebosanan (*boredom*). Kebosanan kemandirian menimbulkan kegelisahan (*restlessness*). Perubahan pertunjukan dalam *strèkan to' jher* menjadi bentuk *strèkan* dangdut merupakan konsekuensi logis dari bentuk komersialisasi seni. Walaupun secara musikal dan instrumentasi sudah berubah, penamaannya masih tetap sama, yakni menggunakan terminologi musik *strèkan*. Secara musikal, *strèkan* dangdut tidak memiliki ciri khas musical tertentu. Umumnya musik *strèkan* dangdut memainkan lagu-lagu dangdut *piur* berirama lambat/syahdu. Secara khusus, lagu yang dimainkan adalah lagu-lagu di masa 1970-an, contohnya lagu Rhoma Irama, Rita Sugiarto, Ida Laila, dan lainnya.

Strèkan dangdut masih melanjutkan ciri khas musik *strèkan* sebelumnya, yakni musik instrumental. Ciri khas musik instrumental ala musik *strèkan to' jher* ketika menyambut tamu tidak hilang begitu saja. Musik *strèkan* dangdut mengganti musik instrumental berirama mars ala *strèkan to' jher* dengan musik instrumental dangdut (lagu yang dihilangkan lirik dan melodi vokalnya kemudian diganti dengan permainan musik instrumental). Salah satu lagu yang sering dibawakan secara instrumental oleh musik *strèkan* dangdut adalah lagu berjudul “Pertemuan” yang dinyanyikan oleh Rita Sugiarto, di mana melodi vokal lagu tersebut dimainkan oleh instrumen suling. Berikut pada Gambar 3.13 adalah salah satu foto orkes *strèkan* dangdut dalam acara *parlo*.

Gambar 3.13 menjelaskan bahwa musik *strèkan* telah mengalami banyak perubahan dan pemaknaan dari bentuk pertunjukannya. Saat ini, musik *strèkan* telah menggunakan panggung dan biasanya ditempatkan di tengah area pernikahan, bersebelahan dengan *kuadè* pengantin. Perubahan format pertunjukan juga mengubah fungsi musiknya. Semula, orkes *strèkan* ditempatkan di depan pintu masuk area pernikahan dan memiliki fungsi “*ngambâ' tamoy*” (menyambut tamu). Saat ini, orkes *strèkan* bergeser menjadi musik hiburan untuk mengiringi tamu saat menikmati hidangan pernikahan.



Foto: Koleksi Rasyid Melodi Ria (2000-an)

Gambar 3.13 *Strèkan* Dangdut Melodi Ria

Berdasarkan pengamatan lapangan, saat ini musik *strèkan* dangdut dan *tètèt* masih tetap eksis di lingkungan masyarakat Situbondo. Berbeda dengan *strèkan to' jher* yang telah bertransformasi bentuk menjadi *strèkan* dangdut, *strèkan tètèt* masih tetap mempertahankan bentuk dan formasi pertunjukannya seperti era sebelumnya. Kedua jenis *strèkan* tersebut masih dipertontonkan dalam satu ruang pertunjukan dalam acara *parlo*, hanya saja ruang kontestasinya sudah berbeda dari era sebelumnya. Perubahan bentuk musik *strèkan* dari masa kolonial sampai kontemporer menjadi sebuah penanda perubahan kondisi sosial masyarakat di Situbondo. Pada era kolonial, melalui dominasi dan hegemoni penjajah, musik *strèkan* muncul sebagai penanda modernitas dan dimaknai oleh masyarakat sebagai musik yang elitis.

Pertemuan budaya yang *konfliktual* dan antagonis kemudian membuka ruang negosiasi. Posisi hierarkis yang tadinya kokoh menjadi ambivalen. *Strèkan* di masa kemerdekaan mempermainkan sistem penanda kolonial dengan meniru (mimikri) sebagian gaya *strèkan* kolonial, kemudian di-*apropriasi* dan diaduk dengan sensibilitas lokal kultur Madura di Situbondo. Hal ini menciptakan identitas hibrida dalam ruang negosiasi. Pada masa kemerdekaan, musik *strèkan* dimaknai kembali sebagai musik rakyat/pekerja kelas bawah yang memiliki fungsi sebagai penyambut tamu (*ngambâ' tamoy*) dalam acara *parlo*.

Politik anti imperialis pemerintah pada tahun 1950-an dan popularitas musik dangdut di kancan industri musik nasional turut memengaruhi bentuk dan fungsi musik *strèkan* di Situbondo pada masa kontemporer. Bentuk musik *strèkan* bertransformasi menjadi bentuk orkes Melayu (dangdut). Perubahan tersebut adalah konsekuensi logis dari komersialisasi seni sebagai musik hiburan. Musik dan masyarakat adalah relasi yang dinamis. Proses perubahan/adaptasi adalah sebuah bentuk kreativitas dari masyarakat yang penting untuk diapresiasi agar dinamika itu terus berlanjut dan diterjemahkan dalam kondisi sosial masyarakat yang terus berubah.

C. Representasi Alam Pikir Masyarakat Madura dalam Lirik Lagu Madura

Musik mencerminkan pikiran dan cara hidup orang (Hardjana, 2003, 37). Pernyataan tersebut secara implisit menjelaskan bahwa musik akan selalu berubah, dinamis, dan berbeda di setiap tempat, waktu, zaman, kelompok, maupun individu. Menurut Suka Hardjana (2003), alam, bakat pribadi, kesadaran tentang keindahan, dan pengaruh bentukan lingkungan serta budaya ternyata berpengaruh terhadap sikap dan tanggapan orang terhadap musik. Dalam hal ini, musik tidak hanya berkaitan dengan rasa keindahan dan bakat alam saja, tetapi juga saling berhubungan dengan kompleksitas budaya. Suka Hardjana mencontohkan musik Bali. Karena *predominasi* lingkungan dan budaya yang sangat kuat, musik Bali menunjukkan watak setem-

patnya yang kuat. Hal ini menunjukkan bahwa musik lahir bukan hanya karena alasan-alasan pribadi, tetapi juga karena sejarah, alam, dan lingkungan budaya, serta pengalaman pribadi yang memengaruhi terbentuknya suatu wacana musik pada seseorang atau masyarakat tertentu (Hardjana, 2003, 38).

Rhoma Irama dalam wawancaranya bersama Weintraub mengatakan, “ketika saya buat lagu Viva Dangdut, itu juga fakta sejarah” (Weintraub, 2012, 34). Penjelasan Rhoma tentang penciptaan karya lagunya menerangkan bahwa penciptaan itu adalah representasi dari pengalamannya terhadap sejarah dangdut. Dalam hal ini, musik memiliki hubungan dialektis dengan kebudayaan. Penciptaan sebuah karya musik tidak pernah lepas (dipisahkan) dari konteks budayanya. Karya musik (lagu) merupakan ruang ekspresi dan interpretasi bagi seniman untuk memaknai alam, realitas sosial, dan pengalaman yang dihadirkan melalui media bunyi.

Seperti pada lagu “Ta’ Andi’ Rokok” (selanjutnya disebut “Cia-Cia”) sebagai contoh karya musik dangdut Madura yang mengadaptasi lagu “Chaiyya-Chaiyya”, lagu “Chaiyya-Chaiyya” merupakan *original soundtrack* film India berjudul *Dil Se* (1998). Secara keseluruhan lirik lagu “cia-cia” menceritakan tentang kehidupan seorang pemuda pengangguran yang hidup dalam kompleksitas budaya Madura. Lirik lagu ini dikemas dengan nuansa humor, berbeda dengan konteks lagu “Chaiyya-Chaiyya” yang asli. Penciptaan lirik dalam lagu “cia-cia” tentunya juga banyak dipengaruhi oleh konsepsi atau alam pikir penciptanya (seniman). Konsep-konsep tersebut merepresentasikan jejaring makna yang terdapat dalam realitas budaya Madura. Lagu, dalam hal ini, sebenarnya mencoba untuk mereduksi dan menggambarkan ulang realitas budaya Madura yang kompleks (*chaos*).

Guna melihat dan memahami kompleksitas yang terdapat dalam budaya Madura, saya memiliki ketertarikan untuk membaca kompleksitas tersebut menggunakan konsep Foucault. Dalam kajian ini, saya menggunakan pendekatan multidisiplin yang mengaitkan beberapa disiplin ilmu berbeda untuk mendapatkan pemahaman yang komprehensif dalam membedah permasalahan tersebut.

1. Teori Wacana Menurut Michel Foucault

Michel Foucault banyak menyumbangkan pemikirannya dalam berbagai bidang ilmu pengetahuan seperti kedokteran, ilmu alam, filsafat, seni, budaya, ekonomi, dan politik. Ada tiga *core* teori yang bisa menjelaskan pokok pikirannya. *Pertama*, perihal gagasan tentang metode arkeologi, yaitu adanya keterputusan pemikiran yang satu dengan yang lainnya (*discontinuity*) dalam melihat sejarah pemikiran. *Kedua*, perihal wacana, yaitu segala sesuatu yang dikomunikasikan melalui media bahasa atau sistem tanda dan mengandung muatan nilai. *Ketiga*, perihal subjek, dari rumusan wacana dan operasinya dalam kehidupan masyarakat, maka kemudian muncullah konstruksi identitas (Prasisko, 2014: 29). Berikut ini penjelasan Foucault tentang wacana.

“So we can now give a full meaning to the definition of ‘discourse’ that we suggested above. We shall call discourse a group of statements in so far as they belong to the same discursive formation; it does not from a rhetorical or formal unity, endlessly repeatable, whose appearance or use in history might be indicated (and, if necessary, explained); it is made up of a limited number of statements for which a group of conditions of existance can be defined” (Foucault, 2002, 131).

Sebelum menjelaskan definisi wacana, perlu kiranya untuk membahas tentang formasi diskursif, sebagai seperangkat aturan di mana sebuah wacana beroperasi dan mendapatkan maknanya. Foucault memandang bahasa cenderung pada bahasa ucapan (*speech*) dan dari sini kemudian wacana bisa diartikan sebagai kelompok-kelompok pernyataan yang terikat pada konteks dan aturan-aturan tertentu (Prasisko, 2014, 30). Pernyataan-pernyataan inilah yang disebut sebagai wacana. Pernyataan yang diucapkan oleh sekelompok orang yang mempunyai legalitas dan menentukan pengetahuan disebut kebenaran.

Foucault percaya bahwa suatu wacana selalu mengandung unsur politis dan tidak netral. Oleh karena itu, di dalam suatu wacana selalu

terlihat adanya relasi kuasa dan kepentingan-kepentingan politis atau ideologis tertentu.

“Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere. And “power”, insofar as it is permanent, repetitive, inert, and self-reproducing, is simply the over-all effect that emerges from all these mobilities, the concatenation that rests on each of them and seeks in turn to arrest their movement” (Foucault, 1978, 93).

Kuasa tidak negatif dan tidak dimiliki, tetapi sifatnya produktif dan digunakan. Kuasa dimungkinkan untuk dijalankan oleh siapa pun dan di mana pun, bahkan dalam kehidupan sehari-hari. Foucault kemudian membahas tentang mikro politik (*micro-politic*). *“This seems to go with his (Foucault) belief in the micro-politic of localized struggles and specific power relation”* (Sarup, 2003, 75). Mikro politik spesifik membahas tentang kuasa informal, yaitu praktik represif yang dijalankan layaknya hal yang wajar dan pihak yang terepresi menganggap itu sebagai hal yang normal dan lazim. Kuasa bekerja dalam sebuah wacana dengan mendapatkan justifikasi dari wacana yang menaunginya itu dan dalam wacana tersebut hubungan antar-subjek telah dikonstruksi sehingga tindakan representasi dalam ruang lingkup tersebut berjalan sebagai perwujudan organisasinya (Prasisko, 2014, 31). Konsekuensi dari hubungan hierarkis dalam suatu wacana tersebut adalah munculnya posisi dominan dan subordinat. Foucault mengungkapkan bahwa dalam menghadapi sebuah wacana, ada dua pilihan, yaitu terepresi atau menerima kebenarannya yang artinya subjek telah ditundukkan dan menerima kuasa wacana yang sangat kuat dan sulit untuk mengubahnya (Prasisko, 2014, 106).

Poin ketiga dari pemikiran Foucault adalah perihal subjek dan identitas. Perihal subjek dan identitas ini menjelaskan tentang adanya praktik inklusi dan eksklusi dalam suatu masyarakat yang dalam prosesnya dimainkan oleh *we* dan *other*.

“In a society like ours, the procedures of exclusion are well known. The most obvious and familiar is the prohibition. We know quite well that

we do not have the right to say everything, that we cannot speak of just anything in circumstances whatever. In the taboo on the subject of speech, the ritual of the circumstances speech, and the privileged or exclusive right of the speaking subject, we have the play of three types of prohibition which interest, reinforce or compensate for each other, forming a complex grid which changes constantly” (Foucault dalam Young, 1981, 52).

Foucault menjelaskan bahwa dalam suatu masyarakat terdapat eksklusivitas tertentu yang dicontohkannya sebagai ucapan (*speech*). Suatu kelompok mempunyai batasan atau dibatasi terhadap apa yang boleh dan tidak boleh diucapkan, atau mana yang dianggap wajar dan mana yang dianggap tabu. Pernyataan Foucault menjelaskan bahwa terdapat hubungan hierarkis di dalam dinamika kultural suatu masyarakat, di mana subjek yang boleh mengatakan kebenaran mempunyai hak untuk melegitimasi pernyataannya. Subjek dominan tersebut meneguhkan posisinya dengan membuat sekat-sekat atau jaring identitas. Subjek dominan memiliki hak ekslusif dan karakteristik (inklusi) yang kemudian akan mengonstruksi subjek *liyan* (subjek lawan/pembanding) sebagai konsekuensinya. Hal ini menegaskan bahwa barang siapa yang berbeda dan berlawanan dengan subjek dominan akan dibedakan atau dilawankan (eksklusi). Tujuannya adalah untuk mempertahankan kekuasaan. Maka dari itu, perlu dibentuk suatu pembanding; *the other, liyan*, atau *deviant* sebagai pembernan atas hak eksklusi subjek dominan. Teori wacana Foucault dalam artikel ini diperlakukan sebagai cara pandang dalam melihat teks lirik lagu.

2. Narasi Lagu “Ta’ Andi’ Rokok” (“Cia-Cia”)

Lagu “Cia-Cia” merupakan lagu adaptasi dari lagu “Chaiyya-Chaiyya”, namun demikian narasi yang disampaikan memiliki perbedaan yang cukup jauh. Gambar 3.14 dan 3.15 merupakan gambaran video klip lagu “Chaiyya-Chaiyya” yang menarasikan kisah percintaan dengan suasana suka cita.



Sumber: Shahadat Ali Vlogs (2015)

Gambar 3.14 Cuplikan Video Klip "Chaiyya-Chaiyya"



Sumber: Shahadat Ali Vlogs (2015)

Gambar 3.15 Tangkapan Layar Video Klip "Chaiyya-Chaiyya"

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sementara, narasi kronologis dari lirik lagu “Cia-Cia” menceritakan tentang kisah keseharian seorang pemuda Madura pengangguran yang hidupnya pas-pasan dan terbiasa mencukupi kebutuhan sehari-harinya dengan cara berutang.

“Aduh cia cia cia cia ta’ andi’ rokok cia cia

Cia cia cia cia ta’ andi’ pèssè cia cia

Aduh cia cia cia cia ta’ andi’ cewek cia cia

Cia cia cia cia ta’ andi’ bini cia cia”

Pada bagian *reff* di awal lagu, pemuda tersebut mengeluh dengan kata *cia* (dalam bahasa Indonesia berarti hambar). Pemuda tersebut merasa hidupnya hambar dan menderita karena pengangguran dan belum memiliki pasangan hidup. Dalam bahasa Madura, kata *cia* memang tidak hanya dipakai untuk ungkapan dalam preferensi rasa makanan, tetapi juga sering dipakai untuk ungkapan ekspresif seperti pada lirik lagu di atas.

“Marèh ngakan ta’ andi’ rokok, bi’ kebbi’ân sènyamah colo’

Ngenyonyot bhuceng ngabi’ pètto’, aceppa’ tonjhu’ accèn cèlo’

Pèssè ta’ andi’ otang bânyanya’, rokok sa’arè ngabi’ léma’

Napang sossa aghentang sossa, mellè sarimi èkakan matta”

Lirik berikutnya mengisahkan kebiasaan pemuda tersebut yang suka merokok. Merasa kesal ketika selesai makan dia tidak dapat merokok karena tidak punya uang untuk membeli rokok, akhirnya dia hanya bisa menghisap puntung rokok sampai habis tujuh dan menggigit jarinya sendiri yang terasa asin dan kecut. Dia juga terlilit banyak utang, sedangkan kebutuhan rokok sehari dapat menghabiskan lima bungkus. Akibatnya, dia tidak pernah tenang dalam menjalani

hidupnya, dia hanya mampu membeli mi instan untuk dimakan mentah.

“Ta’ nyaman dhâddhi rèng nganggur tèdung ghulagghu samp’ dzuhur

Pèkkèran sossa tadâ’ ambunah, mèkkèrè otang tadâ’ marèna

HP konslèt tadâ’ pulsanah, mukka’ dompèt tadâ’ pèssènah

Nyarè ènjâman tadâ’ aberri’, pas èmakaluwarraghi todi”

Selanjutnya, pemuda tersebut kembali mengeluh dengan pernyataan bahwa tidak nyaman menjadi pengangguran yang kerjanya hanya tidur dari pagi sampai zuhur (siang hari). Pikirannya selalu gelisah karena memikirkan utang. Hidupnya menjadi lebih menderita ketika ponselnya rusak dan tidak ada pulsanya. Dia bimbang karena di dompetnya tidak ada uang sepeser pun. Lalu, dia berusaha untuk mencari pinzaman uang, tetapi tidak ada yang mau memberinya pinzaman. Bukannya mendapat pinzaman uang, dia malah diusir dan ditodong menggunakan senjata tajam oleh orang yang hendak meminjaminya uang.

“Èntar ka bârung ngamponga nasè’, berka’ labu ètabângi arè’,

‘Seprit rokok kopi ettè, ghi’ ta’ majâr aotanga polè’ (dinyanyikan wanita/ penjaga warung)

Mon nagih jhâ’ sa’ kasa’ todus ka tokang bècak lagghu’ engko’ majârâ, tang jânggu’ èjhuwâlâ

Naghi otang è bânnyaân orèng, jhâ’ rasarah engko’ bânni malèng, engko’ ta’ andi’ bânni mellèng

Ngakan è dâpor abhâreng kocèng”

Kemudian, lirik berikutnya mengisahkan kejadian ketika pemuda tersebut berutang di warung. Oleh karena tidak memiliki uang untuk makan, dia lalu pergi ke warung untuk berutang, tetapi sesampainya di warung dia malah diusir oleh pria pemilik warung dan dikejar dengan membawa senjata tajam (celurit). Wanita penjaga warung berkata bahwa, “utangnya yang kemarin masih banyak dan belum lunas malah mau berutang lagi”. Saat pemuda tersebut ditagih, dia malah tidak terima karena merasa malu jika ditagih di depan orang lain, apalagi di depan tukang becak.

“Emma’ embu’ guttēh bibi’ duh sèngko’ mi’ mellas kadhibi’

Tang sapèh èlang, sapèdah èlang èpanambel lobângnga otang”

Pada bagian akhir lagu, dikisahkan bahwa si pemuda menjadi sangat cemas karena makin hari utangnya makin bertambah untuk memenuhi segala kebutuhan hidupnya. Dia menjadi makin gelisah dan bimbang ketika tidak ada yang ingin membantunya. Pemuda tersebut mengeluh kepada saudara-saudaranya, mengapa tidak ada yang mau membantunya. Dia menyesal karena utangnya makin menumpuk dan tak mampu lagi membayarnya. Akhirnya, dia harus merelakan sapi dan sepeda motornya untuk dijual guna menutupi utang-utangnya.

3. Wacana dalam Lirik Lagu “Ta’ Andi’ Rokok (Cia-Cia)”

Di dalam lagu “Cia-Cia” terdapat beberapa pernyataan-pernyataan yang kemudian membentuk sebuah wacana dan mengkonstruksi sebuah subjek. Berikut ini beberapa pernyataan dalam lagu “Cia-Cia” diklasifikasi berdasarkan konteksnya.

a. Pernyataan Utang

Pernyataan pertama dalam lagu “Cia-Cia” adalah pernyataan utang. Terdapat dua klasifikasi pernyataan utang dalam lagu “Cia-Cia”, yaitu utang barang dan utang uang. Pernyataan utang barang dalam lirik lagu “Cia-Cia” terdapat dalam bait yang terlihat dalam Tabel 3.11.

Tabel 3.11 Kutipan Lirik Lagu “Cia-Cia”

Lirik asli (Madura)	Terjemahan (Indonesia)
<p>Pèssè ta' andi' otang bânyña' Rokok sa'arè ngabi' lèma'.</p> <p>Èntar ka bârung ngamponga nasè', berka' labu ètabângi arè'.</p> <p>*<i>Seprit, rokok, kopi, ettè ghi' ta' majâr aotanga polè</i> (dinyanyikan oleh wanita penjaga warung).</p> <p><i>Sikat, odol, soklin, dayya, autan, baygon, beddhâ' citra sajân arèh otang nambâ bingung ruwet sajân sossa.</i></p> <p><i>Mon nagih jhâ' sa'-kasa', todus ka tokang bêcak, lagghu' engko' majârâ.</i></p>	<p>Uang tak punya, utang banyak Rokok sehari habis lima.</p> <p>Pergi ke warung mau utang makan, lari dan terjatuh dikejar dengan celurit.</p> <p>*Sprite, rokok, kopi, dan teh belum bayar mau berutang lagi (dinyanyikan oleh wanita/penjaga warung).</p> <p>Sikat, pasta gigi, soklin, daiyya, autan, baygon, bedak citra semakin hari utang semakin bertambah, bingung ruwet tambah susah.</p> <p>Kalau menagih utang jangan rame-rame, malu dengan tukang becak, besok aku akan bayar.</p>

Pernyataan pertama dalam tabel di atas menggambarkan tentang kebiasaan pemuda dalam masyarakat Madura yang suka merokok, tetapi mereka membelinya dengan cara berutang di warung. Utang di sini bukanlah berutang uang, tetapi dipahami sebagai utang barang, yaitu membeli barang di sebuah toko atau warung dengan utang. Kebiasaan seperti ini memang lazim terjadi dalam masyarakat Madura. Hal ini sebenarnya merupakan strategi bagi pemilik warung agar barang atau dagangannya cepat laku. Umumnya, warung atau toko menyediakan tempat untuk para pemuda berkumpul dan mereka biasanya memperbolehkan pelanggan untuk berutang. Lazim menurut Foucault adalah sebuah strategi normalisasi yang menyamarkan relasi yang timpang dan relasi itu merupakan prasyarat ketertindasan.

Di dalam hubungan sosial, masyarakat Madura dikenal dengan masyarakat yang kompak dan senang berkumpul. Ada ungkapan filosofis yang dipegang teguh oleh masyarakat Madura, yakni *rampa' naong bâringèn korong*, artinya jika masyarakat menjaga kekompakan dan kerukunan, niscaya akan terbangun suatu kehidupan yang damai, penuh keharmonisan, dan kesejukan bagaikan di bawah pohon berengin yang rindang.

Bagi Foucault, sesuatu yang harmonis dan damai itu kerap digunakan oleh kelompok dominan sebagai legitimasi untuk menindas kelompok yang lain. Masyarakat Madura memiliki konsep tentang relasi sosial, yaitu teman (*bhâlâ, kanca*) dan musuh (*moso*). Konsep teman merujuk pada relasi sosial dengan derajat kekerabatan pada taraf tertentu hingga derajat paling tinggi, sedangkan konsep musuh merupakan perwujudan relasi sosial tanpa kekerabatan sama sekali sampai pada taraf paling rendah (Wiyata, 2013, 18). Dalam masyarakat Madura, *bhâlâ* selain merujuk pada teman juga sering digunakan untuk merujuk pada hubungan kekerabatan. Sering kali *bhâlâ* juga disamakan dengan *tarétan* (saudara/keluarga).

b. Model Kekerabatan Keluarga (*Tarétan*)

Utang barang umumnya dilakukan oleh masyarakat Madura untuk mencukupi kebutuhan sehari-hari, sifatnya untuk kebutuhan jangka pendek, hubungannya biasanya antara penjual dan pembeli. Kuatnya hubungan kekerabatan dan tingginya solidaritas masyarakat Madura bisa dilihat dalam wacana utang, khususnya utang barang. Hasil wawancara Prasisko dalam penelitiannya menunjukkan kuatnya kekerabatan orang Madura dalam hal utang barang.

“Kalau orang Jawa, menurut saya soal kekompakannya tidak seperti orang Madura. Umpamanya begini, saya punya adik, ia mau membeli sesuatu, tetapi uangnya kurang, dan kemudian berutang kepada si penjual. Lalu karena kelamaan, pihak penjual menagih terus. Bagaimana pun juga, saya sebagai kakak turut bertanggung jawab terhadap perkara ini. Saya pun ikut memikirkan, membayar, dan memenuhi kebutuhan kekurangan uang adik saya. Kalau adik saya malu, saya pun ikut malu. Jadi, rasa kebersamaannya sangat kuat” (Prasisko, 2015, 70).

Contoh di atas merupakan salah satu model bentuk kekerabatan dalam ruang lingkup keluarga inti (*tarétan*). Di dalam kultur Madura, selain keluarga inti (*nuclear family*) mereka juga mengenal keluarga besar (*extended family*) yang biasa disebut *pon-popon ghi' semma'* (saudara “pupu” dari nenek moyang yang masih dekat). Kedekatan

kekerabatan orang Madura bukan hanya sampai tingkat sepupu, tetapi juga bisa lebih sampai pada keluarga sesama nenek atau kakek. Kekerabatan dalam konsep Foucauldian dianggap sebagai bentuk inklusi kelompok tertentu yang berimplikasi mengeksklusikan kelompok lain yang tidak sepadam. Dalam utang, permasalahan yang sifatnya personal bisa sampai menjadi masalah antarkeluarga sepupu, artinya keluarga sepupu juga merasa mempunyai tanggung jawab terhadap utang itu. Dalam pernyataan utang barang, si pemuda di lirik lagu tersebut menjadi subjek saudara sepupu dalam model kekerabatan keluarga.

c. Model Kekerabatan Tetangga (*Kanca Tatangghâ*)

Selain model kekerabatan keluarga, masyarakat Madura juga punya model kekerabatan tetangga (*neighborhood*). Hubungan ini terjalin karena persamaan wilayah tinggal. Tempat tinggal yang berdekatan menjadikan mereka terbiasa untuk berinteraksi dan bersosial membentuk ikatan kekerabatan. Kesamaan bahasa dalam komunikasi juga menjadikan kekerabatan orang Madura lebih erat. Terkadang orang Madura akan menganggap orang yang cakap dalam berbahasa Madura sebagai *tarètan* (saudara).

Wiyata juga membahas tentang kekerabatan tetangga. Kekerabatan tersebut biasa disebut *kanca tatangghâ* yang berarti memiliki jalinan sosial berdasarkan persamaan tempat tinggal (Wiyata, 2013, 19). Pada pernyataan utang barang di atas, si pemuda tersebut menjadi subjek *kanca tatangghâ* dalam model kekerabatan tetangga, penjual dalam hal ini hanya akan memberikan utang kepada orang yang dekat (*kanca tatangghâ*). Di dalam teks lirik secara eksplisit juga dijelaskan bahwa si pemuda berkali-kali berutang kepada si penjual dan penjual memperbolehkannya untuk berutang, tetapi ketika melakukan perbuatan yang menyakiti hati seperti utang yang terus menerus dan tidak dibayar, maka orang tersebut akan dianggap sebagai *moso* (musuh). Memperlakukan orang sebagai *moso* dalam konsep Foucauldian adalah bentuk eksklusi sosial melalui wacana yang ditunjukkan melalui perbuatan pengusiran.

d. Model Kekerabatan Teman (*Kanca Main*)

Model kekerabatan berikutnya yang bisa ditemukan dalam pernyataan utang barang adalah model kekerabatan teman. Hubungan pertemanan (*kanca*) dalam masyarakat Madura juga memiliki banyak klasifikasi tergantung konteksnya. *Kanca* bisa berasal dari berbagai macam lingkungan sosial, di antaranya teman dari lingkungan tetangga (*kanca tatangghâ*), teman dari lingkungan kerja (*kanca lako*), teman dari lingkungan remo (*kanca rémo*) (Wiyata, 2013, 19).

Mereka yang dikategorikan sebagai *kanca* adalah orang yang memiliki hubungan keterikatan sosial dan emosional, sedangkan kualitas kedekatan hubungan yang terjalin sebatas pertemanan biasa akan disebut *kanca biyasa*. Namun, jika kualitas kedekatannya sangat akrab disebut *kanca rapet/kanca semma*'. Dalam hubungan pertemanan masyarakat Madura juga tidak menutup kemungkinan seorang teman *kanca rapet/kanca semma*' akan dianggap sebagai *tarètan* jika kualitas pertemanannya sangat akrab. Begitu pula sebaliknya, adakalanya hubungan keluarga inti (*tarètan*) bisa dianggap sebagai bukan keluarga (*orèng*) apabila hubungan kekerabatannya sangat rendah. Ungkapan kultural tersebut biasa disebut oleh orang Madura *orèng dhâddhi tarètan, tarètan dhâddhi orèng* yang artinya 'orang lain yang bukan keluarga bisa dianggap sebagai keluarga, sebaliknya, keluarga bisa dianggap sebagai bukan keluarga' (Wiyata, 2013, 19).

Berangkat dari karakteristik dan kebiasaan orang Madura yang memiliki rasa solidaritas tinggi dan senang berkumpul, sudah menjadi hal biasa bagi orang Madura untuk berkumpul bersama teman main (*kanca main*) di sebuah warung bukan hanya sekadar untuk bersenda gurau, tetapi tidak jarang juga untuk saling memberikan pinzaman utang. Mereka biasanya saling mengerti dan memahami terhadap kondisi sesamanya. Fenomena ini sebenarnya mereka anggap sebagai asuransi sosial dengan harapan suatu ketika jika mereka membutuhkan, kerabatnya tersebut akan senantiasa membantunya. Si pemuda dalam lirik lagu tersebut menjadi subjek *kanca main* dalam konteks model kekerabatan teman.

Permasalahan utang dalam masyarakat Madura juga sangat sensitif dan memiliki batasan-batasan, baik yang bersifat tabu maupun tidak. Menurut Foucault, dalam suatu wacana tertentu, tersembunyi relasi yang tidak setara, seperti baik-buruk, tinggi-rendah, dan tabu-wajar. Masalah utang akan menjadi tabu ketika si pemberi utang menagih kepada si pengutang di hadapan orang yang tidak memiliki hubungan kekerabatan dengannya, terlebih lagi jika orang tersebut memiliki status sosial di bawah si pengutang. Contoh hal ini dapat dilihat dalam teks lirik “*Mon nagih jhā’ sa’ kasa’ todus ka tokang bēcak*” (kalau menagih jangan ramai-ramai, malu sama tukang becak). Masyarakat Madura sangat menjunjung tinggi harga dirinya, mereka akan merasa terhina (*malo*) jika diremehkan atau dilecehkan. Bagi orang Madura, melecehkan harga diri berarti melecehkan kapasitas diri mereka yang secara sosial tidak bisa dipisahkan dengan peran dan status sosial mereka.

“Bagi orang Madura, tindakan tidak menghargai dan tidak mengakui atau mengingkari peran dan status sosial sama artinya dengan memperlakukan dirinya sebagai orang *tadā’ ajhina* (tidak bermakna secara sosial dan budaya) yang gilirannya menimbulkan perasaan *malo*” (Wiyata, 2013, 16).

Selain itu, utang juga akan tabu jika si pemberi utang membicarakan utang tersebut kepada orang lain selain kerabatnya. Orang Madura tidak suka jika dirinya dihina apalagi menyangkut aibnya yang harus diketahui oleh orang yang bukan kerabatnya. Orang Madura cenderung bersifat blak-blakan dan ceplas-ceplos, tidak suka dengan basa-basi. Persoalan utang akan menjadi tidak tabu ketika si pemberi utang menagih utang kepada si pengutang secara personal. Kalaupun ada orang lain, orang tersebut merupakan kerabat si pengutang.

e. Utang Uang

Pernyataan utang uang pada lagu “Cia-Cia” ada dalam liriknya. Lirik tersebut terlihat pada Tabel 3.12.

Tabel 3.12 Terjemahan Lirik Lagu “Cia-Cia”

Lirik Asli (Madura)	Terjemahan (Indonesia)
HP konslèt tadâ’ pulsanah, mukka’ dompét tadâ’ pèssènah Nyarè ènjâman tadâ’ aberri’, pas èmakluwarraghi todì	Hp rusak tak ada pulsanya, buka dompet tak ada uangnya Cari pinzaman tak ada yang memberi, malah mengeluarkan senjata tajam

Dalam konteksnya, utang uang ini berbeda dengan utang barang. Jika utang barang adalah hubungan antara pelanggan yang berutang barang kepada penjual, utang uang adalah hubungan sesama masyarakat Madura.

f. Karakteristik Sikap Tegas dan Kasar

Dalam konteks utang uang, pihak yang diutanggi (dalam hal ini kerabatnya), walaupun mereka memiliki hubungan emosional yang dekat, mereka akan bersikap tegas kepada pihak yang berutang jika tidak memepati janjinya untuk membayar utang. Terkadang, tidak jarang hanya karena persoalan utang muncul perkelahian. Fenomena ini dapat dilihat dalam lagu “Cia-Cia” melalui potongan lirik, “Nyarè ènjâman tadâ’ aberri’, pas èmakluwarraghi todì” (cari pinzaman tak ada yang memberi, malah mengeluarkan senjata tajam). Jika dicermati, teks tersebut tampaknya terlihat terlalu sadis untuk sebagian masyarakat di luar Madura, tetapi bagi masyarakat Madura hal ini sudah biasa. Tentunya, untuk mengerti makna lirik tersebut tidak dapat jika hanya diartikan dengan perspektif yang umum karena perlu disesuaikan juga dengan konteks lagu tersebut, yakni budaya Madura.

Pada umumnya, orang Madura dikenal sebagai orang yang memiliki karakteristik tegas, bahkan sampai memunculkan stereotipe-stereotipe negatif, walaupun tidak selalu benar dalam realitas yang sesungguhnya. Stereotipe dalam konsep Foucauldian merupakan strategi pendisiplinan tubuh. De Jonge dan Bouwsma dalam tulisan Latief berpendapat bahwa, “orang Madura mudah tersinggung, menaruh curiga kepada orang lain, bertempramen tinggi atau mudah marah, pendendam, dan suka melakukan tindakan kekerasan”

(Wiyata, 2013, 5). Karakteristik orang Madura yang tegas hingga berujung pada sikap kasar juga dijelaskan oleh Wiyata.

“Namun, harus diakui bahwa perangai, sikap, dan perilaku orang Madura yang pada dasarnya sangat tegas kemudian terimplementasikan dalam perangai, sikap, dan perilaku spontan dan ekspresif ini kadang-kala muncul dalam takaran yang agak berlebihan sehingga makna ketegasan yang terkandung di dalamnya kemudian bergeser menjadi ‘kekerasan’” (Wiyata, 2013, 9).

“Perilaku dan sikap ‘kasar’ dalam kultural memang diakui adanya, tetapi tentu saja keadaan ini terjadi bukan tanpa sebab. Hal ini terjadi karena adanya relasi-relasi dengan kondisi yang membentuknya. Kondisi sosial budaya yang paling kuat adalah ketika orang Madura merasa dilecehkan harga dirinya sehingga membuatnya merasa *tadâ’ ajhina* (pengingkaran terhadap eksistensi diri sehingga berguna dan bermanfaat, baik secara sosial maupun budaya)” (Wiyata, 2013, 9).

Ini membawa pembahasan kembali pada lirik lagu “Cia-Cia” di atas yang berujung pada tindakan mengancam. Jika dilihat dari narasinya, si pemuda tersebut sedang mencari pinzaman kepada seseorang. Alih-alih diberi pinzaman, dia malah diancam dengan senjata tajam. Tindakan mengancam yang dilakukan oleh si pemberi utang tersebut merepresentasikan sikap orang Madura yang tegas dan kasar. Si pemberi utang bersikap tegas dengan tidak memberikan utang dapat terjadi karena dua alasan. *Pertama* karena si pemuda tersebut tidak dapat dipercaya dan *kedua* karena dia sedang tidak memiliki uang. Selanjutnya, dia bersikap kasar karena si pemuda tersebut masih memiliki utang yang belum dibayar atau dia merasa tersinggung karena si pemuda meminjam uang dengan memaksa. Dalam wacana karakter orang Madura berdasarkan fenomena dalam persoalan sosial seperti utang, orang Madura ketika menghadapi persoalan yang cukup serius mengekspresikan ketegasannya melalui senjata tajam, atau di Madura dikenal sebagai celurit. Dalam hal ini, wacana tersebut mengonstruksikan orang Madura sebagai subjek yang emosional, tegas, dan kasar.

g. Pernyataan Humor

Lirik lagu “Cia-Cia” dikemas dengan lirik yang bernuansa humor atau lucu. Pada dasarnya, cerita yang dinarasikan dalam lirik tersebut merupakan representasi dari realitas masyarakat Madura. Menurut Foucault, posisi subjek ditempatkan melalui wacana tertentu. Oleh karena itu, posisi subjek orang Madura yang lucu ditempatkan dalam wacana humor. Orang Madura memang dikenal memiliki selera humor yang tinggi, umumnya mereka senang untuk berkumpul dan bersenda gurau. Para pemuda Madura memang terbiasa berkumpul di malam hari untuk melepas penat setelah sehari bekerja, bahkan biasanya mereka berkumpul di sebuah warung hanya untuk bersenda gurau saja. Huub De Jonge pernah menulis kebiasaan orang Madura yang suka berkumpul dan humoris.

“Orang Madura dikenal periang, kadang hampir seperti anak kecil. Mereka tak henti-hentinya dikatakan selalu gembira dan suka tertawa. Mereka tidak suka bermewah-mewah dan memiliki selera humor. ‘Di sini, sebuah pernyataan jenaka pada saat yang tepat dengan mudah menghilangkan konflik yang mengancam,’ kata seorang pegawai negeri sipil Belanda (B., 1928, 106). Mereka juga suka berbisik. Kalau mereka membisik berarti ada sesuatu yang tidak beres, atau mereka sedang sakit” (Jonge, 2011, 72).

Prasisko dalam penelitiannya juga pernah menemukan fenomena yang sama dan menulis tentang kebiasaan humor orang Madura tersebut dalam bukunya. Berikut salah satu kutipan gurauan orang Madura tersebut.

“Waktu itu, ada orang Madura sedang bercengkerama di warung pada pagi hari, sekitar pukul setengah sembilan. Sembari minum kopi sehabis makan, salah satu orang Madura berkata pada penjual warung ‘*adâ’ ring-ghuring, buk?*’ (tidak ada gorengan, Bu?), ‘*bâdâ rëya*’ (ini ada), ‘*apa?*’ (apa?), ‘*bâjân*’ (wajan), lalu mereka semua tertawa” (Prasisko, 2015, 68).

Kebiasaan orang Madura yang suka humor juga sering dijadikan bahan guyongan oleh Cak Nun dalam ceramahnya. Bahkan, kumpulan humor orang Madura yang dilontarkan Cak Nun tersebut dikumpulkan dan dicetak dalam sebuah buku yang ditulis oleh Musa berjudul *Folklore Madura*.

h. Bahasa Kiasan dalam Humor Madura

Orang Madura memiliki beberapa macam model atau gaya dalam berhumor, salah satunya adalah model yang terdapat dalam lirik lagu “Cia-Cia” dengan menggunakan bahasa kiasan. Menurut Pradopo, “bahasa kiasan ini mengiaskan atau mempersamakan sesuatu hal dengan hal lain supaya gambaran menjadi jelas, lebih menarik, dan hidup” (Pradopo, 2005, 62).

Pada lirik lagu “Cia-Cia”, terdapat dua kalimat yang menggunakan bahasa kiasan. Pertama adalah kalimat “*Mon nagih jhâ’ sa’ kasa’ todus ka tokang bécak, lagghu’ engko’ majârâ tang jânggu’ èjhuwâlâ*” (kalau menagih utang jangan ramai-ramai, malu dengan tukang becak, besok akan aku bayar, jenggotku akan aku jual). Berdasarkan klasifikasi bahasa kiasan, kalimat di atas digolongkan dalam jenis kiasan ironi. Ironi berasal dari kata *eironeia* yang berarti penipuan atau pura-pura. Sebagai bahasa kiasan (sindiran), “ironi adalah suatu acuan yang ingin mengatakan sesuatu dengan makna atau maksud yang berlainan dari apa yang terkandung dalam rangkaian kata-katanya” (Keraf, 2007, 143). Menurut Ismail (2013, 85), ironi adalah gaya bahasa sindiran yang menggunakan pilihan kata yang halus, sehingga efek yang ditimbulkan tidak kasar dan bernada tajam. Maksud dari kalimat di atas mengandung arti bahwa pemuda tersebut sedang tidak memiliki uang untuk membayar utangnya. Frasa kalimat “*tang jânggu’ èjuwâlâ*” (jenggotku akan aku jual) mengandung arti kebalikan dari arti sesungguhnya, yakni tidak punya apa pun untuk dijual. Si pemuda menggunakan kalimat tersebut untuk menyindir sekaligus meyakinkan kepada si penagih utang bahwa dia benar-benar tidak punya uang untuk membayar utangnya.

Pernyataan yang kedua adalah kalimat, “*Naghi otang èbânnyaän orèng, jhâ’ rasarah engko’ bânni malèng, engko’ ta’ andi’ bânni mellèng, Ngakan èdâpor abhâreng kocèng*” (menagih utang di depan orang banyak, jangan keterlaluan aku bukan maling, aku tak punya bukan bohong, makan di dapur bersama kucing). Berdasarkan klasifikasi bahasa kiasan, kalimat tersebut merupakan bahasa kiasan personifikasi. Menurut Scott, “personifikasi merupakan gambaran terhadap objek-objek *inanimate* atau ide-ide abstrak yang diperlakukan seperti manusia atau dibantu dengan atribut-atribut persona” (Scott dalam Efawati, 2013, 23). Sependapat dengan Scott, Keraf dalam tulisan Efawati (2013, 23) menjelaskan bahwa personifikasi adalah bahasa figuratif yang menggambarkan benda-benda mati atau barang-barang yang tidak bernyawa seolah-olah memiliki sifat-sifat kemanusiaan, atau dengan kata lain personifikasi menempatkan benda-benda tersebut bertindak, berbicara, berbuat seperti manusia (memanusiakan alam, binatang, dan tumbuh-tumbuhan).

“*Ngakan èdâpor abhâreng kocèng*” (makan di dapur bersama kucing) merupakan jenis personifikasi pada makhluk hidup, artinya personifikasi yang menggunakan gambaran makhluk hidup selain manusia yang dilekatinya ciri atau hal yang hanya ada dan dapat dilakukan oleh manusia. Sebagai hewan, kucing tidaklah mungkin untuk makan bersama dengan manusia. Kalimat di atas memosisikan kucing seolah-olah seperti manusia yang bisa makan bersama. Makna dari kalimat tersebut menjelaskan bahwa si pemuda dalam lagu “Cia-Cia” tersebut sedang menderita karena tidak memiliki uang dan pasangan hidup. Kucing dapat diartikan sebagai sosok pengganti dari gambaran pasangan hidup (wanita) dalam keadaan susah. Maka dari itu, secara implisit dia melakukan sindiran untuk menegaskan dan meyakinkan kepada si penagih utang agar mengerti kondisinya dengan menggunakan bahasa kiasan yang bersifat humor.

Kedua pernyataan tersebut sebenarnya ungkapan penolakan untuk membayar utang. Penolakan tersebut secara implisit menjelaskan sikap semaunya sendiri (*kareppa dhibi’*). Pemuda dalam lirik tersebut tidak terima ditagih utang, sehingga dia menyindirnya melalui bahasa

kiasan. Sikap semaunya sendiri juga pernah ditulis oleh Huub De Jonge; dalam acara karapan sapi, mereka akan bersorak sorai dan menjerit-jerit serta menari-nari ketika menang, tetapi mereka sulit menerima kekalahan jika kalah (Jonge dalam Prasisko, 2015, 53). Hal ini menggambarkan karakteristik orang Madura yang suka menyalahi, tetapi tidak mau disalahkan.

4. Formasi Diskursif dalam Budaya Masyarakat Madura

Penarikan konsep formasi diskursif dalam budaya Madura dilakukan melalui pembacaan terhadap lirik lagu “Cia-Cia”. Setelah mengetahui pola-polanya, lirik kemudian diklasifikasi atau dikategorisasikan berdasarkan kemunculan variasi pernyataanya (*speech*) menjadi kategori tertentu. Dari sini kemudian dapat ditemukan (formasi) hubungan relasi yang saling bertentangan. Pertentangan tersebut dapat dibaca sebagai dominan dan subordinat. Formasi, menurut Foucault, adalah jejaring makna-makna. Dalam konsep arkeologi pengetahuan Foucault, suatu makna tidak berdiri sendiri, tetapi ia ditentukan dalam relasinya dengan yang lain. Oleh karena itu, makna subjek tidak ditemukan dalam dirinya sendiri, tetapi dilihat dari bagaimana ia dituturkan dalam relasinya dengan subjek lain.

Pada lirik lagu “Cia-Cia”, terdapat wacana yang terdiri dari kumpulan pernyataan tentang utang dan humor. Dalam pernyataan utang barang, permasalahan utang menjadi masalah antarkeluarga sepupu yang kemudian mengonstruksi subjek *tarètan* (saudara sepupu). Orang Madura cenderung berutang pada orang yang dekat (tetangga), maka wacana tersebut mengonstruksi subjek *kanca tatangghâ* (tetangga). Rasa solidaritas yang tinggi sesama kerabat juga tercermin dalam perilaku saling membantu sesama teman dalam hal berutang, maka wacana tersebut mengonstruksi subjek *kanca main* (teman). Bersikap tegas kepada orang yang berutang mengonstruksi subjek orang tegas. Respons emosional dan kekerasan mengonstruksi subjek orang emosional dan keras. Sikap humoris mengonstruksi subjek orang lucu dan sikap semaunya sendiri mengonstruksi subjek orang licik.

Dari beberapa data tersebut kemudian ditentukan polanya dan dikelompokkan berdasarkan kategori tertentu. Permasalahan utang menjadi masalah antarkeluarga sepupu. Berutang pada orang yang dekat (tetangga) dan saling membantu sesama teman dikelompokkan ke dalam kategori kekerabatan. Bersikap tegas kepada yang berutang, respons emosional dan kekerasan, humoris, dan sikap semaunya sendiri dikelompokkan ke dalam kategori emosi. Skema formasi diskursif di atas bisa dilihat melalui Tabel 3.13.

Tabel 3.13 Formasi Diskursif Kekerabatan dan Emosi

Kekerabatan	Permasalahan utang menjadi masalah antarkeluarga sepupu	<i>Tarètan</i> (saudara sepupu)
	Berutang pada orang yang dekat (tetangga)	<i>Kanca Tatangghâ</i> (teman tetangga)
	Saling membantu sesama teman	<i>Kanca Main</i> (teman main)
Emosi	Bersikap tegas kepada yang berutang	Orang Tegas
	Respons emosional dan kekerasan	Orang Emosional dan Keras
	Humoris	Orang Lucu
	Sikap semaunya sendiri (<i>kareppa dhibi</i>)	Orang Licik

Berdasarkan norma dalam masyarakat Madura, subjek yang dominan pada lirik lagu “Cia-Cia” adalah *tarètan* (saudara sepupu), *kanca tatangghâ* (tetangga), *kanca main* (teman), orang tegas, dan orang lucu. Sementara itu, subjek yang subordinat adalah orang emosional, keras, dan orang licik.

Guna mendapatkan gambaran alam pikir masyarakat Madura secara utuh, maka subjek tersebut dilawangkan dengan relasi subjeknya. Lawan dari subjek saudara sepupu adalah *bhâlâ jhâuh* (saudara jauh); *kanca tatangghâ* (tetangga) lawannya adalah rentenir; *kanca main* (teman) lawannya adalah orang lain; orang tegas lawannya adalah *orèng lèca'* (tidak tegas/lemah); orang emosional dan keras lawannya adalah orang sabar; orang lucu lawannya adalah orang serius; dan

orang licik lawannya adalah orang jujur. Pada Tabel 3.14 tampak skema dari formasi diskursif tersebut.

Tabel 3.14 Formasi Diskursif Dominan dan Subordinat

Dominan	Kekerabatan	Permasalahan utang menjadi masalah antarkeluarga sepupu	<i>Tarètan</i> (saudara sepupu)
		Berutang pada orang yang dekat (tetangga)	<i>Kanca Tatangghâ</i> (tetangga)
		Saling membantu sesama teman	<i>Kanca Main</i> (teman)
Emosi		Bersikap tegas kepada yang berutang	<i>Orèng Tegghâs</i> (orang tegas)
		Respons secara baik dan bijak	<i>Orèng Sabbhâr</i> (orang sabar)
		Humoris	Orang Lucu
Sub-ordinat	Kekerabatan	Sikap bertanggung jawab	Orang Jujur
		Permasalahan utang yang tidak berkaitan dengan hubungan keluarga	<i>Bhâlâ Jhâuh</i> (saudara jauh)
		Berutang pada rentenir	Rentinir
Emosi		Tidak peduli terhadap sesama	Orang lain
		Bersikap tidak tegas kepada yang berutang	<i>Oréng Lèca'</i> (orang tidak tegas)
		Respons emosional dan kekerasan	Orang Emosional dan Keras
		Tidak suka humor	Orang Serius
		Sikap semaunya sendiri (<i>kareppa dhibi'</i>)	Orang Licik

Dari skema di atas bisa dilihat bagaimana konsepsi atau alam pikir masyarakat Madura melalui wacana yang terkandung dalam lirik lagu “Cia-Cia”. Wacana-wacana tersebut kemudian mengonstruksi orang Madura menjadi beberapa subjek, yaitu subjek dominan dan subjek subordinat. Subjek dominan dianggap eksklusif dan memiliki posisi yang tinggi (inklusi), sedangkan subjek subordinat adalah lawan dari subjek dominan (eksklusi). Berdasarkan norma kultural dalam masyarakat Madura, subjek saudara sepupu (*tarètan*), *kanca*

tatangghâ, kanca main, orang tegas, dan orang lucu diposisikan sebagai subjek dominan (inklusi), sedangkan subjek *bhâlâ jhâuh* (saudara jauh), rentenir, orang lain, orang emosional, keras, dan orang licik diposisikan sebagai subjek subordinat (eksklusi).

Melalui lirik lagu “Cia-Cia” dapat dibaca karakter, perilaku, dan wacana yang berkembang dalam masyarakat Madura. Terdapat wacana yang terdiri dari kumpulan pernyataan (*speech*) utang dan humor. Pernyataan utang dan humor dalam lirik lagu “Cia-Cia” merepresentasikan model kekerabatan dan karakteristik masyarakat Madura.

Dalam pernyataan utang barang, permasalahan utang menjadi permasalahan antarkeluarga sepupu yang kemudian mengonstruksi subjek *tarètan* (saudara sepupu). Orang Madura cenderung berutang pada orang yang dekat (tetangga), maka wacana tersebut kemudian mengonstruksi subjek *kanca tatangghâ* (tetangga). Rasa solidaritas yang tinggi sesama kerabat juga tercermin dalam perilaku saling membantu sesama teman dalam hal berutang, maka wacana tersebut mengonstruksi subjek *kanca main* (teman). Dalam pernyataan utang uang, orang Madura akan bersikap tegas ketika menghadapi persoalan yang cukup serius tentang permasalahan utang, bahkan untuk mengekspresikan ketegasannya hingga mengeluarkan senjata tajam (celurit), maka wacana tersebut kemudian mengonstruksi subjek orang tegas, emosional, dan keras.

Berikutnya adalah pernyataan humor, di mana salah satu gaya humor orang Madura adalah menggunakan bahasa kiasan. Dalam lirik lagu “Cia-Cia” terdapat dua macam kiasan, yaitu kiasan ironi dan personifikasi. Keduanya sebenarnya digunakan untuk menyindir secara halus dan secara implisit merupakan sikap *kareppa dhibi* (semaunya sendiri). Dalam wacana karakter orang Madura, fenomena humor tersebut mengonstruksi orang madura sebagai subjek orang lucu dan orang licik.

Subjek-subjek tersebut dilawankan dengan lawannya dalam formalis diskursif dan ditentukan mana subjek yang dominan dan mana yang subordinat. Subjek dominan dalam lagu “Cia-Cia” adalah *tarètan*

(saudara sepupu), *kanca tatangghâ* (tetangga), *kanca main* (teman), *orèng tegghâs* (orang tegas), *orèng sabbâr* (orang sabar), orang lucu, dan orang jujur. Sementara itu, subjek subordinat adalah *bhâlâ jhâuh* (saudara jauh), rentenir, orang lain, *orèng lèca'* (orang tidak tegas), orang emosional dan keras, orang serius, dan orang licik.

Oleh karena itu, lagu “Ta’ Andi’ Rokok (Cia-Cia)” dalam kaitannya dengan kebudayaan Madura merupakan representasi dari alam pikir masyarakat Madura. Lagu tersebut menjelaskan norma, perilaku, karakteristik subjek (orang Madura), dan cara hidup masyarakat Madura.

Buku ini tidak diperjualbelikan.





BAB IV

Ketoprak Madura

Bab ini menguraikan tiga topik tentang ketoprak, yaitu perihal *panjhâk* dan budayanya, perihal *post-harmony* dalam fragmen *sangposangan*, serta perihal *ghendhing* dangdut. Subbab pertama tentang *panjhâk* dan budayanya menarasikan peran para pelaku ketoprak dalam konteks kebudayaan Madura, bagaimana ia diposisikan dalam relasi sosial, serta bagaimana hubungan antara realitas panggung dan realitas kehidupan nyatanya. Subbab kedua adalah *post-harmony* dalam fragmen *sangposangan* mengurai tentang salah satu bagian terpenting dalam ketoprak Madura, yakni *sangposangan*. Subbab ini menjelaskan tentang apa itu *sangposangan*, seperti apa bentuknya, bagaimana ia dibentuk, dan mengapa menjadi menarik bagi orang Madura. Subbab ketiga menarasikan tentang *ghendhing* dangdut, fenomena musical menarik yang tidak dapat lepas dari pergelaran ketoprak Madura hari ini. *Ghendhing* dangdut adalah varian garapan yang unik dan berbeda dari garapan gending dangdut di kebudayaan Jawa. Subbab ini akan membedah seperti apa keunikan musicalnya dan apa perbedaannya dengan gending dangdut di Jawa.

A. *Panjhâk* dan Budayanya

Subbab ini mengulas tentang *panjhâk* (pelaku seni pertunjukan masyarakat Madura) sebagai agen kebudayaan. Sebagaimana pendapat Rajs Timoti (2007, 28) yang menyatakan bahwa dalam sebuah konstruksi sosial dapat dipastikan terdapat subjek yang berposisi sebagai agen. Agen yang dimaksud ialah seseorang atau sekelompok orang yang mempunyai “rasa memiliki terhadap kelompok dan yang memahami dirinya” dalam kondisi tertentu. Dalam pembahasan ini, hal tersebut terkait dengan peran agen kebudayaan pada suatu pranata sosial di masyarakat.

Sosok agen kebudayaan dalam kehidupan masyarakat Madura ditampilkan sebagai figur panutan yang diungkapkan dalam istilah *bhuppa*’, *bhâbu*’, *ghuru*, dan *rato* (ayah, ibu, guru, dan raja atau pemimpin pemerintahan). Kepada keempat figur tersebut masyarakat Madura membangun sikap ketakutan, ketundukan, dan kepasrahan.

Figur ayah dan ibu (orang tua) dalam kehidupan sosial-budaya masyarakat Madura dapat dimaknai sebagai representasi dari institusi keluarga. Figur guru adalah seseorang yang memberi pengetahuan, umumnya identik dengan kiai atau ulama sebagai wujud dan representasi dari dunia *ukhrowi* (*sacred world*). Figur raja atau pemimpin pemerintahan merupakan wujud dan representasi dari dunia profan (*profane world*). Pandangan tersebut tumbuh menjadi sikap kebudayaan yang mengikat, menjadi sebuah keniscayaan untuk diaktualisasikan serta dianggap sebuah penyimpangan sosial bagi siapa saja yang melanggar norma tersebut. Tidak hanya bagi masyarakat Madura “asli” yang berada di pulau Madura, tetapi juga berlaku bagi masyarakat Madura migran, termasuk di Situbondo, Jawa Timur.

Kehadiran masyarakat Madura di Situbondo sudah berlangsung sejak lama, beriringan dengan proses migrasi orang Madura ke Jawa Timur yang berlangsung sebelum abad ke-19. Migrasi bukan hanya persoalan perpindahan sekelompok manusia dari suatu tempat ke tempat lain, tetapi juga membawa serta kebudayaan aslinya. Komunitas Madura di Situbondo menjadi mayoritas yang hidup bersama

dengan komunitas etnik lain, seperti Jawa, Arab, dan Tionghoa. Keberadaannya di luar pulau Madura serta persinggungannya (kontak kebudayaan) dengan masyarakat Situbondo melahirkan kebudayaan yang unik dan berbeda dari kebudayaan masyarakat di Pulau Madura. Hal itu terepresentasikan dalam corak kesenian, bahasa, pandangan hidup, serta sikap kebudayaan.

Perihal pandangannya terhadap figur panutan, masyarakat Madura di Situbondo masih menerapkan pandangan primordialnya. Meski berpedoman pada pandangan yang sama, tetapi pada kenyataannya masyarakat Madura di Situbondo memaknai dan mengartikulasikannya dengan cara mereka sendiri. Sebagaimana ungkapan *bhuppa*, *bhabu*, *ghuru*, dan *rato*—di Situbondo terma *ghuru* dimaknai secara dinamis. *Ghuru* tidak lagi memiliki makna tunggal dan sempit yang hanya merujuk pada sosok kiai atau ulama. Namun, dalam hal ini *ghuru* dimaknai sebagai subjek yang memiliki pengetahuan religiositas yang mampu memberikan pengetahuan dan perubahan di masyarakat serta dapat memberi solusi atas permasalahan sosial yang dihadapi masyarakat.

1. Dinamika Pemaknaan

Pergeseran makna tersebut dapat ditelaah melalui perspektif hegemoni kekuasaan. James Scott dalam bukunya berjudul *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* mengatakan bahwa manusia yang dibungkam oleh kekuasaan hegemoni budaya dapat memberikan perlawanan yang bersifat halus dan termanifestasikan melalui “perlawanan simbolis” (Scott, 1985). Perlawanan simbolis dilakukan ketika seorang atau sekelompok orang yang secara hierarki diposisikan sebagai subjek subordinat melakukan resistensi terhadap subjek dominan (pemegang kekuasaan) dan tidak mungkin melakukan perlawanannya secara langsung. Perlawanan simbolis dapat menciptakan ideologi serta membuat si pemilik kekuasaan merasa kelimpungan karena tidak dapat melawan sesuatu yang bersifat *absurd* (tidak jelas).

Sebagaimana pandangan Adorno, kebudayaan benar-benar merupakan kebudayaan bila secara implisit ia kritis. *Kritisisme* merupakan

kan elemen yang esensial dan mutlak dari sebuah kebudayaan yang dalam dirinya tersimpan potensi konflik yang laten. Gerak implisit suatu kebudayaan yang mengkritik dirinya sendiri merupakan sebuah tendensi menuju sebuah apresiasi atas keindahan (seni) (Adorno dalam Soetomo, 2003).

Berdasarkan perspektif *interaksi* simbolik dalam konteks komunikasi seni pertunjukan, meminjam premis-premis yang dikemukakan oleh Mulyana (dalam Jaeni, 2014, 71–72), dapat ditelaah proses berikut.

- 1) Individu merespons suatu situasi simbolik.
- 2) Makna adalah produk interaksi sosial. Karenanya, makna tidak melekat pada objek, melainkan dinegosiasikan melalui penggunaan bahasa. Melalui bahasa ini, manusia mampu memaknai suatu teknik pemaknaan itu sendiri yang bersifat arbiter.
- 3) Makna yang diinterpretasikan oleh individu dapat berubah dari waktu ke waktu, sesuai dengan terjadinya perubahan situasi yang ditemukan dalam interaksi sosial.

Berdasarkan premis tersebut, sebuah pertunjukan seni dapat dimaknai sebagai arena/ruang pemaknaan yang dinamis, di mana terdapat saling-silang interpretasi (penafsiran) makna dan tanda-tanda simbolik. Sebuah karya seni bukanlah sesuatu yang absolut dan memiliki makna tunggal karena selalu membuka ruang dialektika, baik di dalam diri individu, antarindividu, maupun kelompok.

Menurut Hauser, sebagai sesuatu yang artistik, seni bukanlah seperti buah yang menunggu dikunyah (Wadiyo, 2008). Artinya, sering kali terjadi suatu sajian seni yang tidak dapat diapresiasi dengan sama oleh penikmatnya. Guna menikmati sebuah karya seni, penikmat seni terkadang harus melanjutkan proses yang tidak dilanjutkan oleh seni itu sendiri. Hal ini menguatkan pemahaman bahwa karya seni merupakan sebuah media interaksi sosial antara seniman (pencipta/pelaku) dengan apresiatornya (masyarakat). Oleh karena

itu, keberadaan seni pertunjukan tidak akan pernah bisa lepas dari aspek sosiologisnya. Eksistensinya merupakan pengejawantahan dari masalah-masalah sosial yang dihadapi oleh para pelaku seni sebagai bagian dari masyarakat.

2. Peran *Panjhâk* melalui Drama Al Badar

Terminologi *panjhâk* dalam kamus bahasa Madura diartikan sebagai pemain atau pemukul musik gamelan, kadang menjadi penyanyi atau juga sebagai penari. *Panjhâk*, bagi masyarakat Madura di Situbondo, secara umum dimaknai sebagai pelaku seni pertunjukan atau profesi yang berkaitan dengan dunia panggung hiburan. Beberapa di antaranya meliputi *tokang këjhung* (penembang), *tokang tabbhu* atau *tokang musik* (pemain musik/gamelan), pemain drama yang meliputi *séri* (pemeran protagonis) dan *moso* (pemeran antagonis), pelawak, serta penari. Secara khusus *panjhâk* dimaknai sebagai pemain drama/teater tradisional Madura.

Pada sekitar tahun 1960-an, pertama kali muncul “rombongan” (kelompok/grup) drama Al Badar yang didirikan oleh seniman Lesbumi (Lembaga Seniman Budayawan Indonesia). Nama Al Badar merujuk pada sebuah peristiwa Perang Badar yang sudah dikenal luas oleh umat muslim. Bouvier mengatakan bahwa *Badar* adalah padanan bahasa Arab dari istilah *Kemala* (bahasa Sansekerta) yang digunakan oleh kelompok *loddrok* di pulau Madura (Bouvier, 2002). Penggunaan nama Al Badar berarti bahwa *rombongan* drama tersebut memosisikan diri di dalam konteks Islam, sesuai dengan tujuan berdirinya yang notabene berada dalam naungan Lesbumi. Pertunjukan drama Al Badar difungsikan sebagai media syiar dan dakwah islami, yang bertujuan untuk menarik minat masyarakat agar mengikuti kegiatan *pangajhiâ* (pengajian). Selain itu, Al Badar juga dijadikan sebagai motor propaganda ideologi politik partai NU dan sebagai alat untuk memobilisasi massa.

Drama Al Badar merupakan pertunjukan drama musical, diperankan oleh beberapa *panjhâk* laki-laki yang menggunakan bahasa Madura. Kisah dalam drama mengangkat tema-tema yang bersifat

islamiah. Beberapa kisah yang diangkat dalam pertunjukannya ialah kisah Nabi Yusuf, Nabi Ibrahim, Bilal, Umar Bin Khattab, serta beberapa kisah islami lainnya. Bentuk pertunjukannya mengadaptasi film India, yakni drama diselingi nyanyian dangdut Madura yang bercorak India dan Arab. Bentuk hibrida tersebut dipengaruhi oleh politik Sukarno pada tahun 1950-an yang anti terhadap imporealisme Barat, sehingga menyuburkan industrialisasi film dari India dan Arab. Bisa dikatakan bahwa Al Badar merupakan produk *appropriasi* budaya global yang dikemas dengan sensibilitas lokal masyarakat Madura Situbondo di era 1960-an. Gambaran mengenai bentuk pertunjukkan dapat dilihat pada Gambar 4.1.

Sejak berdirinya di era 1960-an sampai puncak perkembangannya di era 1980-an, drama Al Badar mengarah pada pertunjukan komersial. Konten cerita yang diangkat tidak pernah keluar dari konteks cerita islami, walaupun bentuk pertunjukannya lebih modern (menggunakan instrumen musik elektrik, properti panggung modern, serta sistem pertunjukan berkarcis).

Seniman yang terlibat dalam drama Al Badar merupakan seniman yang mempunyai latar belakang pendidikan Islam di pondok pesantren. Mukri selaku Ketua Lesbumi sekaligus pendiri drama Al Badar Lesbumi merupakan seniman lulusan pondok pesantren di Situbondo. Begitu pun dengan Rasuk selaku pimpinan Al Badar Mahajaya yang eksis di tahun 1980-an juga seniman lulusan Pondok Pesantren Nurul Jadid di Probolinggo. Sebagai seniman yang memiliki latar belakang pendidikan di pondok pesantren, keduanya membutuhkan pertimbangan dan kejelian tersendiri dalam mengemas bentuk pertunjukan. Kisah islami yang diangkat dalam pertunjukan diadaptasi dari hasil penafsiran Al-Qur'an dan beberapa kitab-kitab Islam. Dalam hal ini, *panjhâk* menjadi agen yang merepresentasikan cerita pada khalayak umum melalui media pertunjukan, sehingga secara implisit bisa dikatakan berdakwah melalui aktualisasi teks naratif yang dialihwahanakan pada media pertunjukan estetis.



Foto: Koleksi Lilik dan Sajadi (2016)

Gambar 4.1 Dokumentasi Al Badar Mahajaya (Tahun 1980-an) di Situbondo

Menurut Damono (2012), alih wahana adalah proses pengalihan dari suatu jenis “kendaraan” (media/sarana) ke jenis “kendaraan” yang lain. Wahana memiliki dua cakupan konsep di dalamnya, yaitu sebagai media yang dimanfaatkan atau dipergunakan untuk mengungkapkan “sesuatu” dan alat untuk membawa atau memindahkan “sesuatu” dari satu tempat ke tempat lain. “Sesuatu” yang bisa dialih-alihkan itu berwujud gagasan, amanat, perasaan, dan suasana.

Merujuk pada konsep alih wahana di atas, pertunjukan drama Al Badar merupakan salah satu bentuk alih wahana dalam konteks seni pertunjukan. Bermula dari media tulisan, sebuah teks naratif dalam Al-Qur'an dan kitab-kitab Islam lainnya, kemudian beralih wahana

menjadi media pertunjukan dan karenanya mengalami perubahan sesuai dengan bentuk yang baru. Proses peralihan wahana tersebut membutuhkan kejelian, ketelitian, serta kreativitas yang tinggi dari seorang *panjhâk* agar karya adaptasi tersebut tidak menimbulkan konflik dan perdebatan dalam masyarakat, mengingat kisah yang disadur bersumber dari kitab suci. Sebagaimana yang disampaikan oleh Martono sebagai salah satu *panjhâk* Al Badar Mahajaya.

“Al Badar itu berfungsi sebagai dakwah islami tentang cerita Nabi dan Rasul. Mengangkat kisah-kisah Nabi dan Rasul kala itu tidak boleh sembarangan, harus merujuk pada kitab agar ceritanya sesuai dan tidak menimbulkan konflik sosial” (Martono, Komunikasi Pribadi, 8 April 2016).

Berkaitan dengan konsep figur *ghuru* dalam konteks budaya masyarakat Madura di Situbondo, sosok *panjhâk* merupakan pengejawantahan dari figur *ghuru*. *Ghuru* dalam hal ini dilihat melalui aktualisasi diri *panjhâk* sebagai subjek yang berperan mengartikulasikan pesan sosial, moral, spiritual, dan pendidikan melalui media seni pertunjukan. Dalam pandangan masyarakat Madura di Situbondo, sosok *panjhâk* juga memiliki posisi tersendiri sebagai agen dakwah yang efektif. Sebagaimana pernyataan Imam Kutunuk, seorang budayawan di Situbondo, sebagai berikut.

“Al Badar itu sangat efektif dalam mengumpulkan masyarakat untuk ikut pengajian, kalau hanya pengajian saja, masyarakat tidak begitu tertarik. Jika ada drama Al Badar, masyarakat akan betah mengikuti pengajian. Al Badar menyajikan kisah dan pendidikan Islam melalui seni yang menarik” (Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 3 April 2016).

Berdasarkan beberapa penjelasan di atas, dapat dikatakan bahwa seseorang yang telah memilih jalan hidupnya “menjadi” pelaku seni (*panjhâk*) sesungguhnya bukanlah perkara yang mudah karena ia harus memiliki *will-to form* sebagaimana yang disebutkan oleh Herbert Read sebagai sebuah “daya” (Jaeni, 2014). Daya bagi seorang *panjhâk* adalah bagaimana ia betul-betul memberdayakan dirinya menjadi seorang *ghuru* bagi masyarakat.

3. Konstruksi dalam Pertunjukan Drama Al Badar

Drama Al Badar merupakan seni pertunjukan populer bagi masyarakat Madura di Situbondo karena dalam pertunjukannya menampilkan suatu konstruksi identitas hibrida yang mewakili identitas kultural masyarakat Madura di Situbondo. Identitas hibrida dimunculkan melalui penggabungan tanda-tanda simbolik yang tersusun atas penggabungan indeks dari beragam kelompok sosial masyarakat di Situbondo. Thomas Turino (1999) menyebutnya dengan istilah *creative indexing* (pengindeksan kreatif).



Sumber: Bouvier (2002)

Gambar 4.2 Pertunjukan Drama Al Badar Mahajaya pada 1 Agustus 1986

Di dalam pertunjukan drama Al Badar, tersusun beberapa elemen yang mengindeks sebuah makna identitas sosial, seperti penggunaan bahasa Madura (indeks budaya Madura); musik dangdut (indeks masyarakat kelas sosial menengah-bawah urban dan budaya populer); busana bercorak India dan Arab (indeks kelompok sosial etnis Arab dan India), cerita islami (indeks budaya Islam), ornamentasi hiasan panggung (*pajhângan*) mengadaptasi pertunjukan *toneel* (Barat), serta model pertunjukan khas teater tradisi Jawa dan Madura seperti ludruk, topeng *kertè*, dan ketoprak. Gambaran tentang bentuk hibridasi dalam pertunjukan dapat dilihat pada Gambar 4.2. Pengindeksan

kreatif berupa komposisi moda simbolik tersebut menempatkan Al Badar sebagai media konstruksi yang memberikan gambaran atau memproyeksikan kemungkinan terbayang dari pembentukan sebuah identitas dan kelompok sosial sintetis baru.

Melalui drama Al Badar, masyarakat Madura di Situbondo menunjukkan identitas asalnya sebagai masyarakat Madura migran, sekaligus menegaskan perbedaan identitasnya dengan masyarakat Madura yang tinggal di Pulau Madura. Hal ini bisa dikatakan sebagai penegasan identitas budaya, artinya menegaskan keberadaan kebudayaannya yang telah mengalami berbagai penyesuaian dengan budaya di lingkungan barunya.

Guna memahami pemahaman masyarakat Madura di Situbondo atas identitas kulturalnya, berikut pernyataan Anto, salah seorang pelaku seni dangdut Madura di Situbondo.

“Lagu dangdut Madhurâ rowa khas Situbondo, asalla dâri Al Badar, jhâ’ rowa ngarang-ngrang bâkto è tangghâan. È Madhurâ dhibhi’ tada’ dangdut Madhurâ lambâ’, sè bâdâ këjhungan bi’ gambusan. Barometernya dangdut Madhurâ itu ya Situbondo, Madhurâ rowa akaca dâenna’. Arapa saya ngoca’ nga’ itu, Madhurâ itu kan banyak macemma ya, logatta kan ta’ sama ya, sè kita itu sé bhâgus.” (Anto, Komunikasi Pribadi, 3 April 2015)

“Lagu dangdut Madura itu khas Situbondo, berasal dari drama Al Badar, itu hasil mengarang ketika pentas. Di Madura (asli) tidak ada dangdut Madura dulu, adanya *kéjhungan* dan musik gembus. Barometernya dangdut Madura itu ya Situbondo, Madura itu berkaca ke sini. Mengapa saya mengatakan seperti itu, Madura itu kan banyak macamnya ya, logatnya kan tidak sama ya, yang kita itu yang bagus.”

Pernyataan Anto secara jelas memberikan perbedaan identitas Madura (di Pulau Madura) dengan Madura di Situbondo melalui musik dan drama Al Badar. Anto mengatakan bahwa lagu dangdut Madura cikal bakalnya dari drama Al Badar yang asalnya dari Situ-

bondo. Ia menegaskannya dengan bentuk seni dari pulau Madura berupa *kèjhungan* dan musik gambus. Secara implisit pernyataan Anto menandakan bahwa bentuk hibrida drama Al Badar lebih berterima dengan identitas kulturalnya dibanding kesenian dari Madura. Melalui lagu dangdut Madura dan drama Al Badar, Anto dapat memahami identitasnya sekaligus memberikan pembedaan terhadap identitas kultural kelompok yang berbeda.

Oleh karena itu, dalam hal ini, *panjhâk* memiliki posisi penting dalam mengonstruksi identitas sosial masyarakat Madura di Situbondo. Peran ini menjadi ideal karena seni pertunjukan memiliki fungsi penting dalam pranata sosial masyarakat. Menurut Umar Kayam (2000), daya tarik pertunjukan rakyat terletak pada kemampuannya sebagai pembangun dan pemelihara solidaritas kelompok. Lebih lanjut, ia menjelaskan bahwa dari pertunjukan rakyatlah kemudian masyarakat akan memahami kembali nilai-nilai dan pola perilaku yang berlaku dalam lingkungan sosialnya.

Dalam pertunjukan drama Al Badar, kisah tentang Nabi lebih ditonjolkan pada nilai-nilai kemanusiaannya sesuai dengan konteks sensibilitas kultur masyarakat Madura di Situbondo. Oleh karena itu, pertunjukan drama Al Badar sebagai produk *apropiasi* kemudian mendapat tempat di hati masyarakat.

Salah satu kisah yang populer dalam pertunjukan drama Al Badar ialah kisah Nabi Yusuf. Masyarakat diajak mengenal Nabi Yusuf secara intim dan mempelajari keteladanannya serta konteks sosial masyarakat di zamannya. Secara teknis, pertunjukan berlangsung menggunakan bahasa Madura dengan seperangkat ekspresi dalam budaya Madura, sehingga kisahnya menjadi bercita rasa lokal dan sangat dekat dengan budaya masyarakat Madura di Situbondo. Kisah Nabi Yusuf dalam drama Al Badar bisa dikatakan sebagai bentuk refleksi kritis para *panjhâk* atas wacana kultural dominan di Situbondo. Sebagai daerah yang didominasi oleh masyarakat beragama Islam dan ditopang dengan banyaknya pondok pesantren, Situbondo dikenal sebagai Kota Santri. Wacana dominan yang berkembang di dalam

kultur masyarakat Madura di Situbondo adalah fanatisme terhadap sosok kiai.

Fanatisme terhadap sosok kiai memiliki latar belakang historis di mana masyarakat memandang kiai sebagai ahli agama yang dilahirkan dan dibesarkan (dididik) oleh pesantren. Kiai menjadi penentu hidup atau matinya sebuah pesantren. Kiai juga merupakan sosok pemimpin agama yang menjadi penentu dalam proses perkembangan sosial, kultural, dan politik. Dalam budaya Madura, kiai bukan hanya dimaknai sebagai pengajar agama, tetapi lebih dari itu, yakni sebagai konsultan untuk memecahkan masalah-masalah kehidupan. Kiai mendapat posisi sangat terhormat, segala perintahnya akan mendapat respons yang tinggi dari masyarakat, bahkan tidak jarang mereka melakukan pengkultusan terhadap kiai.

Di Situbondo, kiai memiliki posisi dominan dalam relasi sosial masyarakat, baik secara politis maupun budaya. Sudah bukan menjadi rahasia jika seseorang ingin mencalonkan diri sebagai bupati, sewajarnya ia harus didukung terlebih dahulu oleh kiai. Dalam hal yang paling ekstrem, kiai bahkan mengalami pengkultusan secara berlebihan. Segala sesuatu yang berhubungan dengan kiai pasti dimaknai sebagai sesuatu yang sakral. Tidak jarang ditemui pula, masyarakat melakukan penafsiran atas kejadian-kejadian dan peristiwa dunia ini sang kiai yang seharusnya berlangsung secara alamiah (manusiawi) kemudian dihubung-hubungkan dengan suatu hal yang berada di luar akal sehat manusia. Masyarakat kemudian menciptakan mitos-mitos atas peristiwa tersebut.

Kehadiran pertunjukan drama Al Badar justru ingin mendekonstruksi wacana dominan tersebut. Alih-alih melegitimasi kesakralan figur kiai, dalam pertunjukannya drama Al Badar justru mempertanyakan arti kesakralan tersebut. Para *panjhâk* merespons wacana dominan dengan memproduksi wacana tandingan melalui penggambaran (citra) sosok Nabi Yusuf yang sangat manusiawi dan memiliki segala keterbatasan.

Dalam kisahnya, Nabi Yusuf digambarkan dan dicitrakan sebagaimana seorang manusia biasa yang juga mengalami rasa lapar, galau,

cinta, sakit hati, melankolis, lugu, suka bercanda, dan peristiwa manusiawi lainnya. Pesan yang disampaikan oleh para *panjhâk* melalui kisah Nabi Yusuf tidak lain adalah sebuah bentuk resistensi terhadap wacana dominan yang berkembang dalam masyarakat. Secara implisit para *panjhâk* ingin menyampaikan pesan tentang bagaimana seharusnya kita bersikap kepada sosok kiai.

Melalui drama Al Badar, para *panjhâk* menggiring setiap penontonnya untuk mempertanyakan kembali posisi kesakralan kiai. Artinya, jika seorang Nabi saja mengalami peristiwa yang sangat manusiawi dan bisa diterima dengan akal sehat manusia, begitu pula dengan seorang kiai yang seharusnya juga mengalami hal yang sama dan harus disikapi dengan menggunakan akal sehat. Mereka mewacanakan kepada masyarakat agar jangan sampai terjebak pada fanatisme secara berlebihan yang nantinya dapat menyebabkan pengultusan dan berakhir pada perusakan akidah beragama.

Sering kali *panjhâk* juga bersikap subversif terhadap otoritas pemimpin daerah dan kiai, tetapi perlawanannya hanya berlangsung dalam ranah simbolik. *Panjhâk* yang secara hierarki merupakan subjek subordinat, tidak dimungkinkan untuk melakukan perlawanan secara langsung terhadap dominasi tersebut. Perlawanannya dilakukan secara simbolis melalui sistem penanda seni. Ia mengkritik wacana dominan yang dilegitimasi oleh kiai melalui wacana tandingan dalam simbol-simbol kesenian. Di sinilah kemudian peran *panjhâk* menjadi sangat krusial dan penting bagi masyarakat. Mereka menuangkan gagasan kritis ke dalam bentuk yang estetis guna memudahkan ingatan dan kesadaran masyarakat atas esensi beragama.

4. Relasi *Panjhâk* dan Masyarakat

Panjhâk adalah subjek yang berada pada ruang pertunjukan. Ia selalu terikat pada sebuah relasi dengan masyarakat sebagai penonton (apresiator). Dunia pertunjukan tidak akan berarti apa-apa tanpa penonton, pendengar, dan pengamat yang akan memberikan respons, tanggapan, kritik, serta apresiasi. Sebagai seni yang bersifat sesaat, sebuah pertunjukan tidaklah semata-mata hadir untuk memenuhi

kepentingannya sendiri (seni untuk seni), tetapi akan menjadi berarti apabila mendapatkan respons dan timbal balik dari penonton. Oleh karena itu, dalam seni pertunjukan terdapat ruang komunikasi dua arah yang dialektik dan berlangsung secara simbolik.

Dalam konteks masyarakat Madura di Situbondo misalnya, karya-karya drama Al Badar diciptakan untuk dinikmati, dipahami, digunakan, dan dimanfaatkan untuk masyarakat. Seorang *panjhâk* dalam kelompok drama itu sendiri adalah anggota dari masyarakat yang terikat oleh status sosial dalam budaya Madura di Situbondo. Drama merupakan representasi dari kehidupan, dan kehidupan itu sendiri pada dasarnya ialah realitas sosial. Gambar 4.3 menunjukkan aktivitas para *panjhâk* di bawah panggung yang berbaur dengan masyarakat penontonnya.

Di dalam ruang seni pertunjukan, seorang *panjhâk* juga memiliki hubungan yang dialektis dengan masyarakat. *Panjhâk* tampil (dicitrakan) sebagai figur *ghuru* yang menyampaikan pesan-pesan kemudian masyarakat menerimanya sebagai sebuah pemahaman atas nilai sosial. Di sisi lain, seorang *panjhâk* membangun gagasan melalui refleksi dan pemahamannya atas realitas masyarakat. Keduanya kemudian



Foto: Dokumentasi Lilik dan Sajadi (2016)

Gambar 4.3 *Panjhâk* Al Badar di Bawah Panggung

menjalin hubungan dialektis satu sama lain melalui sistem penandaan simbolis dalam ruang seni pertunjukan yang terus menerus mengalami perubahan secara dinamis.

Pada umumnya, *panjhâk* memiliki peran yang sama dalam setiap bentuk seni pertunjukan yang ada. *Panjhâk* berperan sebagai agen/eksekutor yang menjalankan fungsi dalam pelembagaan seni pertunjukan. Seni pertunjukan sebagai manifestasi dari perasaan manusia yang diungkapkan melalui media gerak, laku, akting, bunyi, dan suara mengandung berbagai macam fungsi sosial, yaitu 1) sebagai bentuk ritual yang berkaitan dengan kepercayaan dan religi; 2) sebagai suatu penguat pergaulan sosial; 3) sebagai alat pendidikan; 4) sebagai alat penyembuhan dan terapi; 4) sebagai ekspresi artistik-estetis. Berdasarkan keempat fungsi tersebut, peran *panjhâk* menjadi jelas dalam pranata sosial masyarakat Madura di Situbondo. Ia merupakan subjek yang dimaknai sebagai sosok *ghuru*, dimana secara konseptual peran dan fungsinya telah terwakili melalui esensinya dalam panggung seni pertunjukan.

Dari penjabaran di atas terdapat sebuah pengetahuan atas pemahaman masyarakat Madura di Situbondo dalam memaknai *panjhâk* sebagai agen pengembang kebudayaan. Masyarakat Madura di Situbondo memaknai *panjhâk* tidak hanya sebagai penghibur dan pelaku seni pertunjukan belaka. Namun, *panjhâk* juga dimaknai sebagai pendakwah, pemberi solusi, dan pengkritik yang mampu mewakili sosok *ghuru*. Dalam Al Badar misalnya, peran *panjhâk* menjadi tampak jelas. Al Badar memosisikan dirinya sebagai media dakwah Islam yang mengartikulasikan pengetahuan dan wacana, serta memberikan kritikan atas masalah sosial masyarakat. Secara konsisten *panjhâk* melakukan refleksi dan konstruksi identitas melalui media seni yang dikemas secara estetis, sehingga tidak terkesan menggurui dan lebih mampu menarik hati masyarakat.

Panjhâk dan masyarakat merupakan suatu jalinan relasi dialektik yang mampu membangun dan mengembangkan karakter budaya di Situbondo. Melalui interaksi simbolik, mereka menyulam simpul-simpul kebudayaan secara dinamis dan partisipatif. Oleh karena itu,

eksistensi kesenian dan seorang pelaku seni (*panjhâk*) merupakan suatu keniscayaan dalam proses pengembangan karakter budaya. Diperlukan adanya upaya pelestarian dan apresiasi terhadap mereka supaya dinamika itu terus berlanjut dan mampu beradaptasi dalam perkembangan zaman.

B. Post-Harmoni dalam Fragmen *Sangposangan*

Tabbhuwân katoprak adalah sebuah genre seni pertunjukan tradisional yang hidup dan berkembang di kalangan masyarakat Madura. Secara bentuk, *tabbhuwân katoprak* Madura masih sangat dekat dengan seni ketoprak tradisional di Jawa, hanya saja terdapat beberapa perbedaan terkait dengan bentuk dan struktur pertunjukan serta gayanya. Secara bentuk, *tabbhuwân katoprak* Madura (selanjutnya disingkat TKM) menggunakan bahasa Madura, diiringi musik gamelan Madura yang sebagian besar memainkan gending Madura, serta terbagi atas beberapa fragmen (bagian) yang terpisah-pisah. Secara terminologis, *tabbhuwân* dalam bahasa Madura berarti ‘tabuhan’ atau ‘bebunyian’, sedangkan *katoprak* merujuk pada makna kata ketoprak sebagaimana genre seni pertunjukan di Jawa.

Terminologi *tabbhuwân* tidak hanya dipakai untuk menandai pertunjukan ketoprak tetapi juga digunakan oleh masyarakat Madura untuk menamai semua jenis seni pertunjukan tradisional yang menggunakan (berhubungan dengan) musik irungan gamelan Madura seperti *topèng kertè*, *strèkan*, dan *loddrok* (Hidayatullah, 2016, 6; 2017d, 141). Bahasa Madura mengenal beberapa istilah untuk menyebut perangkat gamelan, yaitu *tabbhuwân*, *klèningan*, *kalèningan*, dan *ghamellan* (Bouvier, 2002, 62). Istilah tersebut digunakan secara tidak teratur oleh masyarakat serta mempunyai arti dan maksud yang kurang lebih sama. Dalam konteks masyarakat Madura di Situbondo, secara umum mereka menamai dan mengenal jenis seni pertunjukan yang berhubungan dengan perangkat gamelan dengan istilah *tabbhuwân*. Untuk membedakan genre pertunjukan satu dengan yang lainnya, umumnya mereka memberikan nama yang spesifik,

seperti *tabbhuwân katoprak*, *tabbhuwân topèng*, *tabbhuwân kertè*, dan *tabbhuwân loddrok*. Selain itu, kerap kali mereka juga menggunakan nama rombongan-nya seperti *tabbhuwân Rukun Karya*, *tabbhuwân Rukun Famili*, *tabbhuwân Sri Rahayu*, dan lain-lain.

Pertunjukan TKM, sampai saat ini masih menjadi satu-satunya hiburan populer masyarakat pedesaan di Situbondo. Gambar 4.4 merupakan gambaran pertunjukan TKM yang dipadati oleh penonton, beberapa anak kecil bahkan menonton hingga masuk ke arena panggung. Pertunjukan TKM dijalankan melalui sistem tanggapan dan umumnya ditampilkan dalam acara *parlo/karjâ* (hajatan pernikahan dan lainnya), *salamettan dhisa* (selamatan desa), *rokat tase'/petik laut* (selamatan laut) dan ritual masyarakat lainnya. Di Situbondo, pertunjukan TKM digemari dan dihidupi oleh hampir seluruh masyarakat etnis Madura, baik di wilayah yang berkultur nelayan, petani, tegalan maupun perkotaan. Pertunjukan TKM selalu berhubungan dengan mobilisasi massa yang besar, tak jarang masyarakat yang berbeda lokasi (berjarak cukup jauh) rela untuk hadir dan menonton pertunjukannya. Pertunjukan TKM bisa dikatakan sebagai bagian yang tak terpisahkan dari kebudayaan masyarakat Madura di Situbondo.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 4.4 Fragmen *Sangposangan* TKM Rukun Famili

Salah satu rombongan TKM yang terkenal dan populer di Situbondo adalah rombongan Rukun Famili. Rukun Famili merupakan rombongan TKM yang berasal dari Desa Tanjung, Kecamatan Saronggi, Kabupaten Sumenep, Madura. Rukun Famili dikenal sebagai rombongan TKM paling awal yang eksis di daerah Situbondo. Eksistensi rombongan Rukun Famili kemudian memicu lahirnya beberapa rombongan TKM yang lain di Situbondo, seperti Karya Famili, Sinar Famili, dan Rukun Sejati. Rukun Famili memiliki basis massa yang besar dan pendukung fanatik. Selain karena eksistensinya, rombongan ini juga dikenal oleh masyarakat sebagai TKM yang paling dinamis dan peka zaman. Hal ini dibuktikan dari kedinamisan bentuk musiknya, properti panggungnya, teknik pertunjukannya, serta konten ceritanya. Dalam hal musik, rombongan Rukun Famili dianggap sebagai model rombongan yang modern karena mampu membuat sajian musik yang berbeda dari beberapa rombongan yang lain.

TKM merupakan seni pertunjukan tradisional yang berbicara tentang bagaimana cara menyajikan sebuah karya seni kepada penonton. Pertunjukan tradisional menjadi menarik untuk dibahas karena bentuknya yang tidak terkласifikasi dengan kategorisasi formal (konvensional). Pertunjukan tradisional menjadi sebuah gambaran realitas masyarakat yang kompleks (*chaos*). Jika dalam kesenian formal (modern) ada pembagian jenis berupa seni musik, tari, drama, dan sastra, di pertunjukan tradisional semua unsur tersebut disajikan secara kombinasi dan acak. Tidak adanya klasifikasi dalam kesenian tradisional menunjukkan bahwa sebenarnya kesenian tradisional tidak berangkat dari teks, tetapi konteks. Masyarakat Madura dengan konteksnya yang suka bercanda kemudian melahirkan lawak, konten yang dibawakan sama seperti guyongan ketika berkumpul. Begitupun dengan musiknya, tidak berangkat dari sistem notasi yang kaku dan statis, tetapi berangkat dari (menangkap) ritme kehidupan masyarakatnya.

Pertunjukan TKM terbagi menjadi beberapa bagian, yaitu musik pembukaan, tarian serimpi, lawak (mirip ludruk), dan *main* (lakon ketoprak yang di dalamnya terdapat fragmen *sangposangan*). Perihal musik, TKM menggunakan irungan musik gamelan Madura dengan memainkan beberapa repertoar gending Madura seperti *Angling* dan *Angling Sapolo*. Jika dilihat dari perannya, musik cenderung dominan dalam keseluruhan pertunjukan. Musik dalam TKM tidak hanya berperan sebagai pengiring saja, tetapi musik menjadi bentuk pertunjukan sendiri. Dalam hal ini, *sangposangan* berperan sebagai puncak dari seluruh sajian ketoprak Madura. *Sangposangan* merupakan fragmen (bagian) dalam lakon ketoprak Madura yang dimainkan di sela-sela lakon ketoprak, sebagaimana fragmen *goro-goro* dalam wayang. *Sangposangan* adalah bagian yang ditunggu-tunggu oleh penonton karena di bagian inilah penonton bisa turut terlibat naik ke atas panggung menjadi bagian dari cerita sebagai aktor. Dalam dunia industri rekaman lokal, dibanding penjualan produk VCD (*video compact disk*) pertunjukan ketopraknya, produk yang khusus menampilkan fragmen *sangposangan* justru lebih diminati oleh masyarakat. Fragmen *sangposangan* pada beberapa kali pementasan dijadikan satu dalam kumpulan kompilasi dan dijual dalam bentuk VCD. Gambar 4.5 merupakan salah satu contoh produk VCD yang secara khusus menampilkan adegan *sangposangan*.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 4.5 Sampul VCD *Sangposangan* TKM Rukun Kemala

Sangposangan juga menghadirkan *kèjhungan*, yaitu nyanyian lagu Madura yang berhubungan dengan cerita. *Kèjhungan* adalah keunikan dalam TKM sekaligus menjadi unsur pembeda dengan ketoprak Jawa. Kata *kèjhungan* berasal dari kata *kèjhung* atau nyanyian (Mistortoify et al., 2010, 1). Dalam pengertian umumnya, *kèjhungan* mencakup makna kepemilikan sebagai gaya nyanyian rakyat yang diwariskan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

secara tradisi lisan oleh masyarakat Madura. *Kèjhungan* memiliki cengkok nyanyian yang khas dan mencerminkan perasaan dan estetika kolektif masyarakatnya. Ekspresi dan suara lengkingan yang menonjol sering kali membuat masyarakat awam menilai *kèjhungan* bukan sebagai nyanyian yang “wajar”, tetapi lebih dikesanakan sebagai ekspresi orang yang berkeluh kesah, meratap, dan dilantunkan dengan nyaring (setengah berteriak) atau istilahnya *ong-klaongan* (Mistortoify et al., 2010, 1). Dalam sajian TKM, *kèjhungan* adalah unsur yang paling penting yang dimainkan di bagian *sangposangan* (di sela lakon). Bahkan, berdasarkan pengamatan saya, kebanyakan penonton menyaksikan pertunjukan TKM hanya untuk menikmati bagian *sangposangan* dan *kèjhungan*.

Secara musikal, *sangposangan* memiliki keunikan tersendiri karena menyajikan musik gending yang memainkan repertoar dalam gamelan Madura untuk mengiringi *tokang kèjhung* (penembang, dalam hal ini diperankan oleh aktor). Secara instrumentasi, *sangposangan* melibatkan instrumentasi gamelan Madura dan instrumen musik Barat yang terdiri dari *ghung* (gong), kenong, *rampasan* (balungan), *ghendhir* (gender), peking, kendang Madura, kendang dangdut, *drum set*, *keyboard*, bas, dan *pad drum* elektrik. Pemain musik yang terlibat berkisar antara 12–15 orang.

Jika dilihat dari bentuk musiknya, *sangposangan* memiliki susunan nada yang dinamis. Artinya, susunan nada yang dibentuk merupakan gabungan dari sistem nilai musik Barat dan tradisional. Sistem nilai musik Barat memiliki standar penalaan (*tune*) yang baku, contohnya yaitu 440 Hz pada nada “a”, sedangkan pada gamelan Madura tidak ada standar baku penalaan yang bergantung pada *sense* penglaras gamelan. Kedua sistem nilai yang berbeda ini, alih-alih menjadi hambatan dalam penyajiannya, justru disajikan secara bersamaan dalam musik *sangposangan*, walaupun terdengar bertabrakan dan tumpang tindih. Selain itu, kebakuan aspek harmoni dan ritme musik Barat juga sengaja ditabrakkan dengan susunan nada dalam gending Madura yang dinamis dan bersifat spontanitas (*improvisatoris*).

Pembahasan dalam subbab ini menggunakan pendekatan harmoni dalam pandangan musik Barat dan musik tradisional. Harmoni merupakan unsur yang penting di dalam musik, selain ritme dan melodi. Di dalam musik Barat, harmoni telah mengalami berbagai pengembangan, dari harmoni musik klasik, musik jaz, musik populer, musik modern, dan musik kontemporer. Akan tetapi, konsep harmoni dalam artikel ini adalah konsep harmoni musik populer. Mengapa musik populer? Hal ini karena musik *sangposangan* sebenarnya dibangun oleh beberapa pemain musik dangdut (populer) lokal di Situbondo. Dalam kesehariannya mereka bermain untuk grup musik dangdut yang biasa memainkan harmoni (*chord*) dalam musik dangdut. Teknik musik yang mereka biasa mainkan dalam grup musik dangdut kemudian dihadirkan kembali ketika mereka bermain bersama orkestra gamelan TKM.

1. *Post-Harmoni Sangposangan*

Musik tradisional Madura memiliki mekanisme dan susunan nada yang berbeda dengan musik Barat. Secara musical, musik tradisional memiliki susunan nada yang lebih sederhana dari musik Barat, tetapi lebih kaya dalam hal pengembangan ritmenya. Berbeda dari musik Barat yang memiliki standar baku, musik tradisional Madura tidak memiliki standar yang baku, artinya segala kemungkinan musical dapat dilakukan atau dapat terjadi dalam proses kreatifnya. Ia membuka banyak kemungkinan musical, imajinasi, spontanitas, dan pembayangan-pembayangan yang membebaskan para musisi untuk mengeksplorasi emosinya.

Musik dalam *sangposangan* adalah salah satu bentuk kemungkinan yang terjadi dalam skema musical, di mana dua bentuk musik yang memiliki cara pandang berbeda disatukan atau dibenturkan, tetapi tidak dileburkan. Perlu ditekankan bahwa dalam musik *sangposangan*, dua jenis *instrumentarium* (musik Barat dan musik tradisional Madura) dimainkan dengan menggunakan standar penalaan yang berbeda. Kelompok instrumen gamelan menggunakan

penalaan (*tune*) murni gamelan, sebagaimana yang telah dilakukan secara turun temurun dalam budaya Madura. Penalaan gamelan di Madura dilakukan dengan standar subjektivitas si penala. Penala gamelan menggunakan ukuran *rassa* (*sense*) yang didapatkan melalui proses spiritual yang *dälām* (kedalaman batin). Gamelan Madura tersebut memiliki titinada (*laras*) *salindru* (slendro) yang tentu saja bersifat otentik dan tidak selalu sama persis dengan titinada slendro pada perangkat gamelan Jawa (Supanggah, 2002, 86–102). Gambar 4.6 menunjukkan pemain kendang yang juga merangkap bermain drum pada bagian *sangposangan*.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 4.6 Pemain Kendang Merangkap sebagai Pemain *Drum Set* Bersama Para Pemain Musik Lainnya yang Bermain di Bawah Panggung

Sementara itu, pada musik Barat seperti pada instrumen *keyboard*, gitar, dan bas, penalaan dilakukan dengan mengacu standardisasi dalam musik Barat. Kedua sistem penalaan yang berbeda ketika dimainkan secara bersamaan kemudian menghadirkan nuansa yang berbeda. Alih-alih membuat bunyi instrumennya menjadi selaras (memiliki *tune* yang sama), pemain TKM justru membiarkan musik

itu berbunyi apa adanya. Harmoni musik Barat yang dihadirkan melalui permainan akor *keyboard* dan gitar bas secara acak dibenturkan dengan melodi *interlocking* beberapa instrumen gamelan. Keseluruhan bunyi orkestrasi *sangposangan* yang dihasilkan oleh berbagai instrumen tersebut kemudian membentuk sebuah “harmoni yang lain” yang berbeda dari jejaring konvensional.

Dalam perspektif musik Barat, susunan musik tradisional dalam *sangposangan* dapat dianggap disharmoni. Disharmoni adalah susunan nada yang tidak harmonis atau keluar dari struktur harmoninya. Dalam perspektif lain, entitas yang berbeda dari struktur dan mendestabilisasi struktur disebut sebagai *postruktural*.

Terminologi “*post*” menurut beberapa pemikir pascastruktural memiliki beberapa pemaknaan, yaitu 1) *post* bermakna sebagai sebuah suksesi, pergantian, atau perubahan ke suatu arah baru; 2) kritik terhadap proyek modernitas yang menentukan hukum yang bersifat universal; 3) *post* merupakan prosedur “ana”, yaitu analisis, anamnesis, *anagogi*, anamorfosis; 4) *post* bermakna mengolah kembali struktur yang bersembunyi dan dilupakan (Yulianto, 2005, 131–132); 5) *post* bermakna menyangkal universalitas yang mengandaikan kebenaran transendental di balik segala hal yang tampak; 6) *post* menyajikan sudut pandang yang plural dalam melihat realitas (Al Fayyadl, 2005, 16). Dalam hal ini, susunan nada (harmoni) *sangposangan* tidak mengikuti standar musik modern atau Barat, tetapi memiliki susunan harmoni tersendiri yang bisa dikatakan sebagai *post*-harmoni.

Post-harmoni adalah harmoni yang lain. Dalam hal ini, harmoni yang bersifat lokal. *Post*-harmoni mencoba mengungkap pluralitas susunan nada musik. Musik *sangposangan* mempresentasikan realitas musik baru yang bebas dari universalitas musik Barat. Musik *sangposangan* tersebut mampu memecah kebekuan musik Barat yang kaku dan musik tradisional (gamelan) yang dianggap adiluhung. Dalam bahasa/budaya Madura, “*posang*” berarti suatu kondisi ‘kacau’ ketika orang menghadapi sebuah masalah. Salah satu contohnya ialah ketika orang memikirkan utang yang susah untuk dibayar, sepasang

kekasih yang putus cinta, dan orang tua yang kehilangan anaknya. *Sangposangan* menggambarkan suatu kondisi cerita ketika si pemain (aktor) mengalami sebuah masalah. *Sangposangan* menunjukkan kondisi labil (*disorder*) yang bertentangan dengan stabilitas dan struktur. Ketidakstabilan ini bisa dikatakan sebagai sebuah entitas yang mendestabilisasi struktur.

Dalam *sangposangan*, gabungan sistem nilai musik Barat dan tradisional menunjukkan adanya konvergensi dalam media musik. Konvergensi bermakna pertemuan dari beberapa unsur yang berbeda. Dalam hal musik *sangposangan*, unsur yang bertemu adalah musik Barat dan musik tradisional yang diwarnai dengan teknik peralihan irama.

2. Analisis Musikal *Sangposangan*

Pada bagian analisis musical ini diuraikan beberapa temuan musical yang menjelaskan tentang bentuk *post-harmoni sangposangan* melalui beberapa bagian analisis. Musik yang akan dijadikan objek dalam analisis musical adalah gending *Angling* yang dimainkan dalam fragmen *sangposangan* oleh rombongan Rukun Famili yang direkam secara langsung melalui alat rekam digital pada tanggal 25 Oktober 2017 di Desa Karanganyar (Kalbut), Situbondo. Data hasil rekaman tersebut ditranskripsi menggunakan dua metode, yakni metode transkripsi musik Barat dalam notasi Barat (balok) serta metode transkripsi musik gamelan dalam notasi kepatihan. Notasi Barat digunakan untuk mentranskripsi instrumen *keyboard*, bas, drum elektrik, dan kendang dangdut (tamtam). Sementara itu, notasi kepatihan digunakan untuk mentranskripsi pola permainan gamelan. Alasan menggunakan dua sistem notasi yang berbeda karena kedua jenis kelompok instrumen tersebut (instrumen Barat dan gamelan) memiliki sistem penalaan (*tune*) yang berbeda. Selain itu, dua tradisi musik tersebut memang memiliki sistem penulisan notasi yang berbeda. Dalam analisis, transkripsi tidak ditulis secara utuh, tetapi hanya mengacu pada hal-hal pokok yang dianggap penting dan relevan.

a. Garap dangdut ala EDM (*electronic dance music*)

Hal pertama yang membuat sajian gending *Angling* milik Rukun Famili ini menarik adalah pada unsur garap dangdutnya. Pada bagian awal, musik gending dimainkan dengan garap aslinya dengan dominasi permainan ensambel gamelan. Di bagian ini, instrumen musik Barat hanya menjadi instrumen pengiring (instrumen latar), yang fungsinya hanya mengikuti struktur musik gending *Angling*. Berikut pada Gambar 4.7 adalah cuplikan notasi balungan pada gending *Angling* Madura Rukun Famili.

.	.	.	3	.	.	.	3	6
.	1 (pos)
.	.	.	3	.	.	.	3	.	.	.	1	1
.	.	.	3	.	.	.	3	.	.	.	2	2
.	.	.	3	.	.	.	3	.	.	.	2	2
.	.	.	3	.	.	.	3	.	.	.	1	1
.	.	.	3	.	.	.	1	.	.	.	3	3
.	.	.	1	.	.	.	1	.	.	.	6	(6)

Gambar 4.7 Transkripsi Notasi Balungan Gending *Angling*

Notasi di atas merupakan notasi gending *Angling* yang umum dimainkan dalam fragmen *sangposangan* oleh seluruh rombongan ketoprak Madura. Gending tersebut dimainkan secara berulang-ulang. Musik dimainkan dari bagian awal, dimulai dari si aktor melantunkan syair *kèjhungan* kemudian berakhir pada bagian “pos”. Setelah musik berhenti, kemudian aktor akan membuka kembali dengan melanjutkan syair *kèjhungan* dan musik kembali bermain, begitu seterusnya. Perlu dijelaskan bahwa pada konteks permainan gending *Angling* Rukun Famili ini, bentuk *post-harmoni* sudah dapat dilihat sejak awal, bahwa sistem penalaan yang berbeda akan berdampak signifikan pada nuansa keseluruhan musik.

Bentuk *post-harmoni* tersebut menjadi tampak lebih jelas pada bagian tengah, ketika gending dimainkan pada putaran kedua. Gending *Angling* yang semula dimainkan dengan versi asli kemudian berkembang menjadi irama dangdut koplo. Pada bagian ini, pola permainan balungan menjadi lebih berkembang mengikuti irama dangdut koplo. Pola isian dalam bagian ini lebih bernuansa *unisono*. Gambar 4.8 merupakan perubahan pola sabetan saron pada garap dangdut koplo.

Pola awal : pola garap dangdut koplo

.. . . 3 : . 35 65 32 3
.. . . 1 : . 12 32 16 1
.. . . 2 : . 23 53 21 2

Gambar 4.8 Perubahan Pola Isian pada Gending *Angling*

Pada bagian ini, instrumen gamelan yang bersifat *unisono* cenderung berfungsi sebagai melodi musik. Sementara itu, posisi instrumen musik Barat, yaitu *keyboard* dan bas, lebih dominan dalam berperan sebagai pembentuk harmoni. Berikut pada Gambar 4.9 adalah transkripsi notasi dari permainan *keyboard*, bas, dan kendang dangdut.

Perlu dijelaskan bahwa nada 6 dalam notasi kepatihan memiliki kedekatan bunyi dengan nada Bb pada notasi Barat. Walaupun demikian, unsur titinada slendro pada gamelan tidak memiliki *tune* yang standar (konvensional) seperti pada musik Barat. Oleh karena itu, pada konteks gamelan milik Rukun Famili selisih bunyinya masih terasa jauh. Selain itu, jarak interval antara nada satu dengan nada lainnya dalam instrumen gamelan dan musik Barat juga berbeda. Unsur nada yang ajek dan konstan pada musik Barat kemudian membentuk harmoni (*chord*). Harmoni yang ajek dan konstan tersebut



Gambar 4.9 Garap Dangdut Koplo

kemudian bertabrakan secara tidak beraturan dengan unsur melodi *unisono* gamelan slendro.

Masih pada bagian yang sama di pertengahan menjelang “pos”, irama dangdut koplo menjadi lebih kompleks ketika instrumen kendangan dangdut koplo diganti menjadi instrumen drum *techno* (elektronik). Pemain kendang yang semula memainkan instrumen kendang kemudian beralih untuk memainkan instrumen *pad drum* elektronik. Instrumen *pad drum* elektronik tersebut diprogram untuk menghasilkan suara drum *techno* (elektronik) melalui teknologi *sampling*. Perpindahan instrumen tersebut juga membawa pengaruh terhadap nuansa musik yang dihasilkan. Irama dangdut koplo kemudian serasa bertransformasi menjadi musik EDM (disko). Berikut pada Gambar 4.10 dan 4.11 merupakan potongan transkripsi dan dokumentasi pertunjukannya.

♩ = 175

keyboard

bass

Drum Elektrik

♩ = 175

(Kick/bass) (Snare)

3

keyboard

bass

D.E

Gambar 4.10 Garap Dangdut Versi EDM



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 4.11 Pemain Keyboard, Bas, Kendang Dangdut, dan Pad Drum

Buku ini tidak diperjualbelikan.

b. Perubahan Kontras dari Dangdut Koplo ke Dangdut *Piur*

Bentuk *post-harmoni* berikutnya dapat dilihat pada peralihan irama yang kontras dalam gending *Angling*. Perubahan yang demikian sebenarnya tidak lazim digunakan bagi garap gending *Angling*. Berdasarkan beberapa kali observasi, saya tidak pernah menemukan rombongan TKM lain yang melakukan perubahan kontras dalam garap gendingnya.

Ketika gending dimainkan dalam irama dangdut koplo, di tengah-tengah permainan kemudian tempo menjadi mendadak lambat. Lalu, irama dangdut koplo berganti secara “mendadak” menjadi irama dangdut *piur*. Peralihan irama dan tempo ini terkesan kaku, spontan, dan terasa “patah” karena tanpa antisipasi musical terlebih dahulu. Ketika musik beralih memainkan irama dangdut *piur*, secara mendadak musik gamelan (instrumen gamelan) melemahkan bunyinya, seolah-olah memberikan ruang kepada musik Barat (*keyboard*, bas, dan kendang dangdut) untuk muncul secara dominan. Pola pukulan dalam instrumen gamelan yang semula *unisono* kemudian berubah menjadi pola *imbal (interlocking)*. Perubahan tersebut terjadi karena penyesuaian irama ke dangdut *piur*. Gambar 4.12 merupakan transkripsi pola peralihannya.

Pola awal	: pola garap dangdut koplo	: pola garap dangdut piur
• . . 3 : . 35 65 323		: Saron 1 : . 1 . 3
• . . 3 : . 35 65 323		: Saron 2 : 2 . 5 .

Gambar 4.12 Perubahan Pola Isian pada Gending *Angling*

Perihal yang menarik dari peralihan irama tersebut ialah ketika instrumen musik Barat memainkan irama dangdut *piur* secara dominan, lantunan suara *kèjhungan* justru tidak melemahkan bunyinya

(posisinya) sebagaimana instrumen gamelan. Alhasil, suasana musical yang dihasilkan menjadi “unik”. Musik dangdut *piur* bertemu dengan melodi vokal *kéjhungan* Madura yang sebenarnya keduanya memiliki cita rasa dan pola musical yang berbeda. Pada Gambar 4.13 merupakan transkripsi notasi instrumen musik Barat, yaitu *keyboard*, *bass*, dan *kendang dangdut* dalam irama dangdut *piur*.

Gambar 4.13 Garap Dangdut *Piur*

Pola irama dangdut *piur* tidak dimainkan secara utuh dalam struktur musik gending *Angling*, tetapi hanya sisipan saja. Di akhir gending, pola iramanya berubah kembali menjadi dangdut koplo sebelum akhirnya selesai. Oleh karena itu, pada konteks ini dapat dikatakan bahwa gending *Angling* tersebut sangat dinamis. Dalam satu bagian gending saja dapat dilakukan berbagai variasi yaitu dalam peralihan irama, pukulan, eksplorasi warna, suara, serta instrumen-tasi. Kedinamisan bentuk musical dari *sangposangan* ini membuka

ruang kepada segala bentuk kemungkinan-kemungkinan musical yang tidak terbayangkan sebelumnya. Perubahan yang kontras, tidak dapat diprediksi, dan tidak “lazim” merupakan salah satu bentuk *post-harmoni sangposangan*. Perubahan tersebut menandakan adanya ketidakstabilan struktur dalam gending *Angling sangposangan*, ditandai dengan lenturnya dinamika “garap”-nya. *Post-harmoni sangposangan* adalah sebuah entitas yang niscaya lahir karena keterbukaan kemungkinan-kemungkinan tersebut dan didorong oleh semangat untuk mendobrak (mengacaukan) struktur musik yang kaku dan beku.

Kedinamisan ekspresi kultural masyarakat Madura ditunjukkan melalui *sangposangan* dalam pertunjukan *tabbhuwân katoprak* Madura. Masyarakat Madura yang sering kali dianggap sebagai masyarakat terbelakang dan “udik” nyatanya mampu menangkap perkembangan teknologi di era digital melalui bentuk musik *sangposangan*. *Sangposangan* dibangun melalui pertemuan unsur musical (budaya) musik gamelan tradisional Madura dengan musik Barat. Pertemuan unsur musical dari latar belakang budaya yang berbeda tersebut kemudian menciptakan sebuah tatanan “harmoni yang lain”, yaitu suatu entitas yang lahir dari penafsiran masyarakat Madura atas modernitas, tetapi tanpa menghilangkan unsur lokal. Melalui cara itulah mereka mampu bertahan dan menjadikannya sebagai daya tawar untuk bersaing dengan seni modern.

“Harmoni yang lain” dalam *sangposangan* dapat dibaca sebagai bentuk *post-harmoni sangposangan*, di mana dua unsur musik yang memiliki standardisasi sistem musical berbeda saling “berinteraksi” dan menghasilkan bentuk musik (harmoni) yang baru dan bersifat lokal. Yang “lokal” sering kali dianggap sebagai sesuatu yang dimarjinalkan (disharmonis). *Post-harmoni* memiliki semangat untuk mendobrak struktur harmoni yang baku. Berdasarkan analisis musical, *post-harmoni* dibuktikan dengan lenturnya “dinamika garap” musiknya, yaitu 1) garap dangdut ala EDM (*electronic dance music*) dan 2) perubahan kontras dari dangdut koplo ke dangdut *piur*.

Kedua hal tersebut kemudian mendestabilisasi struktur musical yang dianggap “lazim” oleh masyarakat. *Post-harmoni sangposangan* membuka jalan atas kemungkinan-kemungkinan musical yang lain dari musik tradisional Madura.

Post-harmoni dapat dibaca sebagai sebuah naluri, emosi, *sense*, dan insting yang menjadi penggerak dari proses kreatif musical *sangposangan*. Kedinamisan bentuk *sangposangan* mengandaikan bahwa kesenian ini tidak lahir dari sebuah “teks”, tetapi “konteks”. Musik *sangposangan* adalah representasi dari realitas masyarakat Madura yang dinamis dan tidak berangkat dari sistem notasi yang kaku, tetapi dibangun dari ritme kehidupan masyarakat Madura.

C. *Ghendhing Dangdut*

Subbab ini menelaah tentang artikulasi budaya masyarakat Madura melalui *ghendhing* dangdut dalam seni *tabbhuwân* Madura. Sorotan utamanya ialah perihal hubungan musical dan masyarakat, mengenai hubungan bagaimana masyarakat Madura memaknai budayanya melalui seni *tabbhuwân* serta bagaimana mereka mengekspresikannya. Secara khusus, pembahasan ini adalah mengenai bentuk ekspresi simboliknya melalui analisis musikologis bentuk-bentuk musical garap dangdut pada *tabbhuwân* Madura. Melalui analisis musikologis, akan dilihat pola-pola, kaidah, dan kecenderungan musical yang digunakan oleh masyarakat Madura yang kemudian dikomparasikan dengan pola-pola garap dangdut pada gamelan Jawa. Kajian pada subbab ini menggunakan pendekatan multidisipliner yang mewacanakan teori musikologi dengan antropologi budaya.

Adapun karya musical *tabbhuwân* yang akan dianalisis adalah *ghendhing Angling Sapolo* dan *Puspawarno*. Alasan memilih *ghendhing* tersebut karena keduanya cukup representatif untuk membaca garap dangdut pada *tabbhuwân* Madura. *Ghendhing Angling Sapolo* mewakili pertunjukan *tabbhuwân layang-layang* (ketoprak) dan *ghendhing Puspawarno* mewakili pertunjukan *tabbhuwân topeng kerté*. Pertimbangan lainnya, *Angling Sapolo* merupakan *ghendhing* “asli”

Madura. Sementara itu, *Angling Sapolo* merupakan salah satu di antara banyak *ghendhing Angling* yang paling populer. Kepopulerannya terlihat dari intensitas dan frekuensi penggunaannya dalam pertunjukan *tabbhuwân*, di mana mereka tidak hanya digunakan untuk mengiringi *layang-layang*, tetapi juga dalam pertunjukan *topeng kertè*, *strèkan*, dan tayub. Begitu juga dengan *Puspawarno* yang merupakan *ghendhing* klasik yang populer di kalangan masyarakat Madura dan menjadi *ghendhing* penting dalam pertunjukan *topeng kertè* untuk mengiringi masuknya Arjuna (*Janoko*). *Puspawarno* adalah salah satu dari banyak *ghendhing* Madura yang mempunyai nama sama dengan *gending* Jawa, seperti *Uler Kambang* dan *Ijo-Ijo*.

1. *Tabbhuwân* Madura dalam Konteks Masyarakat Situbondo

Sebagian besar masyarakat Situbondo merupakan masyarakat etnik Madura. Dalam sejarahnya, mereka merupakan masyarakat Madura migran yang berasal dari Sumenep dan Pamekasan (Hidayatullah, 2017a, 18–22; Husson, 1997, 93). Sebagai masyarakat migran, orang Situbondo masih tetap melestarikan kebudayaan Maduranya (Hidayatullah, 2015b, 459; 2015a, 1–14; 2016, 178–194; 2017e, 1–12; 2017c, 103–112). Hal tersebut dapat dilihat dari corak kebudayaan masyarakat yang masih kental dengan idiom Madura. Dalam hal kesenian, masyarakat Situbondo masih istiqomah dalam menghidupi kesenian *tabbhuwân* karena memiliki fungsi yang penting dalam kehidupan masyarakat Madura di Situbondo. Sebagaimana yang disampaikan oleh Mistortoify bahwa *tabbhuwân* berkaitan erat dengan perayaan-perayaan masyarakat, baik yang sakral maupun profan (Mistortoify, 2018, 137–138).

Hampir dalam setiap perayaan seperti *parlo* (pernikahan), *sonnatan* (khitanan), pertemuan sosial, *rokat tase'* (selametan laut), *pangajhiân* (pengajian), dan selametan desa dilakukan dengan melibatkan pertunjukan *tabbhuwân*. Penggunaan musik dalam perayaan-perayaan tersebut berperan penting dalam menggerakkan dinamika

budaya. Selain berfungsi sebagai hiburan, *tabbhuwân* juga difungsikan sebagai sarana transformasi pengetahuan, spiritualitas, artikulasi diri, identitas masyarakat, serta media kritik.

Di Situbondo, *tabbhuwân* dimaknai sebagai sebuah seni pertunjukan integratif yang terdiri atas seni musik, drama, rupa, tari, dan sastra. Secara kultural, terminologi *tabbhuwân* merujuk pada semua bentuk seni pertunjukan tradisi Madura yang menggunakan instrumentasi gamelan. Di Situbondo, terminologi ini mengacu secara spesifik pada kesenian *layang-layang* (ketoprak), *loddrok*, *strèkan*, tayub, dan *topeng kertè*. Pertunjukan *tabbhuwân* Madura saat ini hanya diselenggarakan melalui sistem *tangghâän* (tanggapan/ undangan) dan sudah tidak berlaku lagi sistem *ageddong*. *Ageddong* adalah format penyajian (model pementasan) seni pertunjukan yang dilakukan dengan sistem karcis dan tertutup. Di Jawa sering disebut dengan istilah *tobong* (Hidayatullah, 2017a, 159–164). Subabb ini secara spesifik membatasi pembahasan hanya pada *tabbhuwân layang-layang* (ketoprak Madura) dan *topeng kertè*.

Perihal yang unik dan menarik dari seni *tabbhuwân* Madura adalah sajian *ghendhing*. *Ghendhing* secara umum dapat dimaknai sebagai karya musik dalam karawitan. Dalam konteks karawitan Jawa, gending dapat ditampilkan dalam bentuk instrumentalia (ditampilkan dengan alat musik gamelan saja) dan ditampilkan dalam bentuk vokal (ditampilkan dengan tembang) (Suparto, 2012, 74). Di masyarakat Madura, *ghendhing* juga berlaku demikian. Bentuk vokal dalam sajian *ghendhing* Madura disebut dengan *kèjhungan*. *Kèjhungan* merupakan ihwal yang khas dan unik dalam sajian *ghendhing* pada pertunjukan *tabbhuwân* Madura. *Kèjhungan* merupakan gaya nyanyian (vokal) khas Madura dengan teknik vokal yang melengking, berasal dari kata *kèjhung* yang berarti nyanyian. Dalam konsep karawitan Jawa, estetika *kèjhungan* mirip dengan lantunan *bowo*, di mana ada unsur kebebasan dalam olah vokal namun masih terikat pada konsep musical Jawa seperti kepekaan *pathet* (Suyoto et al., 2015, 36). Mistortoify menjelaskan bahwa *kèjhungan* mencakup makna kepemilikan sebagai gaya

nyanyian rakyat yang diwariskan secara tradisi lisan oleh masyarakat Madura dengan cengkok yang khas dan mencerminkan perasaan kolektif masyarakatnya (Mistortoify et al., 2014, 2–3). Seperti halnya *sindenan* dalam karawitan Jawa, diperlukan teknik penyuaraan meliputi teknik *luk*, *wiled*, *gregel*, *angkatan*, *seleh*, dan teknik pernafasan (Budiarti, 2013, 148). Hal ini juga berlaku dalam konsep *kèjhungan* masyarakat Madura. Ekspresi dari suara lengkingan yang menonjol menggambarkan ekspresi orang yang berkeluh kesah, meratap, dan dilantunkan dengan nyaring (setengah berteriak), atau dikenal dengan istilah *ong-klaongan* (Mistortoify et al., 2014, 1). Secara musikologis, bentuk musik *ghendhing* Madura sangat dipengaruhi oleh unsur *kèjhungan*. Dalam bagian analisis musikologis nanti akan dijelaskan seberapa besar pengaruh unsur *kèjhungan* dalam pembentukan *ghendhing* Madura.

Secara instrumentasi, format ensambel *tabbhuwân* Madura hampir sama seperti format ensambel gamelan Jawa, hanya mungkin lebih sederhana. Semua *tabbhuwân* Madura menggunakan skala *salindru* (slendro) (Bouvier, 2002, 62) dan secara musical umumnya sistem penalaannya lebih rendah dari gamelan Jawa. Berikut penjelasan Jisto dan Sunar perihal karakteristik *tabbhuwân* Madura.

“Mon è Madhurá salèndro, lorghâ tabbhuwânnna, tabbhuwân mabâ, settongnga jhâbâ dhâddi dua’ ka Madhurâ lebbih mabâ. Prèi rebbhât, tâ’ endâ’, ta’ bisa moso’ ka ghendhing Madhurâ, kako mon bâdâ rebbhâb, ngalèngsèngi” (Jisto & Sunar, Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“Kalau di Madura slendro, luwes gamelannya, gamelan yang rendah. Satu di Jawa menjadi dua kalau di Madura, sistem penalaannya lebih rendah. Tidak memakai rebab, sebab tidak masuk dengan karakter gending Madura, kaku, menjadi aneh kalau pakai rebab.”

Jisto dan Sunar merupakan pemain gamelan Madura yang terbilang cukup senior dan berpengalaman di Situbondo. Pernyataan Jisto dan Sunar menunjukkan karakteristik *tabbhuwân* Madura yang luwes, memiliki penalaan yang lebih rendah daripada Jawa, serta tidak

menggunakan istrunen rebab karena dianggap tidak sesuai dengan karakter musik Madura. Penggunaan penalaan yang rendah ada sebabnya, yaitu untuk mengantisipasi vokal *kèjhungan* yang rata-rata dinyanyikan dengan notasi yang melengking dan tinggi. Maka dari itu, gamelan Madura menggunakan sistem penalaan lebih rendah daripada Jawa.

Perlu dijelaskan bahwa dalam pertunjukan *tabbhuwân* di Situbondo ada beberapa bagian pertunjukan yang sudah lazim dilaksanakan dalam acara *parlo* (pernikahan). Pertama adalah *strèkan*, bagian acara yang dilaksanakan pada pagi hari sekitar pukul 09.00 sampai menjelang malam pukul 20.00. Istirahat (*toron*) hanya dua kali dilakukan, yakni di waktu zuhur dan magrib. *Strèkan* bertujuan untuk menghibur para undangan yang hadir ke acara pernikahan (Hidayatullah, 2017e, 1–17) Sajian musiknya hanya berupa *dhing-ghendhingan*, yaitu memainkan beberapa repertoar *ghendhing* Madura, walaupun terkadang juga disesuaikan dengan permintaan undangan (*request ghendhing*). *Ghendhing* yang dimainkan tergolong yang halus dan dimainkan dengan irama yang kompleks sebagaimana pernyataan Jondro, seorang *panjhâk* (Hidayatullah, 2017d, 139–151) Rukun Karya berikut.

“Mon amaèn lagghu biasana molaè pokol sanga’, toron bâkto dzuhur bân maghrib. Sè èkamaèn *dhing-ghendhingan* alos, iramana bisa ghenna’, dâri sèttong ongghâ ka sètong satengnga, mèrong, gombyang pas koplo. Mon main sangposangan ta’ ngangghuy irama sèttong satengnga bân mèrongan, polana langsung ka dangdut” (Jondro, Komunikasi Pribadi, 19 Oktober 2017).

“Jika main di pagi hari, biasanya dimulai dari pukul sembilan, istirahat waktu zuhur dan magrib. Yang dimainkan *ghendhing* yang halus, iramanya bisa lengkap. Dari irama satu, naik ke satu setengah, *mèrong*, *gombyang*, lalu koplo. Kalau main *sangposangan* (di malam hari) tidak menggunakan irama satu setengah dan *mèrongan*, karena langsung ke dangdut.”

Pernyataan Jondro Rukun Karya menunjukkan bahwa sajian *ghendhing* dalam acara *strèkan* pagi hari berbeda dengan sajian waktu pentas malam hari. Perbedaannya dilihat dari karakter *ghendhing*-nya yang lembut dan kasar, serta pengembangan pola iramanya. Hal ini juga berpengaruh terhadap pemilihan instrumen yang digunakan. Di pagi hari, instrumen dan format yang digunakan adalah sebagai berikut: instrumen *ghung* (gong), *ghaghambhang* (gambang), *ghendhir kèni'* (di Situbondo disebut *warung* [gender kecil]), *ghendhir rajâ* (gender besar), *bhunang rajâ* (bonang besar), *bhunang kèni'* (bonang kecil), dua *saron* (di Situbondo disebut *rampasan* [balungan]), *ghâdhemmong* (demung), *lèntèng* (selentem), *punggang* (kenong), *solèng* (suling bambu), *siter* (siter), *katipung* (tamtam/ ketipung/ken-dang dangdut), bas elektrik, dan seperangkat *ghendhâng malang* yang terdiri dari empat jenis, yaitu *panembhung* (untuk yang paling besar), *panèmang* (untuk yang paling dekat dengan pemukul), *tung-tung kèni'* (disusun di atas *panèmang*), dan *tung-tung rajâ* (yang diletak-kan dengan berdiri tegak di samping kanan pengendang). Seluruh pemain dalam format *strèkan* berseragam, bersarung, dan berkopiah serta bermain di atas panggung. Gambar 4.14 menunjukkan contoh formasi pagi hari.



Foto: Panakajaya (2017)

Gambar 4.14 Format *Strèkan* Rombongan Rukun Karya di Desa Mimbo, Situbondo

Kedua adalah bagian pementasan di malam hari. Umumnya diawali oleh acara *tèmangan*, yakni satu acara di mana pasangan pengantin dihadirkan ke atas panggung *tabbhuwân*, lalu *ditimang* (diiringi nyanyian pujian) menggunakan *ghendhing* dan *kèjhungan* oleh rombongan *tabbhuwân*, sembari segenap anggota keluarganya memberikan *sompèngan* (memberikan *saweran*) kepada mempelai di atas panggung. Setelah acara *tèmangan*, dilanjutkan dengan acara pembukaan, tari-tarian (bedaya), pertunjukan lawak (adaptasi *loddrok*), kemudian inti acara yang disebut *main*. Pada pentas malam hari formasi ensambel musiknya sudah berubah, yakni bermain di bawah pentas dengan susunan instrumentasi yang berbeda. Khusus pertunjukan malam hari yang dianggap lebih *rancak* dan ‘kasar’, instrumen halus seperti *ghaghambhang* sudah tidak digunakan lagi, begitu juga dengan penyajian *ghendhing*-nya ialah *ghendhing-ghendhing* yang rancak. Gambar 4.15 menunjukkan contoh pementasan malam hari.



Foto: Hidayatullah (2017)

Gambar 4.15 Formasi Pemusik Main di Bawah Pentas pada Malam Hari

Peranan *ghendhing* dalam *tabbhuwân* sangatlah penting. Ia berfungsi sebagai penanda alur lakon, pengatur ritme pertunjukan, ilustrasi cerita, pembangun nuansa dan emosi, serta simbol penanda karakter penokohan tertentu. Pada pentas *tabbhuwân layang-layang* (ketoprak), *ghendhing* yang biasa dibawakan antara lain adalah *Tallang* (untuk sedih), *Angling Sapolo* dan *Angling Madhurâ* (untuk fragmen *sangposangan*), *Puspowarno*, *Ram-Èram*, *Ijo-Ijo*, dan *Lanjalan* (untuk fragmen *bis-cabisân* atau adegan istri raja).

Berbeda dari *tabbhuwân layang-layang*, *tabbhuwân topeng* kertè juga punya sistem penggunaan *ghendhing* tersendiri sebagaimana menurut penuturan Sunar selaku *panjhâk Sri Rahayu*.

“*Ghendhing kertè Pasèsèran bân Tunggul Angin nèko laen cong, mon pasèsèran nèka Krisna: ngangguy ghendhing Lembè, Ngedril, Lombo; Rato: ghendhing Gunungsarè, Agaga', Sekar Ganggung; Patih: ghendhing Pabondetan, Pemandapan, Tawang Serang; Janoko: ghendhing Pospowarno bân Gunungsarè; Srikandi: ghendhing Nyabrang Wetan bân Pelog Tèmor; Subadra: ghendhing Rarari, Pantang, Tallang; Gatotkoco: ghendhing Agaga'. lamon kertè Tunggul Angin biasana ngangghuy ghendhing Bèndrung, Bhiskalan, Sampa', Puspowarno, Rarari, Pantang, Nyabrang Wétan, Angling, Ngedril, Pèlog Temor*”(Sunar, Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“*Ghendhing kertè Pesisiran dan Tunggul Angin* itu berbeda, Nak. Kalau pesisiran itu tokoh Krisna menggunakan *ghendhing Lembè, Ngedril, Lombo*; Raja: *ghendhing Gunungsarè, Agaga', Sekar Ganggung*; Patih: *ghendhing Pabondetan, Pemandapan, Tawang Serang*; Janoko: *ghendhing Pospowarno* dan *Gunungsarè*; Srikandi: *ghendhing Nyabrang Wetan* dan *Pelog Tèmor*; Subadra: *ghendhing Rarari, Pantang, Tallang*; Gatotkoco: *ghendhing Agaga'*. Kalau kertè Tunggul Angin biasanya menggunakan *ghendhing Bèndrung, Bhiskalan, Sampa', Puspowarno, Rarari, Pantang, Nyabrang Wétan, Angling, Ngedril, Pèlog Tèmor*.”

Sunar sebagai penabuh yang sudah malang melintang di pentas *tabbhuwân* sejak era Pak Kertisuwignya tahun 1945 menjelaskan

bahwa pada *tabbhuwân topèng kertè* terdapat dua gaya, yakni *Pasèsèran* dan *Tunggul Angin*. Keduanya dibedakan secara bentuk melalui pemakaian *ghendhing*-nya.

Dari berbagai macam *ghendhing* yang sudah dipaparkan, baik dalam *tabbhuwân layang* dan *kertè*, hanya akan dianalisis dua *ghendhing* saja yang mewakili, yakni *ghendhing Angling Sapolo* dan *Puspowarno*. Analisis *ghendhing* akan difokuskan pada bentuk *ghendhing dangdut*-nya. Perlu dijelaskan bahwa semua bentuk *ghendhing* dalam pertunjukan *tabbhuwân* Madura saat ini telah berinteraksi dan beradaptasi dengan musik dangdut. Menurut pengamatan saya (observasi tahun 2016–2018), semua pertunjukan *tabbhuwân* yang dihelat di Situbondo tidak ada satu pun yang lepas dari bentuk garap dangdut. Gaya *ghendhing dangdut* kemudian menjadi sebuah gaya garapan yang niscaya untuk dilakukan oleh semua rombongan *tabbhuwân*.

Dalam sejarahnya, sebenarnya silang bentuk dan gaya ini sudah terjadi sejak tahun 1970-an sejak era dangdut Rhoma Irama *booming* di Situbondo. Ketika itu, beberapa rombongan *tabbhuwân kertè* di Situbondo sudah mulai mencoba-coba memasukkan garap dangdut ke dalam *ghendhing*-nya (Sunar, Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017). Sejalan dengan fenomena tersebut, para pemain musik orkes dangdut Madura (lokal) juga melakukan kawin silang gaya dangdutnya dengan *tabbhuwân*, yaitu memasukkan unsur musik *tabbhuwân* (gamelan) dalam karya-karyanya (Hidayatullah, 2015a, 1–14, 2017a, 150–158). Dari interaksi inilah persilangan gaya dangdut dan gamelan Madura menjadi intens di Situbondo. Musisi orkes dangdut dan *tabbhuwân* kemudian kerap kali melakukan kolaborasi dalam menggarap beberapa produk rekaman dan pentas siaran langsung.

2. *Ghendhing Angling Sapolo* yang Luwes dan Dinamis

Ghendhing Angling Sapolo adalah *ghendhing* yang paling menonjol dalam pertunjukan *tabbhuwân layang-layang* (ketoprak). Ia menjadi penting karena dipakai dalam fragmen *sangposangan* (bagian inti dari pertunjukan ketoprak Madura). *Angling Sapolo* seolah menjadi “ring tinju” untuk menunjukkan eksistensi kemampuan *kèjhungan*

masyarakat Madura sekaligus sebagai ruang partisipasi penonton untuk turut hadir dalam pertunjukan melalui momen *nyompèngi* (memberikan *saweran*). *Angling Sapolo* bukan lagi sekadar repertoar, namun menyimpan “daya pikat” serta kluwesan yang lebih dibanding *ghendhing* lainnya. Untuk melihat kedinamisan *ghendhing Angling Sapolo*, kajian akan diuraikan melalui analisis musikologis. Guna memudahkan dalam pemahaman pembaca, bagian ini akan menggunakan dua peristilahan dalam analisisnya, yakni istilah lokal dalam bahasa Madura dan pembandingnya dalam bahasa Jawa.

Gambar 4.16 menunjukkan notasi *bhâlungan* (*balungan*) yang ditulis oleh rombongan Rukun Karya. Notasi ini didapat dari Suharjono, pemain *ghendhir*, dan dari hasil pengamatan atas permainan yang dimainkan pada tanggal 10 Oktober 2017 di Situbondo.

<i>Pamukka' ghâmbbâng (buko gambang)</i> : 3561 2165 3.35 6156											
A.	5	3	1	6	5	3	2	1	5	3	2
	5	3	5	2	5	3	2	1	2	1	5

Gambar 4.16 Notasi *Bhâlungan*

Jalan sajian *ghendhing Angling Sapolo* di atas pertama diawali dari *pamukka' ghâmbbâng* yang disambut *khendhâng* (kendang) lalu masuk pada irama I (*sèttong*). Irama I disajikan satu kali *poterran* (rambahan/putaran/satu pukulan gong). Setelah gong, satu *gatra* setelahnya terdapat *pos/pause* (*mandheg*) yang kemudian disambut alunan *kèjhung* (vokal). Sesaat kemudian, *ètampani*/disambut oleh *kendhâng*, serta *ghendhir* dan *ghambhang*. Semua instrumen (kecuali *ghung/gong*) lalu masuk tepat pada *gatra* kedua *pokolan* (*sabetan*)/ketukan keempat. Sajian irama I ini selanjutnya dikembangkan menjadi irama *sèttong satengnga* (satu setengah). Dalam perspektif karawitan Jawa, irama ini biasa disebut sebagai *garap rangkep*, tetapi *najâgâ* (*nayaga*) Rukun

Karya menyebutnya dengan istilah irama *sèttong satengnga*. Secara pukulan, *lèntèng (slenthem)* tidak berubah, tetapi instrumentasi *garap* seperti *siter*, *ghâmbhâng*, *ghendhir* bermain dua kali lipat dari sajian sebelumnya. Ritmenya dipertegas oleh tamborin, sementara *rampasan* (saron) 1 dan *rampasan* (saron) 2 memainkan teknik *imbal* (teknik jalinan, *interloking*). Sajian seperti ini disajikan dua kali putaran yang ketika menjelang *ghung* (gong) berubah menjadi irama *mèrong*, kemudian setelah *ghung* (gong) *gatra* berkembang menjadi irama *mèrong*. Dalam perspektif karawitan Jawa biasa disebut sebagai irama II, tetapi *najâgâ* Rukun Karya menyebutnya dengan istilah irama *mèrong*. Gambar 4.17 menunjukkan notasi irama *mèrong* berdasarkan pukulan *lèntèng (slenthem)*.

B. 5 6 5 3	5 6 1 6	5 6 5 3	5 2 3 1
5 6 5 3	5 2 3 1	5 6 5 3	6 5 3 2
5 6 5 3	6 5 3 2	5 6 5 3	5 2 3 1
5 3 2 1	5 6 5 3	5 2 3 1	3 2 1 (6)

Gambar 4.17 Notasi Irama *Mèrong*

Irama *mèrong* ini disajikan sebanyak dua kali sajian. Seperti halnya irama *sèttong* (I), tempat *pos/pause* tidak berubah. Irama *mèrong* putaran kedua, setelah *pause* yang dilanjutkan sajian *kèjhung* (vokal), *kendhâng* masuk bersama instrumen lainnya menuju irama *gombyang*, yakni tepat setelah *gatra* kedua ketukan ketiga dan pada ketukan keempat sudah masuk pada irama *gombyang*. Dalam perspektif karawitan Jawa dapat dibaca sebagai irama III, tetapi *najâgâ* Rukun Karya menyebutnya dengan istilah irama *gombyang*. Sajian irama *gombyang* dapat diidentifikasi dengan makin rapatnya pukulan *lèntèng (slenthem)* dan *punggang (kenong)* seperti terlihat pada Gambar 4.18.

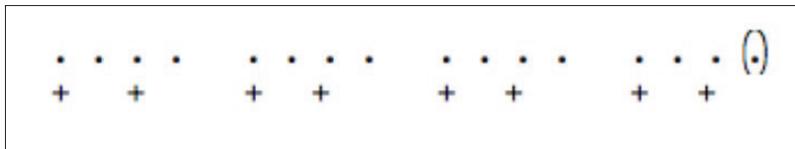
.....	1
.5.6.253	51515151	53535353	52525252				
53535353	52525252	53535353	51515151				
53535151	53535353	52525151	56565656				
56565353	53535656	1

Gambar 4.18 Notasi Irama *Gombyang*

Irama *gombyang* disajikan satu setengah dengan menggunakan *kendhâng malang*. Lalu, tepat pada *gatra* kedelapan, masuk kendang dangdut (*katipung*) dengan tempo melambat seperti pindah irama, tetapi pada sajian dangdut dilihat dari pukulan *lèntèng* (*slenthem*) dan pukulan *punggang* (*kenong*) digantikan oleh instrumen *electric bass*. Tidak pada tingkatan yang berbeda, hanya instrumentasinya yang berubah, yaitu hampir semua instrumen (yang dapat memainkan lagu) mengacu pada ketukan berat setiap *gatra*-nya. Sajian dangdut ini berakhir dua *gatra* setelah gong. Sebagai melodi *suwuk* (berhenti-selesai), digunakan gubahan melodi menjelang *pos* (*mandheg*).

3. Struktur *Ghendhing Angling Sapolo*

Analisis struktur merupakan hal baru di dalam studi dunia karawitan (gamelan). Istilah struktur juga merupakan istilah yang tidak populer di kalangan pelaku karawitan. Supanggah membahas penggolongan ricikan (instrumen) karawitan dilihat dari perspektif *garap*, yaitu melihat pembagian instrumen berdasarkan kaidah komposisionalnya (Supanggah, 2007, 193–198). Dalam hal ini, terdapat istilah kelompok ricikan (instrumen) struktural. Pengertian struktural menurut Supanggah adalah pola permainan yang menengarai bentuk tertentu, seperti bentuk *lancaran* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta. Berikut dalam Gambar 4.19 menunjukkan notasi pola bentuk *lancaran* dalam permainan instrumen gong, *kempul*, *kethuk*, dan *kenong*.



Gambar 4.19 Struktur *Angling Sapolo*

Melihat pola permainan *kethuk*, *kenong*, dan gong di atas, gending apapun yang mempunyai pola seperti di atas menunjukkan bahwa gending tersebut berbentuk *lancaran*. Dalam bentuk ini, terdapat puluhan bahkan ratusan gending. Satu bentuk *lancaran* dalam karawitan Jawa gaya Surakarta terdapat lebih dari satu komposisi gending. Artinya, *lancaran* di sini adalah sebuah bentuk dari struktur permainan instrumen *kethuk*, *kenong*, dan gong dengan pola yang ajek (konsisten). Arah diskusi struktur *Angling Sapolo* merujuk pada pengertian struktur seperti halnya kasus lancaran seperti di atas, meski pada akhirnya akan banyak perbedaan di antara keduanya karena sifat dan pertimbangan *garap ghendhing*-nya.

Angling Sapolo apabila dilihat dari jumlah *gatra* (satuan atau unit terkecil) terdiri dari empat *sabetan* (pukulan) *balungan*. Dalam kasus *Angling Sapolo* merupakan abstraksi permainan instrumen *lèntèng/slenthem*, dalam satu kali pukulan gong mempunyai 8 *gatra* untuk irama *sèttong* (I) (A) dan 16 *gatra* untuk irama *gombyang* (III) (B). Masing-masing *gatra* diisi dengan *balungan nibani* (nada yang diletakan pada pukulan kedua dan keempat pada masing-masing *gatra*) kemudian berkembang menjadi *balungan mlaku* (nada yang ditempatkan mulai dari pukulan pertama hingga pukulan keempat pada masing-masing *gatra*) dan *balungan ngadhal*. Untuk lebih jelasnya, lihat perbandingan *gatra* ke-16 pada *ghendhing Angling Sapolo* di Gambar 4.20.

• 5 • (6)	<i>balungan nibani</i>
3 2 1 (6)	<i>balungan mlaku</i>
23256563	<i>balungan ngadbal</i>

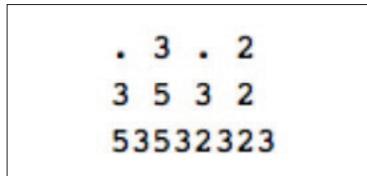
Gambar 4.20 Perbandingan *Gatra* Ke-16

Perubahan-perubahan *balungan* pada setiap *gatra*-nya tergantung pada tingkatan irama dan *garap* di setiap iramanya yang akan dibahas pada subbab tersendiri. Metode identifikasi bentuk berdasarkan kombinasi permainan instrumen memerlukan kehadiran lebih dari satu instrumen struktural. Dalam kasus *tabbhuwân* Madura terutama *ghendhing Angling Sapolo*, instrumen struktural yang hadir (secara musikal) adalah instrumen *ghung* (gong). Keberadaan *punggang* (kenong) di *tabbhuwân* tidak pada fungsi strukturalnya, tetapi pada tugas mempertebal *bhâlungan lèntèng* (selentem). Konsep musical seperti ini pada gamelan Jawa terdapat pada permainan gending *sekaten*, yakni pola permainan pada instrumen *bonang penembung*. Hal ini dapat diidentifikasi melalui permainan *kenong* pada *ghendhing Angling Sapolo* yang juga “hidup” mengikuti perkembangan *gatra*-nya. Contoh ini terlihat pada Gambar 4.21.

• 3 • 2	letak <i>kenong</i> pada <i>sabetan</i> keempat setiap <i>gatra</i> , berkembang menjadi
3 5 3 2	letak <i>kenong</i> pada <i>sabetan</i> kedua dan keempat, berkembang menjadi
35353232	letak <i>kenong</i> pada <i>sabetan</i> satu, kedua, ketiga dan keempat

Gambar 4.21 Permainan Kenong 1

Sebagai perbandingan *garap kenongan*, guna mengidentifikasi bentuk *Angling Sapolo*, idealnya tabuhan kenongnya adalah seperti pada Gambar 4.22.



Gambar 4.22 Permainan Kenong 2

Namun, teknik permainan *kenong* seperti simulasi di atas tidak ditemukan dalam sajian *ghendhing Angling Sapolo*. Teknik permainan *kenong* pada kasus *Angling Sapolo* seperti di atas lebih menunjuk kepada permainan seperti *bonang penembung* daripada *kenong*. Hal ini menjadi unik mengingat *garap kenong*—dan *kempul*—pada *ghendhing* Madura lainnya (pada *tabbhuwân kertè*) seperti *Pansampangan*, *Puspowarno*, dan *Pelog Tèmor*, terlihat jelas permainan instrumen strukturalnya, bahkan ketika masuk dalam *garap dangdut*.

Tidak munculnya “bentuk” pada sajian *ghendhing Angling Sapolo* dikarenakan *garap ghendhing Angling Sapolo* tidak mendasarkan dirinya pada “bentuk” tetapi lebih menitikberatkan pada kalimat lagu. Kalimat lagu yang digunakan sebagai acuan adalah lagu yang dilantunkan oleh *tokang kèjhung* (vokalis). *Ghendhing* dengan karakter seperti ini lazim ditemukan dalam karawitan Jawa. Para pengrawit (pemain gamelan Jawa) cenderung tidak akan menyebut bentuk gending tetapi langsung menyebut nama atau jenisnya, seperti *jineman uler kambang*, *dolanan jago kate*, dan sebagainya. Kata *jineman* dan *dolanan* dalam judul gending tersebut merujuk pada jenis gendingnya, bukan bentuknya. Gending-gending dalam kategori ini cenderung akan menggunakan vokal sebagai kekuatan *garap* dalam sajian gendingnya. *Angling Sapolo* masuk dalam kategori gending-gending seperti yang telah disebutkan di atas.

4. Pola Perubahan Irama *Angling Sapolo*

Irama dalam karawitan mempunyai pengertian pelebaran dan/atau penyempitan *gatra* (Martopangrawit, 1972, 1). Dua unsur penting

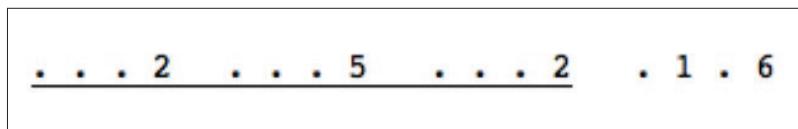
yang terkandung dalam irama, yaitu ruang dan waktu. Ruang adalah tempat yang diberikan kepada beberapa instrumen (dan vokal) untuk mengisi ruang yang ditentukan oleh atau yang berkaitan dengan irama tertentu. Sedangkan waktu adalah durasi atau tenggang waktu yang diperlukan oleh atau yang disediakan bagi penyajian atau gerakan dari suatu *balungan* atau nada, atau nyanyian atau *tabuhan* tertentu dari suatu ricikan (instrumen) yang satu ke yang berikutnya menyusul *balungan*, *tabuhan*, nada, atau lagu/nyanyian yang telah mendahului-nya (Supanggah, 2007, 216–217).

Irama dalam karawitan Jawa mempunyai dua makna. *Pertama*, kata irama diidentikkan dengan pengertian di atas yakni, pelebaran dan penyempitan *gatra*. *Kedua*, irama dalam makna yang berarti tempo (*laya*). Oleh karena itu, satu tingkatan irama tertentu dapat disajikan dalam *laya* yang bervarisasi. *Laya/tempo* inilah yang sebenarnya oleh para pengrawit disebut juga dengan irama. Pengrawit memiliki kebiasaan menyebut irama dalam arti tingkatan langsung menyebut tingkatan iramanya tanpa ada kata “*irama*” di depannya, seperti langsung menyebut *tanggung*, *dados*, dan sebagainya, sedangkan ketika menyebut tempo mereka baru menyebutnya dengan istilah irama. Kalimat yang sering terucap seperti ini: *iramane kesesegken* (iramanya [temponya] terlalu cepat) atau *iramane kenglendhehen* (iramanya [temponya] terlalu lambat).

Karawitan Jawa terdapat enam jenis irama, yakni *gropak*, *lancar*, *tanggung*, *dados* (*dadi*), *wilet*, dan *rangkep* (Supanggah, 2002, 125). Keenam tingkatan irama tersebut tidak serta merta harus dihadirkan secara hierarki, tetapi setiap gending memiliki kebebasan untuk memilih iramanya. Perlu diketahui bahwa *rangkep* selain dimaknai sebagai irama juga dimaknai sebagai *garap*, sedangkan *gropak* juga, di satu sisi, dimaknai tingkatan *laya* (tempo).

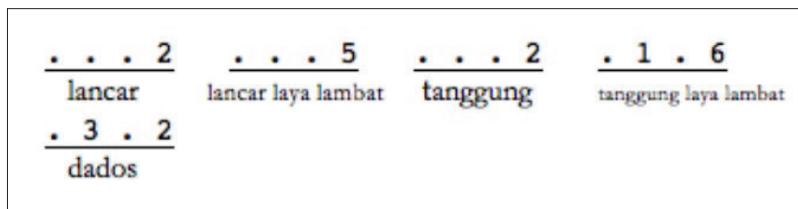
Angling Sapolo apabila dilihat dari sudut pandang irama (bukan tempo) terdapat tiga irama dan lima perubahan tempo. Hal ini dikarenakan pada setiap perubahan irama pasti ada perubahan tempo.

Setelah *pamukka'/buka gambang* kemudian disambut kendang, pola tabuhan *lèntèng (slenthem)* di tiga *gatra* pertama seperti terlihat pada Gambar 4.23.



Gambar 4.23 Pola Tabuhan *Lèntèng*

Hal ini menunjukkan bahwa apabila *sabetan* kedua diisi dengan nada tertentu, maka permainan *lèntèng (slenthem)* sangat cepat. Guna mengantisipasi agar tepat *sabetan* keempat di setiap *gatra*-nya, *sabetan* kedua dihilangkan langsung menuju *sabetan* keempat. Tiga *gatra* awal tersebut menunjukkan area perpindahan dari irama *lancar* menuju *dados* dan baru benar-benar “nyaman” di *gatra* kelima. Analisis struktur iramanya terlihat pada Gambar 4.24.



Gambar 4.24 Analisis Struktur Irama

Gatra pertama diindikasikan dari permainan *ghendhir* (gender) (instrumen *garap*) yang masih *mbalung* seperti permainan *lèntèng (slenthem)*. Memasuki *gatra* kedua, permainan sudah mulai melagu dan tidak lagi *mbalung*. *Gatra* ketiga sama dengan *gatra* kedua, yakni melagu tetapi temponya melambat, baru kemudian *gatra* keempat lebih melambat dan benar-benar berubah ke irama *dados* di *gatra* kelima. Irama ini menjadi irama pokok pertama dalam sajian

ghendhing Angling Sapolo atau yang disebut para penabuh sebagai irama *sèttong* (I). Pada tataran irama *sèttong* ini terdapat dua *garap*, *garap irama dados* dan *garap rangkep*. Pada *garap rangkep*, tabuhan *lèntèng (slenthem)* tetap seperti *garap irama dados*, tetapi instrumen *garap*, *ghendhir rajâ*, *ghendhir kèni'*, dan *siter* dua kali lipat lebih rapat. *Garap rangkep* ini oleh *najâgâ* Rukun Karya disebut dengan irama *sèttong satengnga* (satu setengah), seperti terlihat pada Gambar 4.25.

5 3 i 6	5 3 2 1	5 3 2 1	5 3 5 2
5 3 5 2	5 3 2 1	2 1 5 3	2 1 3 (6)

Gambar 4.25 Irama *Sèttong Satengnga*

Tingkatan kedua yang disebut dengan istilah irama *mèrong* oleh *najâgâ* Rukun Karya masuk menjelang *ghung* (gong) dengan *laya* yang makin melambat kemudian benar-benar berubah setelah tabuhan *ghung* (gong) yakni di *gatra* pertama dengan abstraksi *bhâlungan* seperti terlihat pada Gambar 4.26 berikut. Tingkatan irama ini dalam karawitan Jawa disebut irama *wiled*, di mana masing-masing *gatra* berkembang menjadi lebih lebar dua kali lipat. Dalam karawitan Jawa juga sering disebut irama II, namun di masyarakat Madura umum disebut sebagai irama *mèrong*.

5 6 5 3	5 6 i 6	5 6 5 3	5 2 3 1
5 6 5 3	5 2 3 1	5 6 5 3	6 5 3 2
5 6 5 3	6 5 3 2	5 6 5 3	5 2 3 1
5 3 2 1	5 6 5 3	5 2 3 1	3 2 1 (6)

Gambar 4.26 Irama *Mèrong*

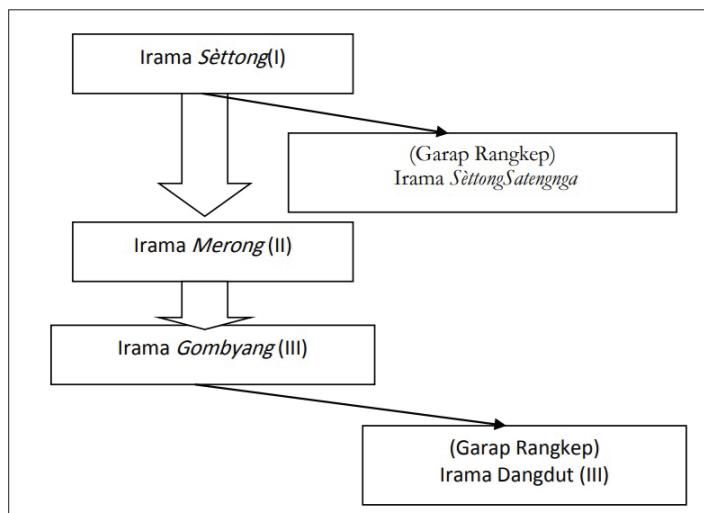
Irama selanjutnya adalah irama *gombyang* (III), lalu berkembang menjadi irama dangdut. Irama *gombyang* dan dangdut ini merupakan pengertian *garap rangkep*, seperti terlihat pada Gambar 4.27. Dalam

kasus *Angling Sapolo*, *garap rangkep* disajikan untuk irama *sèttong satengnga*, *gombbyang*, dan dangdut. Dilihat dari pelebaran gatra, *garap rangkep* juga mengalami pelebaran gatra. Untuk itu pada kasus *Angling Sapolo*, *garap rangkep* dangdut masih dapat dimaknai sebagai irama *gombbyang* (III), namun masyarakat Madura menyebutnya dengan irama dangdut.

.....	1
.5.6.253	51515151	53535353	52525252					
53535353	52525252	53535353	51515151					
53535151	53535353	52525151	56565656	(
56565353	53535656	1	

Gambar 4.27 Irama *Gombyang*

Berikut gambaran umum skema pengembangan irama pokok yang biasa dimainkan pada *ghendhing Angling Sapolo* pada Gambar 4.28.



Gambar 4.28 Skema Irama Pokok *Ghendhing Angling Sapolo*

5. Keunikan Melodi *Pos (mandheg) Angling Sapolo*

Keunikan di sini adalah sesuatu yang tidak dimiliki oleh *ghendhing* lain. *Angling Sapolo* (juga *ghendhing* lain dalam kategori *Angling*) memiliki kekhasan sendiri, yakni penekanan pada melodi menjelang *ngepos (andhegan)*. Melodi dimainkan setelah *sabetan* nada kedua *gatra* kedua. Berikut pada Gambar 4.29 adalah melodi yang dimaksud.

<i>Gatra</i>	.	5	.	3	.	5	.	6						
<i>Melodi andhegan</i>						6	1	2	3	5	2	1	3	6

Gambar 4.29 Melodi Post

Melodi *andhegan* di atas selalu menonjol dan dimainkan secara *unisono* oleh instrumen *garap*. Bahkan, *lèntèng (slenthem)* yang dalam hal ini termasuk dalam instrumen *bhâlungan* juga ikut memainkan melodi tersebut. Melodi tersebut sangat ikonik dan mudah diingat, intensitasnya yang tinggi dimainkan di pentas *tabbhuwân layang* (ketoprak), kemudian mengonstruksi *ghendhing Angling* sebagai identitas dari *tabbhuwân* ketoprak Madura.

Ihwal inilah yang membuat *ghendhing Angling* menjadi “spesial”, karena secara melodi hampir semua instrumen *tabbhuwân* (kecuali gong) menyajikan melodi itu secara bersama. Melodi itu tidak hanya dimainkan oleh rombongan Rukun Karya saja, namun juga didapat pada penyajian *Angling Sapolo* yang dimainkan rombongan lain seperti Rukun Famili dan Kelompok Zaini dengan perilaku instrumental yang sama. *Angling Sapolo* merupakan *ghendhing* yang paling populer dari *angling-angling* lain. Melodi *andhegan* pada *angling* lainnya juga menggunakan kontur melodi yang sama dengan *Angling Sapolo*. Artinya, kontur melodi *andhegan* pada *ghendhing angling* sangat identik tergantung dari nada *seleh* pada *gatra* kedua setelah gong. Sebagai contoh, lihat abstraksi di Gambar 4.30.

Balungan seleh 6 melodinya 6i2352i36
Balungan seleh 2 melodinya 2356i5362

Gambar 4.30 Kontur Melodi *Post* pada Beberapa Nada Seleh

6. Pola *Kendhangan Angling Sapolo*

Seperti disebutkan sebelumnya, kendang merupakan instrumen penting dalam sajian karawitan (Jawa). Peran kendang dalam karawitan Jawa adalah seperti yang dituturkan Martopangrawit berikut ini.

“Kendang sebagai ricikan *pamurba* irama, bertugas untuk menentukan bentuk gending, mengatur irama dan jalannya *laya* (tempo), mengatur *mandheg* (*mandheg* adalah suatu teknik penyajian suatu gending di mana seluruh *ricikan* berhenti, namun tidak *suwuk/selesai*, dan dimulai lagi dengan vokal [*idhénan andhegan*]) dan *suwuk*-nya (berhentinya sebuah komposisi *ghendhing*) gending, serta *buka* (suatu lagu atau pola tertentu untuk mengawali *ghendhing*) untuk gending-gending kendang” (Martopangrawit, 1972, 3).

Atmojo menegaskan bahwa kendang selalu hadir dalam sajian *uyon-uyon*, irungan tari, irungan *pakeliran*, dan irungan ketoprak dengan peran utamanya sebagai *pamurbo wiromo*, yaitu bertugas menguasai jalannya irama, menentukan tempo, serta memulai atau menghentikan penyajian (*ghendhing*) (Atmojo, 2010, 45). Selain fungsi kendang menurut pendapat di atas, kendang juga menentukan karakter gending yang disajikan. Pikiran ini didasarkan bahwa pegendang dalam menafsirkan gending sesuai dengan bekal dan kemampuan rasanya. Hubungannya dengan konteks ini, seorang penabuh gendang memiliki peran yang sangat besar terhadap hidup dan tidaknya sebuah sajian gending. Untuk itu, di kalangan masyarakat karawitan Jawa beredar suatu pengertian bahwa penabuh gendang yang baik adalah

yang mampu menghidupkan sajian gending sesuai dengan karakternya (Waridi, 2001, 278). Pernyataan Waridi tersebut dipertegas oleh Trustho.

“Kehadiran kendang dalam karawitan mandiri memiliki multiperan, selain sebagai pemimpin jalannya pertunjukan juga berperan membentuk karakter sebuah gending melalui permainan ritme dan warna suaranya” (Trustho, 2005, 24).

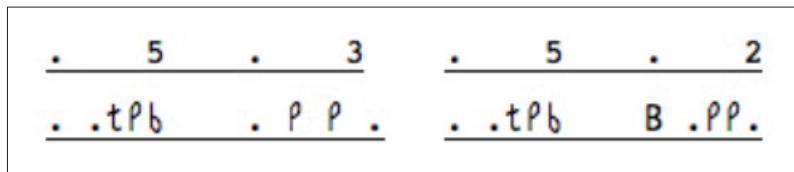
Peran dan fungsi kendang di atas berlaku pula untuk sajian *ghendhing* Madura, terutama pada kasus *Angling Sapolo*. Perbedaan-nya terletak pada batas kedalaman analisis di mana untuk mencapai tahap karakterisasi kendangan dibutuhkan waktu yang lebih lama serta “berbaur” dengan para pelaku *tabbhuwân*. Untuk kajian ini, penotasian kendangan digunakan sebagai dokumentasi tertulis dan juga perangkat analisis perubahan pada masing-masing irama karena setiap perubahan masing-masing irama selalu dipimpin oleh kendang. Dalam istilah masyarakat Madura, pola-pola atau pukulan kode yang mengarah pada perubahan irama biasa disebut *ngetap* atau *ngalèrèè* (Jondro, Komunikasi Pribadi, 19 Oktober 2017).

“Pelaku *tabbhuwân*, terutama pemain kendang, tidak mendefinisikan kendangan *Angling Sapolo* berpola A berbentuk B atau mempunyai aturan-aturan tertulis (pakem). Mereka menyebut kendangan *Angling Sapolo* merupakan interpretasi bebas mereka melalui instrumen kendang atas lagu-lagu *kèhjungan*” (Jondro, Komunikasi Pribadi, 19 Oktober 2017).

Kendangan dengan interpretasi individual seperti di atas dalam karawitan Jawa disebut kendangan *pematut*. Kendangan *pematut* merupakan kendangan yang diterapkan pada gending-gending yang belum memiliki aturan penyajian kendangan secara ketat (belum terbakukan) berdasarkan lagu dan *solah* atas tafsir penabuh gendang sendiri dengan menggunakan vokabuler kendangan yang sudah ada

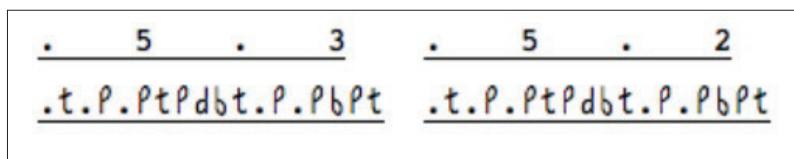
atau dengan membuat kendangan “baru”. Kendangan yang telah disajikan tersebut dapat berubah sesuai dengan kebutuhan penyajian berdasarkan faktor-faktor pembentuknya, seperti kalimat lagu, ritme, *cakepan*, dan *garap balungan* yang disesuaikan dengan karakter gendingnya sehingga menghasilkan kesan rasa tertentu yang telah disepakati oleh masyarakat karawitan (Setiawan, 2015, 90).

Melihat definisi di atas, tentunya kendangan-kendangan yang disajikan pada *ghendhing Angling Sapolo* sangat bervariasi dan sangat individual. Guna mengonstruksi kendangan *Angling Sapolo*, berikut dituliskan salah satu notasi versi kelompok *tabbuwân Rukun Karya*. Irama *sèttong* (I) disajikan kendangan dengan pola-pola seperti terlihat pada Gambar 4.31.



Gambar 4.31 Kendangan Irama Sèttong

Irama *settong satengnga* (satu setengah) atau *garap rangkep* kendangan yang disajikan adalah seperti yang terlihat pada Gambar 4.32.



Gambar 4.32 Kendangan Irama Sèttong Satengnga

Irama *mèrong* (II) *gatranya* berkembang. Pola kendangannya sebagaimana terlihat pada Gambar 4.33.

.	5	.	6	.	5	.	3						
.	t	P	k	t	P	b	.	b	..	P	l	P	t
.	6	.	5	.	3	.	2						
.	t	P	k	t	P	b	.	b	..	P	l	P	t

Gambar 4.33 Kendangan Irama Mèrong

Kendangan irama *gombyang* (III) gatranya berkembang dari *gatra* irama II. Pola kendangannya terlihat pada Gambar 4.34.

.	5	.	6	.	5	.	6	.	5	.	3	.	5	.	3
o	t	o	d	b	b	P	t	o	t	o	d	b	b	P	t
.	6	.	5	.	6	.	5	.	3	.	2	.	3	.	2
o	t	o	d	b	b	P	t	o	t	o	d	b	b	P	P

Gambar 4.34 Kendangan Irama Gombyang

Pada irama *gombyang* (III) ini di-garap dua versi, yakni versi “asli”-nya dan versi dangdut. Dilihat dari pelebaran *gatra*-nya, versi dangdut ini masih dalam kategori irama *gombyang* (III). Hal ini dapat dilihat dari pola permainan *lèntèng* (*slenthem*) yang mengubah permainan semula, yaitu menyajikan *bhalungan* seperti di Gambar 4.35.

.	5	.	6	.	5	.	6	.	5	.	3	.	5	.	3
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Gambar 4.35 Pola Permainan *Lèntèng* 1

Pola tersebut kemudian berubah menjadi seperti di Gambar 4.36.

. 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3 . 3

Gambar 4.36 Pola Permainan *Lèntèng 2*

Dengan kata lain, pemain mengganti *sabetan bhâlungan* pertama dan ketiga sesuai dengan nada *sabetan* keempat di setiap *gatra*-nya. Pada irama dangdut, fungsi *kendhângan malang* kemudian diganti oleh *katipung* dangdut (kendang tamtam/ketipung dangdut). Berikut pada Gambar 4.37 adalah transkripsi kendangan dangdut pada irama dangdut *ghendhing Angling Sapolo*.

Kendang Dangdut (tam-tam) $\text{♩} = 175$ (tung) (plak)
(dang) (tung) (dut)
K.D. 3

Keterangan: ditranskripsi oleh Hidayatullah

Gambar 4.37 Transkripsi Notasi Pola Kendangan Dangdut

Pola-pola yang dituliskan dalam pembahasan ini merupakan pola-pola kendangan yang disarikan melalui perbandingan pola-pola yang paling banyak disajikan dan dimaknai sebagai pola dasar. Pola dasar inilah yang oleh penabuh gendang *tabbhuwân* dikembangkan menurut kreativitas individu. Pola-pola pengembangan berdasarkan penelitian lapangan mengarah pada cita rasa gabungan antara kendangan Sunda, permainan instrumen *cello* pada musik kerongcong, pola kendang kempul Banyuwangi, dan pola-pola kendangan *ciblon Jawa*.

Seperti disebutkan sebelumnya, pola kendangannya sangat beragam dan bersifat sangat personal. Artinya, dari masing-masing rombongan *tabbhuwân* pasti berbeda permainan kendangnya. Meski demikian, terdapat pola-pola kendangan yang identik pada beberapa bagian, di antaranya adalah kendangan *andhegan*, kendangan ketika menyambut vokal *andhegan* (*tampanan/nampani*), dan juga kendangan sebagai aba-aba gong.

7. Perbandingan Instrumentasi *Garap Dangdut Gamelan Madura dengan Jawa*

Instrumentasi yang dimaksud adalah analisis terhadap instrumen-instrumen yang berubah di setiap pergantian irama maupun *garap*-nya. Dengan pertimbangan banyaknya instrumen *garap* seperti *ghendhir* (gender), *ghâmbhâng* (gambang), *siter*, *bhunang râja* (*bonang barung/besar*), dan *rampasan* (*saron*) (yang dimainkan secara melodis), tidak mungkin menuliskan semuanya. Hal ini karena pertimbangan-pertimbangan efisiensi serta konvensi gamelan yang tidak lazim menghadirkan notasi untuk instrumen-instrumen *garap* secara khusus, kecuali untuk kepentingan ujian-ujian sekolah maupun perguruan tinggi seni. Notasi yang paling umum dihadirkan adalah notasi *balungan* dan notasi instrumen struktural serta khusus untuk notasi-notasi vokal. Atas pertimbangan tersebut, analisis perubahan instrumentasinya diwakilkan instrumen yang secara *garap* berubah di setiap tahap iramanya, yang dalam konteks *Angling Sapolo* adalah instrumen *saron*.

Saron dalam konteks ini seperti pola permainan instrumen *garap*, seperti *ghendhir rajâ*, *ghendhir kèni'*, *siter*, dan *ghâmbhâng*. *Saron* menyajikan melodi di Irama *sèttong* (I), *sèttong satengnga* (*garap rangkep*), *mèrong* (II), dan *gombyang* (III). Perbedaan mendasar terjadi pada *garap* dangdut di irama *gombyang* (III) yang tidak lagi melagu tetapi menggunakan pola *interloking* atau *imbal*. Berikut pada Gambar 4.38 menunjukkan perbedaan (per-*gatra*) yang dimaksud.

Irama <i>sèttong</i> I	.	3	.	2																				
<i>Saron</i>	2	3	2	1	2	3	5	6	2	3	2	1	6	5	3	2								
Irm. <i>sèttong satengnga</i>	.	3	.	2																				
<i>Saron</i>	2	3	2	1	2	6	5	3	2	3	2	1	2	3	5	6	2	3	2	1	6	5	3	2

Gambar 4.38 Perbedaan Pola Garap Saron

Dari notasi di atas terlihat bahwa pada irama *sèttong* (I), setiap *gatra* terdapat 16 kali pukulan saron dan pada *garap* rangkepnya (irama *sèttong satengnga*) terdapat 32 kali pukulan saron. Prinsip seperti ini berlaku pula pada irama *mèrong* (II) dan *gombyang* (III). Ketika irama *mèrong* (II), *gatra* melebar dalam satu pola pukulan saron seperti di atas digunakan untuk setengah *gatra* atau dalam satu *gatra* dibutuhkan 2 kali pola melodi saron irama *sèttong* (I). Hal ini berlaku pula pada irama *gombyang* (III).

Perbedaan instrumentasi saron secara jelas terlihat pada *garap* irama *gombyang* (III) dan *garap* dangdut. *Garap* irama *gombyang* (III) terlihat seperti di Gambar 4.39.

.	3	.	5	.	3	.	5	.	3	.	2	.	3	.	2												
2	3	2	1	2	3	2	1	2	3	5	6	2	3	2	1	2	3	5	6	2	3	2	1	6	5	3	2

Gambar 4.39 Pola Saron Irama *Gombyang*

Pada tataran irama *gombyang* (III) ini terdapat satu *garap* dangdut. Secara *gatra* masih dalam tataran irama *gombyang* (III), secara instrumentasi, *saron* berubah, seperti terlihat di Gambar 4.40.

.	3	.	5	.	3	.	5	.	3	.	2	.	3	.	2
565.	565.	565.	565.	232.	232.	232.	232.	232.	232.	232.	232.	232.	232.	232.	232.

Gambar 4.40 Pola Saron Garap Dangdut

Pola pada Gambar 4.40 tidak lagi disajikan berdasarkan tafsir melodi seperti *garap* irama *gombyang* (III), tetapi pola sama/ajek dengan memainkan nada yang mengacu pada nada di tengah *gatra* atau akhir *gatra* dengan teknik memainkan nada pokok (nada akhir atau tengah *gatra*) pada *sabetan* pertama dan ketiga serta nada kedua memainkan satu nada di atas nada pokok. Misalkan nada pokok 2, maka dimainkan menjadi 232, dan seterusnya.

Pada *garap* (irama) dangdut dalam *ghendhing* Madura, juga terdapat perubahan fungsi pada instrumentasi tertentu, yakni bergantinya permainan *punggang* (kenong), menjadi bas elektrik. Instrumen *punggang* dan bas elektrik pada rombongan Rukun Karya dimainkan oleh seorang pemain, jadi ketika irama *gombyang* beralih menjadi irama dangdut pemain yang semula memainkan *punggang* akan berhenti memainkan instrumen *punggang* tersebut, lalu beralih pada instrumen bas elektrik, tentu saja dengan pola karakter permainan bas elektrik khususnya pola permainan bas pada musik dangdut koplo. Permainan bas juga diiringi dengan permainan *blocking chord* dari *keyboard* elektrik yang berfungsi sebagai *rhythm section* musik *ghendhing* dangdut tersebut. Selain itu, dominasi *kendhâng malang* yang awalnya berfungsi sebagai pemimpin irama kemudian digantikan oleh permainan *katipung* (kendang dangdut) yang memainkan pola pukulan kendang koplo. Pada Gambar 4.41 menunjukkan transkripsi permainan bas, kendang dangdut, dan *keyboard* dalam notasi balok.

Sebagaimana yang telah dijelaskan di atas, di dalam irama *gombyang* (III) terdapat *garap* dangdut, di mana secara aturan *gatra*-nya *garap* dangdut *Angling Sapolo* ini masih berada pada tataran irama

Keterangan: ditranskripsi oleh Hidayatullah

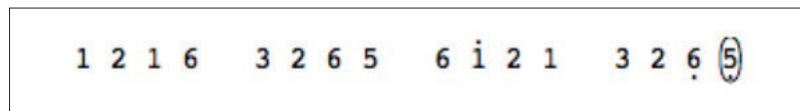
Gambar 4.41 Transkripsi Notasi *Keyboard*, Bas Elektrik, dan Kendang Dangdut

gombyang (III). Ini adalah sesuatu yang tidak lazim apabila dilihat dari *garap* dangdut ala Jawa. Perbedaan signifikan terjadi dalam “peristiwa” ini. Lazim dalam *garap* dangdut gamelan Jawa adalah ketika sajian gending atau langgam irama *dados* kemudian di-*garap rangkep* lalu dilanjutkan *garap* dangdut. Irama yang disajikan dalam *garap* dangdut di gamelan Jawa adalah irama *dados* atau kembali ke *garap* irama pokoknya. Hal ini dapat dipahami karena *garap* dangdut Jawa lebih menekankan irama yang lebih tegas dengan cara mempersempit *gatra*, sehingga pola tabuhan gong dan *balungan* menjadi lebih rapat. Sebaliknya, *garap* dangdut pada *ghendhing Angling Sapolo* secara tingkatan irama tidak kembali ke irama *dados*, tetapi tetap pada irama *rangkep*.

Perbedaan dua *garap* dangdut Jawa dan Madura dapat dianalogikan sebagai berikut. Anggaplah bangunan musical gending adalah sebuah unit rumah, terdapat rumah Jawa dan rumah Madura. Rumah

Madura dibangun dengan menyusun irama *sèttong* (I), irama *mèrong* (II), dan irama *gombyang* (III) dengan interpretasinya masing-masing. Begitu pula dengan rumah Jawa yang disusun sedemikian rupa dengan sajian irama-irama sejenis. Di mana letak perbedaannya? Pada irama tertentu, *garap* dangdut contohnya, rumah Jawa belum tentu menginginkannya dan mampu untuk membuatnya menjadi rumah. Sebaliknya, Madura membutuhkan semua irama untuk menjadikan rumahnya dan membuat *garap dangdut* sebagai bagian dari rumahnya. Di Jawa, *garap* dangdut didudukkan sebagai rumah yang lain, tidak diikutkan dalam “rumah Jawa”-nya. Sementara di Madura, *garap* dangdut masuk dalam satu rumah Madura. Satu hal yang bisa didapat dari poin ini adalah bahwa konsep *garap dangdut* di Madura bersifat lebih bersifat inklusif dibanding di Jawa.

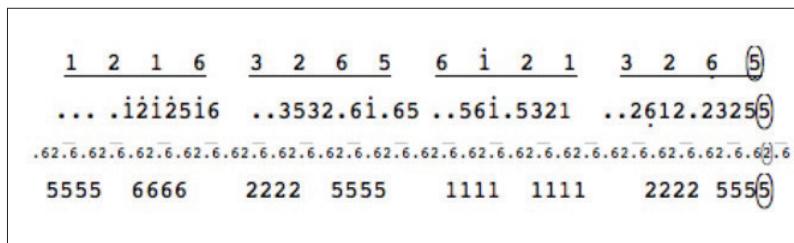
Kasus *garap* dangdut Jawa contohnya terdapat pada gending *Caping Gunung* yang sering disajikan dalam *laras slendro pathet sanga*. *Caping Gunung* termasuk dalam kategori gending langgam. Apabila dilihat dari bentuknya, *Caping Gunung* masuk dalam kategori *ketawang*. Lihat notasi balungan pada Gambar 4.42.



Gambar 4.42 Notasi Balungan Gending *Caping Gunung*

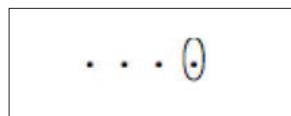
Secara umum, irama yang digunakan untuk menyajikan *Caping Gunung* menggunakan dua garap irama, yaitu irama *dados* dan garap *rangkep*, lalu opsi lainnya adalah *garap* dangdut. *Garap* dangdut ini mempunyai irama sendiri yang terlepas dari irama *dados*. Tidak lazim juga menyebut *garap* dangdut termasuk dalam kategori irama *dados*, *wiled*, dan *rangkep*. Bisa saja pada *garap* dangdut *slenthem* menyajikan *balungan gending* (irama I) seperti notasi di Gambar 4.42, tetapi pola permainan instrumen yang lain berubah dan apabila dilihat satuan *gatra*-nya (pukulan *slenthem*) dalam satu *gatra* terdapat permainan

balungan yang memainkan melodi seperti vokal. Lihat notasi di Gambar 4.43.



Gambar 4.43 Notasi Balungan Garap Dangdut

Melalui contoh pada Gambar 4.43 dapat dilihat bahwa *garap* dangdut mempunyai instrumentasi tersendiri. Paling menonjol ditunjukkan oleh permainan gong, *kempul*, dan *kenong* hingga menunjukkan struktur seperti di Gambar 4.44.



Gambar 4.44 Struktur Garap Dangdut

Apabila dilihat dari irama berdasarkan *pukulan slenthem, garap* dangdut berada pada tataran irama I. Perlu diketahui, *garap* dangdut seperti kasus *Caping Gunung* jarang sekali, jika bukan tidak ada yang menyajarkan *garap* dangdut dengan irama tertentu. Bahkan, beberapa seniman (dalang) apabila mengode penabuh gendang untuk segera meng-*garap* dangdut lagu *Caping Gunung*, dari irama *dadi/rangkep*, biasanya dengan kalimat “irama dangdut” atau “*didangdutke*” (di-*garap* menjadi dangdut). Selain berubah secara instrumentasinya, beberapa instrumen juga berubah secara fungsinya, seperti instrumen *balungan* (*demung* dan *saron*) memainkan melodi, kemudian instrumen *garap*

(*siter, gambang, gender penerus, gender, rebab* dan *suling*) dalam *garap* dangdut Jawa berhenti bermain. Yang dimaksud dengan berhenti di sini lebih dikarenakan secara volume instrumen *garap* kalah dengan *balungan*, sehingga instrumen *garap* yang cenderung berkarakter halus akan *kalis* atau tertutup oleh instrumen *balungan*.

Selain itu, pada *garap* dangdut lebih dibutuhkan ketegasan ritme yang tentu bukan tugas utama instrumen *garap* (selain kendang). Fungsi melodius dalam instrumen *garap* sudah terwakili oleh vokal dan *garap* instrumen *balungan*. Ritme dimainkan oleh kendang, *selenthem*, *kethuk*, kenong, kempul, dan gong. Pertanyaan yang timbul kemudian adalah, kenapa banyak sekali perubahan bahkan sampai dapat menggeser fungsi instrumen dalam musical? Jawabannya, karena *garap* dangdut bukanlah *garap* yang “asli” karawitan Jawa. *Garap* dangdut dalam gamelan (karawitan) adalah adaptasi dari musik dangdut yang menekankan pada aspek ritme seperti kombinasi instrumen kempul dan gong yang menirukan bas dan pola kendangan menjadi mirip dangdut. Seperti diketahui, penggunaan gamelan sebagai media *garap* dangdut baru dilakukan di tahun 1970-an (Sumiyoto, 1999, 2). Hal tersebut tentu merombak hampir semua fungsi musical di dalam gamelan yang telah mapan.

Penjelasan mengenai *garap* dangdut dalam gamelan Jawa di atas jelas memiliki karakter yang berbeda. Kasus *Caping Gunung* sangat identik secara *garap* dengan gending-gending langgam yang lain (dan populer) seperti *Sri Huning*, *Slendhang Sutra Kuning*, *Tembang Kangen*, dan lain-lain. Gending-gending tersebut lazim disajikan seperti *garap Caping Gunung*.

Begini pula dengan *garap* dangdut pada *ghendhing* Madura, dalam hal ini *ghendhing Angling Sapolo* yang secara *garap* dangdut identik dengan *ghendhing* Madura lainnya, seperti *Rarari*, *Pèlog Tèmur*, dan *Pan-Sampangan*, seperti sama-sama “taat” terhadap pelebaran *gatra*. Sebagai contoh, ketika *Angling Sapolo* menyajikan irama *gombyang* (III) (*rangkep*) kemudian masuk *garap* dangdut, secara *gatra* (pukulan *lèntèng/selenthem*) *Angling Sapolo* masih dalam tataran irama

gombyang (III), tidak kembali ke irama *sèttong* (I) (*dados*). Pola “taat” terhadap pelebaran *gatra* ini juga ditemui dalam sajian *ghendhing* dangdut Madura lainnya. Selain itu, sajian dangdut Madura (kasus *Angling Sapolo*) konsisten melibatkan instrumen *garap*, tanpa adanya eliminasi instrumen seperti dalam kasus dangdut Jawa. Ihwal inilah yang menjadikan *garap* dangdut pada *ghendhing* Madura menjadi unik dan berbeda.

Gending dangdut Jawa dan *ghendhing* dangdut Madura sama-sama memaknai gending dangdut sebagai adaptasi *garap* atas musik dangdut sekaligus sebagai salah satu alternatif *garap*. Perbedaannya, *ghendhing* dangdut Madura adalah bentuk gubahannya dari *ghendhing-ghendhing* (klasik) Madura melalui cara memasukan *garap* dangdut sebagai bagian hierarki *garap*-nya. Ia bersifat inklusif. Sementara itu, pada dangdut (gamelan) Jawa, hadirnya *garap* dangdut sekaligus menjadi lahirnya komposisi baru, sehingga menghadirkan repertoar (gending) baru (lahirnya gending *dolanan* serta tidak menggubah repertoar klasik karawitan), dan dapat dikatakan bersifat eksklusif.

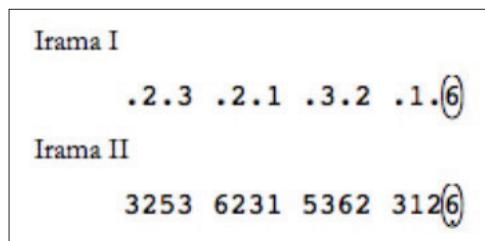
Hal ini berbeda dengan kalimat “gending klasik yang didangdutkan”. Perilaku seperti kalimat yang bertanda kutip menjadi masalah bagi telinga orang-orang karawitan klasik (Surakarta). Hal ini lazim dilakukan oleh masyarakat karawitan bergaya *badhutan* atau *badhutan* atau *cokekan* atau *sragenan*. Mengapa istilahnya *sragenan*? Hal ini karena gaya *badhutan* ini dulu lahir dari kreativitas Karno KD di Sragen serta menyebut gaya Karno KD ini sebagai gending *cokekan* (Sumiyoto, 1999, 4). Mengubah gending klasik menjadi dangdut bagi praktisi karawitan klasik Jawa merupakan sesuatu yang “diharamkan”. Sikap kontra seperti ini sudah terjadi sejak dicetus-kannya *garap* gending dangdut oleh Karno KD (Sumiyoto, 1999, 5). Dari sudut pandang praktisi, *garap* klasik gamelan Jawa telah mempunyai cita rasa tersendiri. Pada akhirnya, perilaku memilah ini setidaknya memberikan jalan tengah. Praktisi karawitan akhirnya dapat menikmati dua-duanya, baik gending klasik maupun gending (baru) *garap* dangdut. Tentu dengan repertoar yang berbeda.

Bahkan, perhelatan *klenengan* (pergelaran karawitan mandiri) klasik gaya Surakarta, seperti yang dilakukan secara rutin oleh kelompok Pujangga Laras di Solo sejak tahun 2000-an awal hingga sekarang, tidak memasukan *garap* dangdut sebagai salah satu alternatif *garap* sajian. Ini membuktikan bahwa *garap* dangdut merupakan alternatif *garap* yang benar-benar “baru” di dalam dunia karawitan atau “anak tiri” yang memang tidak akan pernah menjadi “anak kandung” bagi orang tua bernama “klasik” itu. Sebagai konsekuensi logis dari wujud ke-“adiluhung”-an gending klasik, ia akan tetap menjadi gending yang eksklusif secara musical. Menariknya, masyarakat penikmat maupun pelaku *tabbhuwân* Madura sangat longgar dalam urusan ini, bahkan menyatu menjadi satu dalam sajian *ghendhing* yang utuh serta memaknainya dengan cara tidak sepelik masyarakat karawitan Jawa.

8. Dangdut *Puspawarno*: *Ghendhing* Klasik yang “Melonggar”

Kelonggaran masyarakat Madura dalam memaknai *ghendhing* dangdut salah satunya juga tercermin dalam *garap ghendhing Puspawarno* yang termasuk dalam kategori *ghendhing* “klasik” dalam *tabbhuwân kertè*, wayang topeng *dhâlâng* Madura. Ulasan berikut adalah tentang salah satu contoh *garap ghendhing* dangdut Madura “klasik” *Puspawarno* dalam sajian *garap* klasik dan dangdut.

Puspawarno memiliki dua bentuk irama. Irama *settong* (I) adalah irama *dados*, sedangkan irama yang kedua adalah irama *duâ’* (II) dan *di-garap rangkep*. Gambar 4.45 menunjukkan perbandingan irama I dan irama II.



Gambar 4.45 Gambar Irama I dan II

Pada Gambar 4.45 terlihat adanya perkembangan *gatra*, atau dengan kata lain *gatra*-nya melebar. Selain dari notasi, perkembangan *gatra* juga dapat terlihat (dalam hal ini, terdengar) dari instrumen *garap* dalam setiap *gatra*-nya. Perkembangan *gatra* ditunjukkan ketika irama I instrumen *ghendhir* (gender) cukup bermain dengan satu cengkok yang menuju nada keempat setiap *gatra*-nya, sedangkan irama II *ghendhir* membutuhkan dua cengkok untuk menuju nada kedua dan keempat di setiap *gatra*-nya.

Garap dangdut secara irama masuk dalam kategori irama *duâ* (II), tetapi secara melodi acuan pokoknya tetap pada nada keempat setiap *gatra*. Akan tetapi, kenong dan kempul, kemudian bersamaan dengan bas, berpola seperti *srepegan* (+ . + . + . + .), mengacu pada nada-nada yang ada dalam satuan *gatra* irama II. Contohnya pada *gatra* keempat, seperti terlihat pada Gambar 4.46.

<i>Gatra</i>	3	1	2	6
Kenong	3 3 3 3	1 1 1 1	2 2 2 2	6 6 6 6
Kempul	. 3 . 3	. 1 . 1	. 2 . 2	. 6 . 6

Gambar 4.46 Pola Kenong dan Kempul

Secara jalan sajian, *Puspowarno* cenderung monoton, tidak se-variatif *Angling Sapolo*. Selain “hanya” terjadi dua perpindahan irama dan satu variasi *garap* dangdut di irama II, *Puspowarno* juga tidak ada variasi berhenti (*pos*). *Puspowarno* secara bentuk dapat disejajarkan dengan bentuk *ketawang* dalam karawitan Jawa. Artinya, *Puspowarno* lebih terstruktur, berbeda dengan *Angling Sapolo* yang cenderung tidak terstruktur (dari dimensi permainan instrumennya). Jika dilihat dari ketiadaan struktur di *Angling Sapolo*, para pemain *tabbhuvân* tidak akan terbebani benar atau salah. Unsur kesamaan *ghendhing*

Puspowarno dan *Angling Sapolo* (selain tentu pada lagu *ghendhing*-nya serta nama dan jumlah *gatra* per-gong-nya) adalah *garap* dangdut yang taat terhadap pelebaran *gatra*. Ihalb ini makin memperkuat argumentasi musikologis bahwa *garap* dangdut pada *tabbhuwân* Madura lebih bersifat inklusif, adaptif, serta terbuka dibandingkan dengan Jawa. Kendati *ghendhing Puspowarno* tergolong jenis *ghendhing* yang klasik, namun pada kenyataannya ia tetap bersifat longgar dan tidak mengeksklusifkan dirinya.

9. Rumusan Analisis Musikologis

Ulasan mengenai *ghendhing* dangdut Madura yang dikomparasikan dengan kasus gending dangdut Jawa melahirkan beberapa perbedaan bentuk musikologis yang signifikan. Tabel 4.1 merupakan rumusan perbedaan yang dimaksud.

Tabel 4.1 Perbandingan Musikologis Garap Dangdut Jawa dan Madura

<i>Garap</i> Dangdut Jawa	<i>Garap</i> Dangdut Madura
Terjadi eliminasi instrumen, yakni instrumen <i>garap</i> tidak dimainkan	Instrumen <i>garap</i> tetap konsisten disajikan
Irama berubah dari irama <i>rangkep</i> kembali ke irama I (<i>dados</i>), apabila dilihat dari permainan <i>selenthem</i>	Irama tidak berubah, taat terhadap pelebaran <i>gatra</i>
Membuat komposisi baru dan bukan bagian dari sajian irama “yang seharusnya”	Menggubah <i>ghendhing</i> yang ada dan “diakui” sebagai bagian <i>garap ghendhing</i> secara utuh
Tidak lazim untuk gending-gending klasik	Lazim untuk <i>ghendhing-ghendhing</i> (klasik)
Tidak atau belum dimaknai sebagai <i>garap</i> karawitan klasik	Termasuk dalam <i>garap</i> konvensional

Angling Sapolo merupakan *ghendhing* yang memiliki kelonggaran-kelonggaran, seperti secara musical tidak terwadahi dalam struktur. Artinya, unsur kebebasan *ngèjhung* menjadi acuan utama dalam penyajiannya. Dengan kebebasannya tersebut, *Angling Sapolo* menjadi

populer dengan frekuensi kehadirannya dalam berbagai pertunjukan seperti *layang-layang* (ketoprak), *tayub*, dan *strèkan*, berbanding terbalik dengan *Puspowarno* yang terikat secara bentuk. Hal ini mungkin berpengaruh terhadap frekuensi *Puspowarno* yang hanya hadir di pertunjukan *kertè* dan jarang sekali ditemui di *layang-layang*. Namun, berdasarkan analisis musikologis, keduanya menunjukkan karakteristik yang sama, sehingga dapat membentuk identitas *garap* dangdut pada gamelan (*tabbhuwân*) Madura. Hasil analisis menunjukkan bahwa *ghendhing dangdut* pada *tabbhuwân* Madura baik yang populer (*Angling Sapolo*) maupun yang klasik (*Puspowarno*) bersifat sangat dinamis. Ia membuka peluang atas kemungkinan-kemungkinan yang baru dalam pengembangan musikalnya. *Garap dangdut* juga menunjukkan karakteristik inklusif, terbuka, dan adaptif terhadap perubahan-perubahan zaman. Hal ini dibuktikan dari keluwesan bentuk musik yang mampu memasukkan idiom-idiom musical dangdut ke dalam bagian “rumah” musical *ghendhing* Madura, tanpa memilahnya ke dalam bentuk yang baru sebagaimana yang terjadi pada gamelan Jawa. Karakter musik Madura yang inklusif tidak hanya terjadi pada musik *tabbhuwân* tetapi juga pada musik dangdutnya (Hidayatullah, 2017b, 103–112).

10. Artikulasi Budaya Masyarakat Madura

Secara kultural memang diakui bahwa Madura memiliki kedekatan dengan Jawa sejak era kerajaan Mataram (Buys, 1928; Pigeaud, 1938; Raffles, 1978, 325). Hal ini dibuktikan dengan dekatnya relasi kesenian gamelan Madura dengan Jawa. *Babab Madura* mengilustrasikan bahwa gamelan dahulunya merupakan wahana yang penting dalam suatu acara iring-iringan prajurit dari keraton Surakarta dalam rangka penjemputan calon permaisuri dari Madura (Sastroyatmo, 1981; A. Setiawan, 2018, 1). Eratnya hubungan politis raja Jawa dan Madura di masa silam turut memengaruhi kebudayaan di Madura. Banyak aspek kesenian Jawa yang akhirnya diadaptasi oleh masyarakat Madura, salah satunya adalah musik gamelan. Sukesi menegaskan bahwa [gamelan] Madura memiliki irama gamelan yang mendapat

pengaruh dari Jawa Timur dan Jawa Tengah (Sukesi, 2010, 86). Banyak adaptasi gending dari gamelan Jawa ke Madura, serta secara instrumentasi, gamelan Madura juga sangat dekat dengan gamelan Solo. Masyarakat Madura sangat mengagumi Jawa, sering kali mereka mengungkapkan bahwa gamelan Jawa adalah ukuran dari estetika musik gamelan dan mereka ingin mencapai hal tersebut, sebagaimana pernyataan Sunar dan Jisto berikut ini.

“Mon tabbhuwân Madhurâ niko menang langgo bân nyaman, tapè mon rassa taddâ, ta’ nyapo’ ka jhâbâ. Mon Madhurâ pèra’ sanyamanan. Mon ghendhirrâ Madhurâ ghâmpang, tapè mon jhâbâ bâk sara” (Sunar & Jisto, Komunikasi Pribadi, 15 Oktober 2017).

“Kalau gamelan Madura itu menang nikmat dan nyaman, tetapi kalau rasa masih belum bisa menandingi gamelan Jawa. Kalau Madura hanya pada tataran nikmat. Permainan gender Madura itu gampang, tetapi kalau Jawa itu sulit, banyak macamnya.”

Namun, karena kompleksitas kebudayaan Jawa dan Madura itu berbeda, mereka selalu gagal menjadi Jawa. Bentuk artikulasi masyarakat Madura melalui gamelan justru menunjukkan identitas diri mereka sesungguhnya, merepresentasikan alam pikirnya serta pandangan hidupnya. Bentuk musical *ghendhing* dangdut Madura merupakan ejawantah dari karakter budaya masyarakat Madura. Sebagaimana pernyataan Retsikas bahwa *etnisitas* merupakan sesuatu yang performatif dan *embodiment*, dapat dikatakan bahwa kedinamisan musik *ghendhing* dangdut Madura mencerminkan gerak atau ritme kehidupan masyarakat Madura yang juga penuh dengan kedinamisan. Karakter musik yang terbuka dan adaptif merepresentasikan karakter masyarakat Madura yang terbuka dan mampu beradaptasi atas perubahan-perubahan zaman (Paisun, 2010, 165; Rifa'i, 2007). Pemilihan instrumen yang menghindari permainan rebab (yang memiliki karakter melankolis) juga menunjukkan bahwa orang Madura memiliki karakter yang tegas dan lugas (Wiyata, 2013,

5–10). Masyarakat Madura dibentuk oleh kondisi lingkungan hidup yang penuh dengan tantangan dan risiko. Perihal inilah yang membentuk karakter masyarakat Madura sebagai masyarakat yang ulet, tegas, dan terbuka atas perubahan-perubahan (Mistortoify, 2018, 135). Masyarakat Madura dikenal sebagai masyarakat perantau. Kondisi alam yang kurang baik di Pulau Madura memaksa sebagian masyarakatnya untuk mencari nafkah di luar pulau Madura (Husson, 1997, 79).

Sebagaimana masyarakat Madura di Situbondo (Jawa Timur), di tanah perantauan masyarakat Madura harus mengatasi perbedaan-perbedaan budaya yang dihasilkan dari persinggungan dengan budaya lain. Hal inilah yang membuat masyarakat Madura lebih inklusif terhadap budaya luar. Mereka mencoba untuk terus menerus memaknai realitas yang dialami. Jurriëns (2006, 6) menyebutnya dengan istilah migransi budaya, yakni perpindahan orang yang masih membawa kultur asalnya guna bertahan hidup di tempat yang baru. Secara antropologis, melalui sudut pandang migransi budaya, fenomena *ghendhing* dangdut di Situbondo merupakan usaha-usaha masyarakat Madura untuk membangun rumah kulturnya yang baru di tanah rantau. Masyarakat Madura berusaha untuk membawa kebudayaannya dan terus diekspresikan dalam berbagai bentuk, salah satunya *ghendhing* dangdut. Jika diandaikan rumah, tentu ia memiliki tetangga dan mengandaikan adanya interaksi satu sama lain. Interaksi inilah yang membuat kebudayaan menjadi dinamis dan inklusif. Dalam hal *ghendhing* dangdut, ia merupakan wujud dari hasil interaksi antara kultur Madura, Jawa, India, Arab, Melayu, dan Indonesia. *Ghendhing* dangdut juga merupakan bentuk penegasan eksistensi komunitas Madura di Situbondo yang terus menerus bergerak memaknai modernitas dan globalisasi.

Seni *tabbhuwân* merupakan salah satu ekspresi simbolik masyarakat Madura yang merepresentasikan identitas kebudayaan Madura. Dalam kajian ini telah dilakukan penelaahan atas artikulasi budaya masyarakat Madura melalui salah satu bentuk seninya, yaitu

ghendhing dangdut dalam pertunjukan *tabbhuwân*. Berdasarkan analisis musikologis, dapat dikatakan bahwa *ghendhing* dangdut dalam budaya Madura bersifat lebih luwes, longgar, dan dinamis dibandingkan dengan budaya Jawa. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Madura merupakan masyarakat yang dinamis, inklusif, ulet, tegas, dan adaptif. Mereka juga mampu merespons perubahan zaman, mempertanyakan kemapanan modernitas dan ke-“adiluhung”-an budaya. Masyarakat Madura berbanding terbalik dengan masyarakat Jawa yang penuh dengan kehati-hatian dan bersifat eksklusif, dibuktikan dari bagaimana mereka memaknai musiknya (*garap* dangdut).

Kedinamisan *garap* dangdut dalam masyarakat Madura senantiasa didorong oleh tantangan zaman guna menyikapi persaingan di ranah komersil (industri), baik persaingan bisnis di ranah seni tradisi maupun dalam wilayah budaya pop. Zaman yang makin modern justru makin menyulitkan gerak seniman tradisi (*tabbhuwân*). Perubahan zaman yang cepat dan tak terbendung memaksa mereka untuk terus menerus bergerak mengatasi *gap* tersebut. Kondisi zaman dan karakteristik masyarakatnya yang dinamis menegaskan bahwa transformasi bentuk-bentuk seni tradisi dalam masyarakat Madura adalah sebuah keniscayaan yang tak dapat dielakkan. Bentuk *tabbhuwân* yang dinamis adalah cara masyarakat Madura memaknai budaya dan realitas hari ini (kontemporer). *Tabbhuwân* merupakan wujud interaksi budaya Madura dengan budaya lain, pemaknaan atas modernitas, serta wujud konservasi budaya lokal. Dinamika perubahan, proses adaptasi, dan transformasi sejatinya merupakan bentuk dari kreativitas masyarakat yang penting untuk terus menerus ditelaah. Hal ini penting agar dinamika kebudayaan dapat berlanjut dan mampu untuk diinterpretasi dalam kehidupan masyarakat hari ini.



Bab ini menguraikan tiga topik tentang *tabbhuwān wali songo*, religiositas dalam drama islami, dan kontestasi budaya seni pesantren. Subbab pertama membahas tentang *tabbhuwān wali songo*, menarasikan tentang salah satu bentuk seni drama yang tumbuh di lingkungan pesantren sebagai pertunjukan alternatif atau juga dapat dikatakan sebagai tandingan dari ketoprak Madura yang menampilkan cerita-cerita para sahabat nabi dengan alur, gaya, dan desain yang mirip dengan ketoprak Madura. Subbab kedua membahas religiositas dalam drama islami, mengurai tentang pengalaman-pengalaman religiositas yang dialami oleh para pelaku dan penonton pertunjukan drama islami. Subbab ini akan menjelaskan tentang bagaimana keterhubungan pengalaman spiritual para seniman dengan realitas kehidupan nyatanya. Subbab ketiga menarasikan kontestasi budaya seni pesantren. Subbab ini menunjukkan adanya dialektika yang terjadi di lingkungan pesantren dalam merespons wacana nasionalisme dan globalisasi.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

A. *Tabbhuwân Wali Songo*

Seni pertunjukan yang populer di kalangan masyarakat Situbondo adalah *tabbhuwân katoprak* (ketoprak Madura). Ada banyak rombongan *tabbhuwan katoprak* yang eksis di Situbondo, baik yang berasal dari pulau Madura seperti rombongan Rukun Karya dan Rukun Famili dari Sumenep, Madura maupun yang dari Situbondo seperti rombongan Sinar Famili, Putra Famili, Rukun Sejati, Karya Famili, dan Rantai Alam. Seluruh rombongan yang disebutkan rata-rata memiliki bentuk dan format pertunjukan yang relatif sama, bedanya hanya pada karakter musik dan pemainnya saja.

Pada tahun 2015, muncul rombongan *tabbhuwân katoprak* yang berbeda dengan *tabbhuwân* pada umumnya, yakni rombongan *tabbhuwân Wali Songo* (untuk selanjutnya disingkat TWS). TWS didirikan pada tanggal 8 Maret 2015 oleh Kiai Kholil As'ad Syamsul Arifin, pengasuh Pondok Pesantren Wali Songo, Mimbaan, Panji, Situbondo. TWS memiliki misi dalam hal dakwah dan syiar Islam melalui pementasan seni pertunjukan. Berbeda dari *tabbhuwân katoprak* lainnya, TWS tidak bersifat komersil. Seluruh biaya operasional dan produksi pertunjukannya ditanggung oleh kiai. Mereka menyebutnya sistem “undangan” bukan “tanggapan”, sehingga mereka hanya menerima biaya seikhlasnya dari si pengundang. Hal ini sebagaimana yang disampaikan oleh Waris selaku penulis naskah dan sutradara TWS berikut.

“Tujuan TWS adalah melayani kebutuhan masyarakat, seperti ketika ada acara *kenduren*, selamatan desa, perkawinan, maulid Nabi, peringatan hari besar nasional, dan lain-lain. TWS adalah dakwah dan syiar Islam melalui media yang dekat dengan masyarakat. Memiliki tugas untuk *ngobâi èberrâ masyarakat sè biasana lèbur ninggu maksiat* (mengubah selera masyarakat yang sebelumnya lebih suka menonton maksiat). Kiai menggunakan nama *Tabbhuwân Wali Songo* supaya lebih dekat dengan telinga masyarakat” (Waris, Komunikasi Pribadi, 14 Juli 2018).

Pernyataan Waris menunjukkan bahwa kehadiran TWS adalah sebuah strategi yang dilakukan oleh kiai guna mengubah selera (*ngobâi èber*) masyarakat yang semula senang dengan kemaksiatan menjadi masyarakat yang lebih baik melalui tontonan TWS yang edukatif.

Dalam hal lakon, *tabbhuwân katoprak* konvensional pada umumnya mengangkat kisah-kisah masa lalu seperti babad, legenda, sejarah Mataram, dan kisah-kisah berlatar kerajaan lainnya. Namun, dalam TWS, lakon yang diangkat dibatasi pada lakon bertema sejarah seperti sejarah Islam (kisah para sahabat Nabi Muhammad), sejarah nasional (Resolusi Jihad dan Perang Diponegoro), serta sejarah lokal (sejarah Bawean, Madura, kisah tokoh lokal, kisah Wali Sanga, dan penyebaran Islam di Jawa). Seluruh lakon yang dibawakan senantiasa didasari pada konteks syiar Islam. Penentuan tema sejarah dinilai penting oleh kiai karena generasi muda saat ini banyak yang tidak mengetahui sejarah Islam, sejarah nasional, dan sejarah lokal. Meskipun di sekolah mereka belajar ilmu sejarah secara formal, pada faktanya masih banyak anak muda yang buta sejarah. Menurut mereka, pelajaran sejarah di sekolah sangat membosankan dan kaku karena metodenya hanya menghafal nama-nama tokoh, peristiwa, dan tahun dari buku-buku.

Lakon yang diangkat biasanya disesuaikan dengan motivasi pertunjukan, momen, dan lokasi pertunjukan. Sebagai contoh, TWS kala itu menggelar pertunjukan di daerah Palangan Jangkar. Ini karena pada saat itu momentumnya adalah pernikahan, lakon yang dibawakan juga disesuaikan dengan momen pernikahan, yakni sejarah Islam sahabat dengan judul *Permata Terindah dari Tuhan, Kisah Syeikh Abu Bakar Al Basshar*. Lokasi pertunjukan juga menjadi bahan pertimbangan. Kiai akan mencermati fenomena sosial masyarakat di daerah pertunjukan terlebih dahulu. Setelah dianalisis, kemudian kiai akan mententukan lakon yang sesuai. Misalnya, jika di daerah tersebut marak perceraian dan perselingkuhan, TWS akan mengangkat kisah Syeikh Said bin Musayyad yang inti ceritanya memberikan bimbingan dalam memilih calon menantu yang baik dalam perspektif Islam. Selain itu, semisal

di suatu daerah banyak pemuda yang nakal dan menentang orang tua, TWS akan mengangkat kisah Uwais Al-Qarni yang inti ceritanya memberikan pelajaran akan keteladanan kisah sahabat yang berbakti pada orang tua. Berikut beberapa lakon sejarah yang sering dimainkan di Situbondo: 1) sejarah Islam: Uwais Al-Qarni, Salman Al-Farisi, Hasyim Al-Bashar, Syeikh Said bin Musayyad, Abu Bakar Al-Basshar, Ashabul Kahfi dan Bilal; 2) sejarah nasional: Perang Diponegoro dan Resolusi Jihad; dan 3) sejarah lokal: Adi Podây Adi Rasa, Masuknya Islam ke Bawean, dan Syeikh Maulana Ishaq.

Pembahasan ini khusus menyoroti tentang lakon bertema sejarah dalam seni pertunjukan TWS. Adapun teks lakon yang akan dibahas dibatasi pada tiga lakon, yakni lakon Salman Al-Farisi yang mewakili sejarah Islam, lakon Resolusi Jihad yang mewakili sejarah nasional, dan lakon Syeikh Maulana Ishaq yang mewakili sejarah lokal. Adapun pembahasan akan menyoroti persoalan: 1) alih wahana dan budaya dalam lakon sejarah; 2) nilai sejarah dalam lakon; 3) *tabbhuwân* sebagai medium penyampaian pendidikan sejarah.

1. Alih Wahana dan Budaya Lakon Sejarah *Tabbhuwân Wali Songo*

TWS mengubah beberapa bentuk konvensi pertunjukan *tabbhuwân katoprak* Madura, perubahannya antara lain dalam hal durasi pertunjukan, bentuk musik, pemanfaatan teknologi modern, dan lakon. Durasi yang diangkat hanya singkat, yakni sekitar 2–3 jam saja, berbeda dengan pertunjukan *tabbhuwân* pada umumnya yang digelar semalam suntuk (rata-rata dimulai pukul 20.00 dan berakhir pukul 04.00). Durasi juga memengaruhi struktur pertunjukan. Pertunjukan *tabbhuwân* yang konvensional biasanya terdiri dari tiga bagian (babak), yakni dimulai dari tari-tarian tradisi, lawak, kemudian *main* (kisah/drama). TWS memadatkannya menjadi satu bagian pertunjukan yang di dalamnya terdapat lawak dan *main* (kisah/drama). Tari-tarian tidak dipertunjukkan dalam TWS. Pertunjukan lawak tidak dipisahkan dari kisahnya, namun menjadi satu bagian dengan kisah yang dibawakan.

Selain itu, bentuk musik yang ditampilkan oleh TWS sangat berbeda dari *tabbhuwân* pada umumnya. Musik yang dimainkan dalam pertunjukan TWS lebih dinamis, mengadaptasi irama-irama yang disenangi generasi muda seperti music rok, pop, dangdut, koplo, dan hadrah. Secara musical, mereka juga tidak menaati ‘pakem’ karawitan Madura. Mereka lahir sebagai bentuk musik yang baru, segar, dan kreatif ala remaja santri. TWS juga bisa dikatakan *melek zaman* karena memanfaatkan teknologi modern dalam pertunjukannya, seperti menggunakan mikrofon *clip on*, *lighting* yang canggih, dan *sound effect*. Berikut beberapa penjabaran lalon sejarah yang dibawakan oleh TWS.

a. Sang Pemburu Kebenaran–Salman Al-Farisi

Sang Pemburu Kebenaran–Salman Al-Farisi adalah judul salah satu lalon sejarah Islam dalam pertunjukan TWS yang berkisah tentang perjuangan salah satu sahabat Nabi Muhammad yang mencari sebuah kebenaran agama. Kisah ini biasanya ditampilkan dalam momen perayaan Maulid Nabi karena isi dari ceritanya lebih banyak menggambarkan sosok Nabi Muhammad. Selain itu, kisah Salman juga menunjukkan tentang pengorbanan seorang sahabat Nabi yang memiliki ketekunan dalam mencari agama yang benar. Berikut gambaran singkat kisah Salman yang diringkas dari naskah pertunjukan TWS.

Kisah berawal dari cerita keluarga Salman di Kota Isfahan, Persia. Salman hidup di lingkungan keluarga terpandang dan kaya raya. Keluarganya merupakan penganut agama Majusi, begitu juga Salman merupakan seorang anak yang taat beragama Majusi. Suatu ketika, Salman bertemu dengan segerombolan orang Nasrani dari Syria yang sedang beribadah di gereja. Salman menjadi tertarik untuk belajar agama tersebut karena dianggapnya lebih baik dari agama keluarganya. Namun, ayahnya merasa kecewa dengan sikapnya yang menentang agama leluhurnya, sehingga ia dihukum pasung dan tidak diberi makan selama tiga hari. Salman kemudian berhasil melarikan diri berkat pertolongan pembantu ayahnya dan dia kemudian berhasil menunaikan keinginannya belajar agama Nasrani kepada seorang pendeta di Syria.

Salman adalah seorang yang tekun dan disiplin belajar. Hingga akhirnya si pendeta meninggal, Salman diberi petunjuk untuk meneruskan pembelajarannya ke beberapa pendeta yang direkomendasikan oleh si pendeta pertama. Salman kemudian belajar ke beberapa pendeta yang disarankan, hingga ia menempuh pendidikan ke pendeta kelima (terakhir). Setelah pendeta kelima wafat, Salman akhirnya diberi petunjuk untuk melanjutkan pengembaraannya ke sebuah negeri yang diapit oleh dua kota yang banyak ditumbuhi pohon kurma dan banyak batu hitamnya, suatu tempat di mana akan diutus seorang Nabi yang akan membawa kebenaran dengan tanda-tanda kenabian di punggungnya. Salman kemudian melanjutkan perjalannya dengan menumpang dan membayar emas pada sebuah rombongan saudagar yang akan berangkat ke Madinah. Sialnya, Salman tertipu dan akhirnya dijual kepada budak kafir di Madinah. Selama perjalanan dan hidup menjadi budak, Salman mengalami penyiksaan yang berat.

Suatu ketika, ia mendengar percakapan majikannya tentang hadirnya sosok manusia yang mengaku sebagai Nabi dan telah menggemparkan tanah Madinah. Dengan penuh semangat Salman mencari kesempatan untuk bertemu Nabi tersebut secara diam-diam. Akhirnya, ia bertemu dengan Nabi Muhammad lalu menyatakan Islam di hadapan beliau. Nabi mengutus Salman agar segera membebaskan diri dari perbudakan, namun usahanya selalu gagal. Hingga kemudian, Nabi dan para sahabat mengumpulkan biaya untuk menebusnya sebesar 40 ons emas dan 300 pohon kurma. Salman pun bebas dan bergabung bersama Nabi. Salman menjadi salah satu sahabat Nabi yang penting dan berkontribusi besar pada kemenangan dalam Perang Khandaq.

Cerita berakhir ketika Salman sudah berusia senja dan diminta oleh para sahabatnya menceritakan proses bertemuannya dengan Nabi Muhammad. Singkat cerita, Salman kemudian memuji sang Nabi, hingga tak kuat menahan air mata dan pingsan. Lalu, para sahabat juga turut merasakan keharuannya dan merasakan bahwa Nabi tetap berada bersama kita dan senantiasa menuntun kita menuju jalan kebenaran.

Teks di atas merupakan inti sari dari kisah Salman Al-Farisi yang diangkat oleh TWS. Sebelum kisah tersebut hadir di hadapan penonton, dibutuhkan proses kreatif yang cukup lama dan rumit.

Proses kreatif dimulai dari pencarian referensi dan literatur yang mengulas sejarah Islam tentang para sahabat Rasul. Dalam kisah Salman Al-Farisi, Waris selaku penulis naskah menggunakan beberapa sumber literatur Islam berjudul kitab *Rijalu Khoilir Rasul* dan buku teks berjudul *Karakteristik Perihidup Enam Puluh Sahabat Rasulullah* yang disusun oleh Khalid Muh. Khalid. Selain itu, sebagai dasar dari cerita sejarah, Waris menggunakan rujukan teks Al-Qur'an, hadis, Kitab Barzanji, serta dawuh kiai dan ulama. Melalui dasar referensi inilah Waris melakukan proses kreatif dan kemudian menerjemahkannya ke dalam teks naskah lakon. Naskah lakon yang sudah jadi kemudian diserahkan kepada kiai untuk ditashih. Ihwal menuliskan lakon ke dalam naskah sebenarnya adalah proses kreatif yang baru dalam seni tradisi *tabbhuwân* Madura. Sebelumnya, para pemain *tabbhuwân* hanya menghafalkan isi cerita dan melakukan improvisasi di atas panggung tanpa teks naskah lakon. Berikut dalam Gambar 5.1 merupakan contoh naskah lakon Salman Al-Farisi yang ditulis oleh Waris.

Naskah lakon yang diluluskan oleh kiai kemudian diaktualisikan ke dalam drama. Drama yang sudah matang tidak serta merta diperbolehkan untuk tampil langsung ke hadapan masyarakat. Sama halnya seperti naskah lakon yang dikoreksi oleh kiai, pertunjukan drama juga harus melewati proses tashih dari kiai. Setelah semua proses itu selesai, barulah pertunjukan diizinkan untuk tampil di hadapan masyarakat umum.

Dari uraian di atas, terdapat proses alih wahana dan budaya dalam pertunjukan TWS dalam lakon Salman Al-Farisi. Alih wahana merupakan kegiatan penerjemahan, penyaduran, dan pemindahan dari satu jenis kesenian ke jenis kesenian yang lain. Dalam arti luasnya, alih wahana juga dapat dimaknai sebagai proses pengubahan jenis ilmu pengetahuan menjadi karya seni (Damono, 2012, 1).


 إِنَّ الَّذِينَ عَنِ اللَّهِ عَنِ الْإِسْلَامِ وَمَا اخْتَلَفَ الْأَئِمَّةُ إِلَّا مِنْ تَغْوِيَةِ شَعَّابٍ هُمُ الْعَلَمُ بِهِمْ بَيْنَهُمْ وَمِنْ يَكْفُرُ بِأَيْمَانِ اللَّهِ فَإِنَّ اللَّهَ مُعَذِّبٌ لِّلْكُفَّارِ
 شَعَّابُ الْأَخْسَابِ. (ال عمران: ١٩)

"Saongghuna aghema eajunanna Allah engghi ka'dinto aghema islam, sobung se berselisih oreng-oreng se ampon eparengi ketab kajhebhe salastarena mereka eparengi elmo, karana kadhengghien eantara mereka. Pasera oreng se ingkar kalaben ayot-ayatta Allah maka saongghuna Allah sanget cepet perhitunganna"

Narasi 1

Esettong dhisa se'anyama Jiy, e semma'na kotta isfahan bede settong oreng lake' perkasa, potra deri kepala daerah se sanget terpandang. Abe'na odi' delem kamewahan harta benda se berlimpah. Settong oreng lake' penganut aghema majusi se ta'at, sampekan eparengi tangghung jeweb ka'angghuy ajeg rabbhengnga apoy se'esembe

(TABLO)

Para pemain edelem caretta panika :

Salman Al-farisi

Salman : yaa Allah... yaa Rosulallah saongghuna abdhina jhughen terro akadhie se laen, aperang asareng Rosulullah SAW

Aba Salman Al-farisi

Ayah : salman...! be'na ria la tersesat, pangakoanna be'na ria la lopot deri ajheren aghema bengatoa, dhuli be'na atobhet sa'belun pangiran ria murka de'ka be'na

Pendeta

Pendeta : beliau ta' poron ade'er sodhaqoh ben poron narema hadiah, ben ebheuna bede tande kanabian se kalamon bekna ngabes bekna bekal ngataoe jhe' bellaou onggu-onggu nabi utusan.

Pembantu

Pembantu : saporana tuan, manabi tak kalero, ampon langkong duare, panjhengengan tak adhe'er tor nginom

Majikan

Majikan : hei budak...! apa engko' tak sala nginged apa se ekoca'aghi be'na

Naah... tantaretan sadheje peristiwa ponapa se adheddheghi kaodianna aobe, ka'angghuy ngonaungi ngireng arengsareng kita sakse'e Kisah perjalanan **"SANG PEMBURU KEBENARAN, SALMAN AL-FARISI"**

Narasi 2

Esettong are se sanget cerah, Salman eparental sareng abana ka'angghuy mareksa perkembangan kebhunna, sa'amponna depa' etengga perjhelenan salman nangale kaum nasrani se pa'reppa'na ngalakoni ibede neng e gereja, rassa terro oninga se aghudhe atena aghebey dhibi'na ajhelen noijhu de' gereja ka'dissa', salman cengngeng ngabeseghi cara mereka aibede, perasa'an kagum mulae tombu eatena saengghe dhibi'na ngangheb ben arassa yakin jhe' saongghuna aghema mereka se lebbi bheghus deri aghema se' toro' salman samulae. Saengghe esettong malem terjadi peristiwa se'aghebey sakabbhinna aobe.

Babak 1

Salman sudah ditengah panggung

Salman : nasrani, nasrani iye aria aghema se detenga deri syiria, sa'ellana sengko' ngabeseghi cara mereka aibede ma' rassana aghemana mereka se lebbi bheghus deri aghema se etoro' sengko'

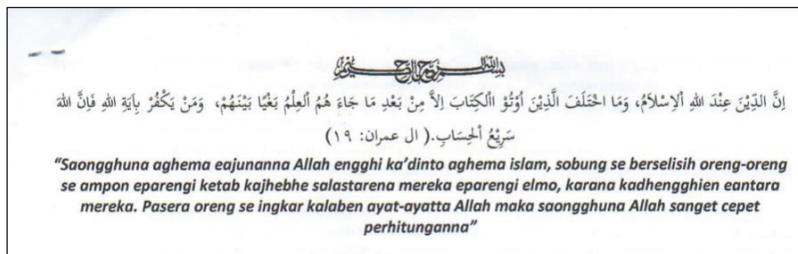
Keterangan: Naskah Milik Waris (2018)

Gambar 5.1 Naskah Lakon *Salman Al-Farisi*

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Dalam konteks TWS, bentuk alih wahana menjadi strategi kreatif para seniman untuk membuat kisah sejarah tersebut hidup dan mudah dimaknai oleh masyarakat. Dalam lakon Salman Al-Farisi, terdapat proses peralihan media penyampaian pesan cerita, yakni dari teks tulis, kitab, Al-Qur'an, hadis, dan buku, ke dalam bentuk seni pertunjukan drama.

Lakon Salman Al-Farisi berawal dari sebuah teks sejarah yang bercerita di antara banyak sumber literatur. Waris mengumpulkan lalu menafsirkannya ulang ke dalam teks kreatif yang baru yang bernama naskah lakon. Peristiwa pemindahan teks sejarah ilmiah ke dalam teks kreatif merupakan proses peralihan wahana pertama dalam lakon Salman Al-Farisi. Di awal lakon Salman Al-Farisi, dikutip satu ayat dari Al-Qur'an yang memiliki hubungan dengan lakon tersebut yang sekaligus menjadi dasar dari tema lakon sejarah yang diangkat. Pada Gambar 5.2 menunjukkan kutipannya.



Keterangan: Naskah Milik Waris (2018)

Gambar 5.2 Ayat Al-Qur'an dalam Pembukaan Naskah Lakon TWS

Teks Al-Qur'an kemudian menjadi dasar yang menggerakkan kisah selanjutnya. Ketika terdapat adegan pembacaan Al-Qur'an, tidak ada adegan lain apa pun di atas panggung. Panggung ditutup dengan tirai, lalu tirai disorot dengan proyektor yang menampilkan teks ayat Al-Qur'an tersebut. Ayat Al-Qur'an beserta terjemahannya dalam bahasa Madura dibacakan oleh seorang narator di bawah panggung, seperti terlihat pada Gambar 5.3.

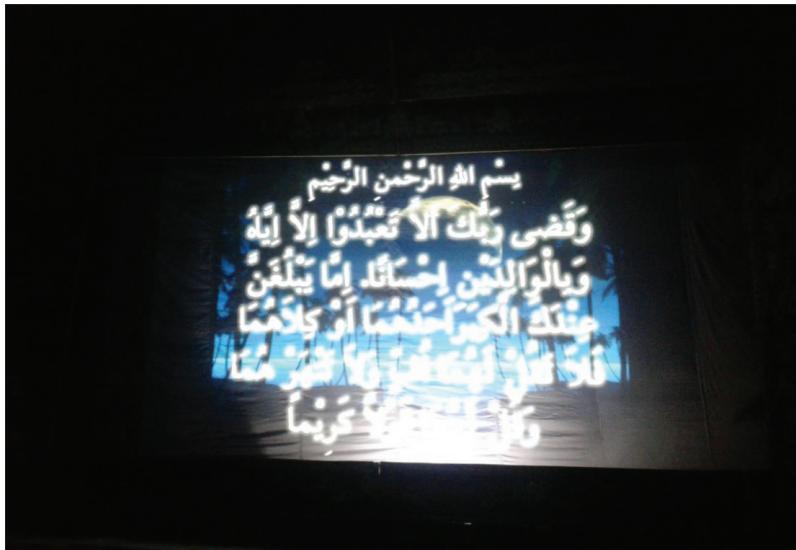


Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.3 Penayangan Teks Al-Qur'an di Atas Panggung TWS

Peristiwa dalam teks Al-Qur'an yang awalnya berada dalam naskah lakon kemudian muncul secara performatif dalam panggung merupakan proses alih wahana kedua, serta menunjukkan adanya multiwahana. Teks Al-Qur'an tidak cukup hanya dengan ditampilkan dalam layar panggung, namun juga harus dibacakan oleh seorang narator dengan diiringi oleh musik ilustrasi gubahan Kitaro berjudul "Koi" yang sebenarnya sama sekali berbeda konteks dengan makna ayat Al-Qur'an tersebut. Akan tetapi, proses penggunaan multiwahana tersebut pada akhirnya dapat saling menguatkan pesan teks Al-Qur'an. Peristiwa penggabungan jenis tanda dalam kesenian juga dapat disebut sebagai *creative indexing* sebagaimana yang dicontohkan oleh Thomas Turino (1999).

Setelah pembacaan salah satu ayat Al-Qur'an yang menjadi dasar cerita, pertunjukan kemudian dilanjutkan dengan adegan dramanya. Adegan drama yang ditampilkan sebenarnya merupakan alih wahana

dari teks kitab dan buku yang menceritakan kisah Salman Al-Farisi. Selain itu, beberapa hadis dan isi dari Kitab Barzanji juga disisipkan dalam isi cerita guna memperkuat pesan dari lakon sejarah tersebut. Adegan drama lakon Salman Al-Farisi merupakan multiwahana yang dikemas sedemikian rupa oleh sutradara dan penulis naskah guna memperkuat pesan-pesan yang disampaikan dalam lakon.

Selain alih wahana, lakon Salman Al-Farisi dalam TWS juga mengalami proses alih budaya. Alih budaya adalah proses penerjemahan atau peralihan budaya dari karya dengan latar belakang satu budaya ke latar belakang budaya lainnya. Menurut Damono (2012, 31), “penerjemahan sebenarnya merupakan usaha untuk mengubah cara pengungkapan dalam suatu kebudayaan menjadi cara pengungkapan yang ada dalam kebudayaan yang lain”. Hal ini juga berarti terdapat pengalihan kode (tanda) agar sesuai dengan kebudayaan sasaran.

Ringkasan cerita dalam kisah ini berlatar belakang budaya Timur Tengah (Persia-Arab). Budaya di Timur Tengah secara performatif semestinya diaktualisasikan dengan menggunakan bahasa Arab, kostum Timur Tengah, dan *setting* Timur Tengah di zaman dahulu. Alih-alih menggunakan simbol budaya tersebut, TWS justru mengalihbudayakannya ke dalam budaya Madura-Indonesia. Lakon sejarah Salman Al-Farisi ditampilkan dengan menggunakan bahasa Madura, dengan kostum masyarakat Indonesia (peci/kopiah, sarung, batik, seragam hansip/polisi, dan kemeja khas Indonesia), dengan *setting* yang campur aduk (antara zaman dahulu dan masa kini). Contohnya terlihat dalam Gambar 5.4.

Perihal penggunaan kostum yang berciri Indonesia merupakan saran dari kiai, agar penerimaan dan pemaknaan simbol budaya oleh penonton (masyarakat Madura) lebih mudah. Pada intinya, yang ingin disampaikan adalah pesannya, bukan bentuk fisiknya, sehingga proses alih budaya menjadi mungkin untuk dilakukan. Dalam penggunaan kostum terdapat pengecualian pada tokoh-tokoh utama yang dianggap penting. Tokoh utama tersebut dikenakan kostum yang menyerupai kostum ala Timur Tengah, agar terdapat perbedaan antara rakyat dan syekh/ulama. Berikut pernyataan kiai yang disampaikan melalui Waris.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.4 Alih Budaya dalam Pertunjukan TWS

“Ada saran dari kiai, Islam itu kostumnya kan Timur Tengah, kebanyakan dari Timur Tengah, lalu kiai mengatakan: *“enjā’ ta’ papa jārēya kostumma ke-Indonesiaan, tak rapa”* (tidak apa-apa menggunakan kostum itu, itu ke-Indonesiaan kostumnya). Kalau menggunakan kostum Timur Tengah semua coba bayangkan, semuanya pakai serban, kalau di Indonesia kan jadi kiai semua, itu alasannya. Jadi, biar ada bedanya antara Syekh dan bukan Syekh.”

Proses alih budaya tidak hanya terjadi pada bentuk dramanya saja, tetapi juga pada musik pengiringnya. Iringan musik yang digunakan adalah musik gamelan Madura yang dimainkan dengan irama-irama modern (pop, rock, dangdut, koplo, dan hadrah) yang dekat dengan masyarakat. *Syi’ir* (lirik) yang digunakan diciptakan oleh kiai dengan berbahasa Madura dan disesuaikan dengan konteks cerita dalam lakon. Pada musik ilustrasi pengiring drama juga digunakan *backsound* yang bukan musik Timur Tengah, tetapi kompilasi musik instrumentalnya Kitaro, bahkan juga menggunakan musik instrumental lagu yang baru *hits* di Indonesia, yakni “Deen Assalam”.

b. Resolusi Jihad NU–Setetes Embun di Tengah Padang Tandus

Resolusi Jihad NU–Setetes Embun di Tengah Padang Tandus adalah salah satu judul lakon bertema sejarah nasional dalam pertunjukan TWS. Lakon sejarah Resolusi Jihad berkisah tentang perlawanan para santri dalam perang mempertahankan kemerdekaan Indonesia di Surabaya. Kisah ini sering kali ditampilkan pada momentum hari-hari penting nasional seperti 17 Agustus, Hari Santri, dan Hari Pahlawan. Lakon Resolusi Jihad dalam pertunjukan TWS dimainkan dalam 12 babak/bagian. Berikut gambaran singkat tentang kisah Resolusi Jihad NU dalam pertunjukan TWS.

Kisah Resolusi Jihad dimulai dari cerita kemerdekaan Republik Indonesia pada tanggal 17 Agustus 1945. Kendati Indonesia telah merdeka, perjuangan belum usai karena belum genap satu bulan kata ‘merdeka’ berkumandang, Indonesia kembali mengalami ujian berat. Tepat pada tanggal 15 September 1945, ribuan tentara Inggris yang tergabung dalam AFNEI datang ke Indonesia dengan diboncengi tentara Belanda yang disebut NICA. Mereka datang dengan maksud mengembalikan pemerintahan Hindia Belanda karena memang mereka tidak mengakui kemerdekaan Indonesia.

Babak pertama dalam lakon ini dimulai dari perbincangan tokoh Kusno dan Markesot (rakyat Surabaya) yang berbincang tentang kedatangan tentara Belanda di Surabaya. Mereka resah akan kedatangan para tentara tersebut dan mulai geram ingin segera memberikan perlawanan. Babak kedua mengilustrasikan kedatangan pejabat tinggi Belanda dan tentara Inggris. Ploegman memerintahkan para tentara untuk mengibarkan bendera Belanda di Hotel Yamato. Peristiwa ini kemudian memunculkan perseteruan. *Arek-arek Suroboyo* beserta Sudirman menentang tindakan Belanda, hingga terjadi perseteruan yang memakan korban jiwa. Akhirnya, bendera Belanda berhasil disobek dan digantikan dengan bendera merah putih Indonesia. Peristiwa tersebut akhirnya terderingar sampai ke telinga Bung Karno, hingga membuatnya sedikit cemas dan khawatir dengan keadaan yang makin mencekam.

Babak ketiga menceritakan tentang keresahan Bung Karno yang disampaikan kepada Bung Hatta, lalu mereka sepakat untuk meminta pertolongan kepada Hadratus Syekh K.H. Hasyim Asy'ari. Melalui ajudan yang diperintahnya, Bung Karno menyampaikan amanat rahasia kepada kiai yang isinya "Apakah hukumnya membela tanah air? Bukan membela Allah, bukan membela Islam, atau membela Al-Qur'an, sekali lagi membela tanah air". Babak keempat menceritakan tentang pertemuan ajudan Bung Karno dengan K.H. Hasyim Asy'ari. Singkat cerita, kiai telah menerima amanah dari Bung Karno, lalu beliau segera mendiskusikan maksud Bung Karno dengan Kiai Wahab dan Kiai Bisri. Babak kelima dan keenam menceritakan diskusi antara ketiga kiai tersebut hingga kemudian memperoleh kesepakatan, yakni membuat fatwa yang berisi hukum membela tanah air adalah wajib bagi setiap muslim yang berada pada radius "*Musyafotus Safar*", yakni dalam radius 94 km dari kedudukan musuh. Mereka mendasarinya dengan ayat Al-Qur'an Surat An-Naml ayat 34. Akhirnya, mereka menyebarkan fatwa jihad tersebut ke seluruh masyarakat sekitar. Fatwa ditulis menggunakan huruf pegon agar tidak dapat diketahui oleh Belanda. Pada tanggal 21–22 Oktober 1945, para kiai se-Jawa dan Madura mengadakan musyawarah perihal upaya mempertahankan kemerdekaan Indonesia. Hasil dari musyawarah inilah yang kemudian dikenal dengan istilah Resolusi Jihad NU.

Babak ketujuh dan kedelapan menceritakan tentang upaya *arek-arek Suroboyo* mengingatkan Bung Tomo bahwa para kiai telah mengambil keputusan tegas dalam situasi sulit ini. Bung Tomo yang berkobar semangatnya akhirnya meminta izin kepada ibunya untuk turut membela tanah air dan akan segera berangkat menemui K.H. Hasyim Asy'ari sebelum berpidato di depan *arek-arek Suroboyo*. Babak kesembilan menceritakan tentang Bung Tomo yang sedang meminta izin dan restu kepada Kiai Hasyim Asy'ari sebelum berpidato. Kiai tidak serta merta memberinya izin, tetapi meluruskan dahulu niat Bung Tomo. Kiai menitipkan kepadanya agar mengawali dan mengakhiri pidatonya dengan mengagungkan Tuhan dengan ucapan *Allahu Akbar*.

Pada tanggal 30 Oktober 1945, ada kejadian yang kembali memicu ketegangan, yakni terbunuhnya Jendral Mallaby akibat upaya perlawanan yang dilakukan oleh seorang santri dari Tebu Ireng. Terbunuhnya Mallaby membuat pihak Inggris dan Belanda menjadi geram (pada babak kesepuluh). Pimpinan lalu diambil alih oleh Letjen Philip Christison. Ia mengancam warga Indonesia dengan membuat ultimatum hingga batas waktu pukul 06.00 pagi pada 10 November 1945. Isi ultimatum tersebut meminta warga Indonesia untuk segera menyerah dan menyerahkan semua senjatanya. Jika tidak, mereka akan mengerahkan seluruh kekuatan militer dan membumihanguskan Indonesia.

Babak kesebelas menceritakan tentang pidato Bung Tomo yang monumental yang mampu membakar semangat *arek-arek Suroboyo*. Tentara Inggris mengawali pengeboman di gedung pemerintah Surabaya dan mengerahkan 30.000 infanteri, sejumlah pesawat tempur, kapal perang, dan tank untuk membombardir Kota Surabaya. Perang berjalan tiga pekan. Kota Surabaya luluh lantak, pihak sekutu kehilangan 2 Jenderal dan 2000 pasukan terbaiknya. Sekitar 200.000 masyarakat Surabaya yang terdiri dari perempuan dan anak-anak mengungsi ke luar kota dan pihak Indonesia kehilangan 60.000 jiwa.

Cerita diakhiri pada babak ke-dua belas. Babak terakhir ini menceritakan tentang ceramah K.H. Hasyim Asy'ari mengenai nilai-nilai jihad dalam Islam, tentang arti perjuangan, dan makna cinta tanah air.

Naskah lakon sejarah Resolusi Jihad di atas merupakan hasil dari proses kreatif yang panjang. Sama halnya seperti naskah lakon sejarah lain yang harus melewati tahap koreksi dari kiai, naskah Resolusi Jihad juga mengalami hal yang sama karena kebenaran datanya harus benar-benar valid sebelum ditampilkan di depan masyarakat. Dalam penulisan naskahnya, Waris menggunakan beberapa metode yang sedikit berbeda dari penulisan naskah lakon Salman Al-Farisi. Sumber data primer pertama yang digunakan adalah berupa data wawancara dan dawuh dari beberapa kiai karena kiai dianggap informan kunci

yang memahami persoalan sejarah Resolusi Jihad. Data sekunder berikutnya adalah dari beberapa buku ilmiah, seperti buku berjudul *Resolusi Jihad: Perjuangan Ulama dari Menegakkan Agama Hingga Negara* dan *Resolusi Jihad Paling Syar'i*. Selain itu, Waris bersama tim penulis naskah TWS juga melakukan wawancara bersama penulis naskah film Sang Kiai di Surabaya serta mengadaptasi beberapa adegan film Sang Kiai pada pertunjukan TWS.

Bentuk pertunjukan lakon Resolusi Jihad juga mengalami proses alih wahana dan budaya. Proses alih wahana dalam lakon ini berbeda dari lakon Salman Al-Farisi. Khusus dalam lakon ini, Waris memilih untuk merujuk sumber lisan yang berasal dari Kiai Khalil As'ad sebagai rujukan primer. Kemudian, sumber ini ditambahkan dengan referensi buku teks ilmiah yang lain. Proses ini menunjukkan bahwa terdapat peralihan wahana dari sumber lisan ke dalam teks lakon, namun di dalam teks lakon juga mengandung multiwahana karena juga merupakan hasil tafsir atas buku-buku sejarah. Teks lakon kemudian dialihwahanakan menjadi bentuk pertunjukan drama.

Dalam pertunjukannya, bentuk multiwahana TWS dalam lakon Resolusi Jihad masih sama seperti lakon Salman Al-Farisi, yakni mencampur banyak wahana seperti musik, lisan, rupa, drama, dan unsur teknologi rekaman audio. Unsur rekaman audio digunakan saat adegan Bung Tomo sedang membacakan naskah pidatonya. Dalam adegan tersebut, audio yang digunakan bukanlah hasil dari pembacaan pidato pemain di atas pentas, tetapi diambil dari rekaman audio asli Bung Tomo ketika membacakan pidato.

Bentuk alih budaya dalam lakon Resolusi Jihad dapat ditemui dalam pertunjukan dramanya. Sebagaimana kita tahu, konteks budaya dalam cerita tersebut adalah budaya Jawa di Surabaya, namun dalam kenyataan panggungnya TWS mengalihbudayakan menjadi budaya Madura. Perlu diketahui bahwa Waris menulis naskah lakon Resolusi Jihad dengan menggunakan bahasa Indonesia dan Jawa

menyesuaikan dengan konteks budaya di Surabaya. Penulisan dengan menggunakan bahasa Indonesia dilakukan untuk memudahkan para pemain menghafalkan dialog ketika suatu saat harus dimainkan di lingkungan masyarakat yang bukan beretnis Madura. Naskah lakon Resolusi Jihad pernah ditampilkan dengan menggunakan bahasa Indonesia di beberapa daerah pentas seperti di Banyuwangi, Jember, dan Surabaya. Jika masyarakat penontonnya mayoritas adalah orang Madura, pementasan akan dialihbudayakan lagi menjadi Madura. Pada Gambar 5.5 merupakan contoh teks naskah lakon Resolusi Jihad yang ditulis dalam bahasa Indonesia.

Secara bentuk dan struktur, pertunjukan dengan lakon Resolusi Jihad ini masih sama seperti Salman Al-Farisi, yakni dimulai dengan pembacaan teks Al-Qur'an sebagai dasar cerita sejarah, kemudian pengenalan pemain, dilanjutkan dengan cerita. Di Situbondo, mereka memainkan naskah drama ini dengan menggunakan bahasa Madura, musik Madura, dan ekspresi Madura. Sementara itu, dalam hal kostum serta penokohan, TWS justru membuatnya lebih plural dan beragam. Kostumnya tidak didominasi oleh pakaian orang Madura saja, tetapi juga ada unsur batik dan pakaian khas Indonesia lainnya seperti kopiah, kemeja, dan atribut pakaian dengan simbol merah putih, seperti terlihat dalam Gambar 5.6. Unsur penokohnya juga dibuat lebih plural dan kompleks dengan melibatkan tokoh-tokoh pejuang yang berasal dari daerah lain seperti Jakarta (ditunjukkan dengan dialek Betawi) dan Jawa (ditunjukkan dengan dialek Jawa).

قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوكُ قَرْبَةَ أَقْسَرُوكُمْ وَحَمِلُوكُمْ أَعْزَمَهُ أَهْلَهُ أَذْلَهُ وَكَنَالِكَ يَقْعُلُونَ

"Dia (Ratu Balqis) berkata: "Sesungguhnya raja-raja apabila memasuki suatu negeri, niscaya mereka membinasakannya, dan menjadikan penduduknya yang mulia jadi hina dan demikian pulalah yang akan mereka perbuat"

Narasi 1

Merdeka... Merdeka... Merdeka... !!! Setelah ratusan tahun berjuang melepaskan diri dari cengkraman para penjajah, akhirnya sejak tanggal 17 Agustus 1945 atau 08 Ramadhan 1364 H yang tepat pada hari Jum'at, teriakan kata merdeka bisa bergemuruh di bumi Indonesia. Rasa haru dan bangga pun tak bisa terelakkan bertaburan dimana-mana. Merah putih berkibar begitu gagah, menyulutkan rasa cinta terhadap bangsa yang seakan sudah mendidih dalam darah.

(PEMBACAAN NASKAH RESOLUSI JIHAD)

TABLO

KH. Hasyim : hukum membela negara, menolak, dan melawan penjajahan yang akan merebut kemerdekaan negeri kita adalah *Fadlu Ain*.

KH. Hasyim Asy'ari

KH. Wahab : menurut saya, jika anggota musyawirinya berasal dari Jawa dan Madura. Tempat yang strategis adalah di Surabaya.

KH. Wahab Hasbullah

KH. Bisri : kalau begitu, sebaiknya Hadhrat Syaikh segera mengeluarkan Fatwa, untuk mendorong semangat semua rakyat yang ada di negeri ini

KH. Bisri Sansuri

Bung Karno: sampaikan pesanku ini pada beliau "apakah hukumnya membela tanah air ? bukan membela Allah, membela Islam atau membela Al-Qur'an, sekali lagi membela tanah air!".

Soekarno

Bung Hatta : bukankah beliau bagi orang Islam sekarang, ibarat Nabi bagi para pengikutnya

Mohammad Hatta

Sudirman : (*marah*) Menir Ploegman, saya katakan sekali lagi cepat turunkan bendera Belanda.

Jendral Sudirman

Bung Tomo: Bismillahirrahmanirrahim....MERDEKA !!!

Bung Tomo

Ploegman : hah... ne...ne...ne... This is intercross bendera. Negara kekuatan Belanda

Mr. Ploegman

P Christison: this is foul murder, ini adalah pembunuhan yang kejam

Letjen Philip Christison

Nah... hadirin Yang berbahagia, apa itu Resolusi Jihad ? siapakah aktor di balik resolusi jihad ? dan seberapa besarkah pengaruh resolusi jihad dalam mempertahankan kemerdekaan ini ? mariyah kita saksikan bersama sebuah kisah yang menceritakan tentang lahirnya "Resolusi jihad NU" Setetes Embun Di Tengah Podang Tandus

Narasi 2

Proklamasi kemerdekaan memang sudah dikumandangkan, namun perjuangan belum usai, belum menap satu bulan kata Merdeka berkumandang, Republik baru Indonesia sudah mengalami ujian berat yang

Keterangan: Naskah Milik Waris (2018)

Gambar 5.5 Naskah Lakon Resolusi Jihad NU dalam Bahasa Indonesia

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.6 Alih Budaya dalam TWS, Penokohan Betawi, Jawa, dan Madura

Melalui naskah Resolusi Jihad dapat dikatakan bahwa proses kreatif alih wahana dan budaya bisa menjadi sangat lentur di atas pentas. Sebagaimana pertunjukan ketoprak yang cenderung *improvisatoris*, terkadang naskah lakon juga tidak ditaati oleh para pemain. Maka dari itu, bentuknya yang multiwahana tersebut menjadi sebuah keniscayaan yang hadir dalam pentas pertunjukan.

c. Sang Pembawa Kesejukan–Syekh Maulana Ishaq

Sang Pembawa Kesejukan–Syekh Maulana Ishaq merupakan salah satu judul lakon sejarah lokal yang dimainkan oleh TWS. Lakon Syekh Maulana Ishaq berkisah tentang kisah penyebaran agama Islam di tanah Blambangan melalui perkawinan Syekh Maulana Ishaq dengan Putri Blambangan Dewi Sekardadu hingga lahir putranya, yakni Sunan Giri (salah satu Wali Sanga). Lakon ini biasanya ditampilkan pada momentum undangan pernikahan karena di dalam ceritanya juga mengisahkan tentang pernikahan Syekh Maulana Ishaq dengan Dewi Sekardadu. Berikut gambaran cerita lakon Syekh Lakon Maulana Ishaq dari ringkasan naskah lakon TWS.

Lakon Syekh Maulana Ishaq dimulai dari kisah Kerajaan Blambangan yang suatu ketika sedang ditimpa musibah wabah penyakit, tidak terkecuali juga menimpa putri raja yang bernama Dewi Sekardadu. Wabah penyakit yang merajalela membuat Raja Menak Sembuyu resah hingga kemudian meminta Patih Bajul Segoro untuk mengadakan sayembara guna menyembuhkan Dewi Sekardadu sesuai permintaan permaisuri. Pemenang sayembara akan dihadiahia sebuah pernikahan dengan Dewi Sekardadu dan posisi sebagai patih jika ia seorang laki-laki, namun jika ia perempuan akan dijadikan sebagai putri baru kerajaan. Setelah berjalan beberapa lama, ternyata sayembara tersebut belum menemukan hasil yang diharapkan. Dewi Sekardadu masih belum sembuh juga dari penyakitnya. Sampai pada akhirnya, cerita penyakit tersebut didengar oleh seorang brahmana bernama Resi Kandabaya. Sang resi mendatangi raja dan meminta raja untuk mencari seseorang di Gunung Gresik, karena dia adalah orang yang kelak akan mengobati penyakit Dewi Sekardadu. Raja kemudian mengutus Patih Bajul Segoro untuk mencari seorang di Gunung Gresik itu dan memintanya untuk mengobati sang putri.

Patih bersama rombongan akhirnya pergi ke Gunung Gresik dengan menggunakan kuda. Perjalanan ditempuh dalam waktu 6 hari lamanya. Sesampainya di Gunung Gresik, kemudian ia bertemu dengan Syekh Maulana Ishaq dan memintanya untuk menyembuhkan Dewi Sekardadu. Setelah berpikir, kemudian Syekh menyanggupi permintaan Patih Bajul Segoro. Patih dan rombongan meminta Syekh untuk berangkat bersama rombongan ke Blambangan, namun Syeikh menolak dan meminta Patih Bajul Segoro untuk berangkat terlebih dahulu dan ia akan menyusul setelahnya. Patih kemudian berangkat bersama rombongan menuju Blambangan. Di hari yang sama ketika Patih Bajul Segoro berangkat ke Blambangan, di hari itu juga Syekh sudah berada di kerajaan Blambangan.

Singkat cerita, Syekh diterima oleh raja dan diminta untuk segera menyembuhkan putrinya. Raja bingung dengan Syekh karena dia tidak membawa satu pun ramuan dan obat. Syekh hanya melakukan salat dua rakaat lalu berdoa meminta kesembuhan kepada Allah. Akhirnya, Syekh berhasil menyembuhkan Dewi Sekardadu dan raja menepati janjinya

untuk menikahkannya dengan putrinya tersebut. Tidak hanya menyembuhkan putri, Syekh kemudian juga menyembuhkan seluruh rakyat Blambangan. Pernikahan Syekh dan Dewi Sekardadu dilaksanakan selama seminggu. Di hari keenam pernikahan, Patih Bajul Segoro bersama rombongan tiba di kerajaan Blambangan. Ia kebingungan dengan situasi yang sedang ramai di kerajaan. Patih mencari informasi kepada para pelayan. Ia tidak percaya dengan situasi yang terjadi, bagaimana mungkin Syeikh tiba-tiba sudah menikah, sedangkan dia baru saja tiba dari perjalanan yang panjang. Akhirnya, patih bertemu dengan raja dan Syekh, pikirannya kalut dan tidak percaya dengan apa yang sudah terjadi di Blambangan dalam waktu secepat itu. Makin lama, Syekh makin banyak mendapat pengikut yang beragama Islam. Patih makin resah dengan posisinya yang mulai tergantikan oleh Syekh. Patih kemudian menghasut raja untuk mengusir Syekh dengan dalih akan ada pembangkangan dari Syekh. Raja yang kalut dengan hasutan Patih akhirnya mengusir Syekh dari Tanah Blambangan. Dengan berat hati Syekh akhirnya menurutinya dan ia meninggalkan Dewi Sekardadu di Blambangan dengan kondisi sedang mengandung anaknya.

Sepeninggalan Syekh, Tanah Blambangan kembali terserang wabah penyakit. Raja kembali kebingungan dengan kondisi kerajaan. Patih akhirnya menuduh bahwa wabah penyakit itu berasal dari bayi yang ada dalam kandungan Dewi Sekardadu. Patih memberikan saran kepada raja agar sudi membunuh cucunya yang akan lahir. Namun, Dewi Sekardadu sudah mendengar rencana jahat patih. Sebelum rencana itu terjadi, Dewi Sekardadu melarikan diri dari kerajaan dan melarungkan bayinya yang baru lahir ke laut dengan sebuah peti seperti kisah Nabi Musa. Di tengah laut, bayi itu ditemukan oleh rombongan pedagang dari Gresik yang membawa barang dagangan ke Bali. Ketika bayi dinaikkan ke atas kapal, tiba-tiba kapal itu macet. Karena panik, rombongan pedagang itu akhirnya kembali ke Gresik dengan membawa bayi dari Syekh dan Dewi Sekardadu. Sesampainya di Gresik, rombongan pedagang mendapat teguran dari Nyi Ageng Pinatih sebagai majikan karena tidak berhasil membawa barang ke Bali. Para pedagang menceritakan apa yang terjadi di laut, bahwa mereka menemukan seorang bayi. Nyi Ageng Pinatih sebagai seorang wanita yang sudah lama menginginkan anak akhirnya

senang dan bersedia merawat bayi tersebut. Ia menamainya dengan nama Joko Samudro. Joko Samudro tumbuh besar dan mulai belajar agama Islam di bawah bimbingan Sunan Ampel di Surabaya. Kelak, ia menjadi seorang Wali Sanga dengan nama Sunan Giri.

Di akhir cerita, kisah kembali menyoroti kondisi kerajaan Blambangan yang kacau balau, dengan wabah penyakit merajalela tak terelakkan. Raja telah kehilangan cucu dan putri kesayangannya. Pada kondisi tersebut, akhirnya raja meminta pertanggung jawaban dari Patih Bajul Segoro yang telah membuat kekacauan di kerajaannya. Raja mulai sadar dan menyesal atas perbuatannya dan sekarang ia menerima kenyataan pahit yang menimpa kerajaannya.

Naskah lakon Syeikh Maulana Ishaq pada Gambar 5.7 merupakan hasil dari proses kreatif Waris selaku saya nakah. Dalam lakon ini, Waris menggunakan sumber lisan dari kiai (dawuh kiai) sebagai referensi utamanya. Ia menganggap bahwa kiai memiliki pengetahuan lebih seputar sejarah perjalanan hidup Syeikh Maulana Ishaq.

Sama halnya seperti proses kreatif dalam lakon Resolusi Jihad, proses alih wahana dalam lakon Syekh Maulana Ishaq juga berasal dari teks lisan (dawuh kiai) yang kemudian ditafsir dan dimaknai ulang oleh Waris, hingga dituliskan dalam naskah lakon Syekh Maulana Ishaq. Dari proses pembuatan naskah sampai pada pertunjukan, umumnya lakon mengalami proses yang sama, yakni harus melewati tahap tashih oleh kiai. Pertunjukan drama di atas pentas bentuknya tidak jauh berbeda dengan bentuk dua lakon yang telah dijelaskan sebelumnya, yakni mengalami peralihan wahana dan bentuk menjadi sebuah teks yang multiwahana.

Proses alih budaya juga masih terjadi dalam lakon ini. Latar belakang budaya dalam lakon ini adalah budaya Jawa (Gresik) dan Blambangan (Banyuwangi). Situbondo di masa lalu sebenarnya merupakan bagian dari kerajaan Blambangan (Arifin, 2008, 147), tetapi saat ini secara kebudayaan telah berbeda dari Banyuwangi. Oleh sebab itu, alih budaya menjadi sangat dimungkinkan dalam lakon


 وَاللَّهُمَّ مِنْكُمْ أَنَّمَّا يَنْهَانُ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَانُ عَنِ الْمُنْكَرِ، وَأَوْلَئِكَ هُمُ الْمُلْتَخَرُونَ
 "ben sopajee bede sabegien deri be'na kabbihi sakelompok oreng se ngajhek de'ka kabhegusen, ben marenta kalaben ma'ruf ben nyeggeh deri kamungkaran, ben mereka aria oreng-oreng se ontong"

Narasi 1

Sunan-sunan Wali Songo ekenal sebagai penyebar Islam neng e abad 14 M. Wali Songo aroapaaghii simbol penyebaran Islam neng e Indonesia. Sanajen bennyak ujian tor rintangan se kodhu e adhebhi para sunan, namung kalaben kamantepan ate tor cita-cita luhur, sadhejena beliau adhebhi tor jhugen tak loppa kaanghui teros nyoon pertolongan de'ka Se Maha Kobesa. Akadhi se alami sareng penyebar Islam e periode pertama, berjasa neng e awal kademtenganna namung kodhu kaloar deri istana deme ajegé sopaje tak terjadi pertumpahan darah. Putrana lahir kalaben jheu deri abana, namung neng e budi are, bherkat kobesa deri Ghuste beliau bisa apangghi sareng potra kandunga tor sami-sami berjuang kaanghui nyebarghi aghema Islam.

Table

Para pemain dalam cerita ini:

Syekh Maulana Ishaq

Syekh	: rassana sengko' lakan sakodhuna nyingla deri tempat rea
Prabu	: kalamun mara jeria, dhuli sebaraghii kabher sayembara kaanghui maberis Potrena sengko' ria.
Dewi	: Ya Allah... abdhina masraaghii anak abdhina de'ka ajunan
Patih	: metorot abdhina lebbi bhegus kalamun Syekh Maulana Ishaq ka'dissa' e usir deri Blambangan ka'dintu Kanjeng Prabu

Nyi Ageng Pinatih

Nyi ageng: maysa allah deddi bekna nemmo bayi se genteng rya etengah tasek

Nah... tan-taretan sadheje, paserah tokoh penyebar Islam se e maksod ? ujian ponapa se kodu beliau adhebi ? tor ponapa se ealami potra beliau saampona lahir delem kabedeen jheu deri abana ? nigureng areng-sareng kita sakse'e settong caretta se nyaretaaghii tentang tokoh penyebar Islam Nusantara **Sang Pembawa Kesejukan, Syekh Maulana Ishaq**

Narasi 2

Maha socce Allah se ampon adheddhiaghii bintang-bintang e langngi' tor jhugen adheddhiaghii mataare tor bulen kalaben cahayana, se adheddhiaghii malem tor siang ate-ghente kaanghui oreng se asajjhe kaanghui mondhat pelajaran otabe se asajjhe kaanghui asyokkor. Sapanika kaodien se teros aghente, tak salanjhenga bhumi bhekal terang, tor kadheng bhumi jhugen petteng, manussa tak salanjhenga bhekal ngalami kabhungan, tor kadheng manussa jhugen ngalami kasossaan. Tor kasossaan panika samangken e rassaaghii sareng rakyat kerajean blambangan, mereka e serang wabah panyake' se nyebab aghi benyak korban. Sadheje penduduk aromasa kobeter, tor putus asa. Termasuk jhugen keluarga istana, mereka jhugen ngalami kasossaan amarghe Dewi Sekardadu potre epon prabu menak sembunu, raja blambangan jhugen dheddi korban deri panyake' panika

Babak 1

Raja Blambangan bersama Patih Bajul sedih melihat Sang Putri tergolek lemah di depannya

Gambar 5.7 Naskah Lakon Syeikh Maulana Ishaq

ini walaupun pada kenyataannya lakon ini juga dapat dipandang sebagai lakon lokal. Dalam pertunjukannya, bahasa yang digunakan adalah bahasa Madura, musik dan syair lagu Madura, dan ekspresi Madura. Namun, secara kostum, penampilan TWS masih meng-apropiasi ragam budaya di Indonesia. Terlihat dalam Gambar 5.8 adalah contoh kostum yang digunakan oleh para pemain dalam lakon Syeikh Maulana Ishaq.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.8 Alih Budaya dalam Lakon *Syeikh Maulana Ishaq*

2. Nilai Budaya dan Sejarah dalam Lakon *Tabbhuwan Wali Songo*

Nilai merupakan sesuatu yang dianggap penting oleh manusia dan sekelompok manusia dalam sebuah kebudayaan, menyangkut segala sesuatu yang dianggap baik atau buruk, serta pedoman hidup bersama. Clyde Kluckhohn dan Florence Kluckhohn (dalam Koentjaraningrat, 1990, 77) beranggapan bahwa dalam rangka sistem budaya dari setiap kebudayaan terdapat serangkaian konsep-konsep yang abstrak dan luas ruang lingkupnya serta hidup dalam alam pikir masyarakat,

mengenai apa yang dianggap penting dan bernilai dalam hidup. Sistem nilai dalam sebuah kebudayaan dengan demikian merupakan suatu pedoman dan orientasi hidup bagi segala tindakan manusia.

Dalam seni TWS, terdapat nilai-nilai budaya dan sejarah yang terwacanakan dalam lakon yang dimainkan dan masih memiliki kandungan yang relevan dengan zaman kontemporer (modern). Max Scheler mengklasifikasikan nilai menjadi empat tingkatan, yaitu 1) nilai kesenangan, hal yang menyangkut kesenangan dan ketidak-senangan yang terdapat dalam objek-objek; 2) nilai vital, hal yang berkaitan dengan vitalitas hidup; 3) nilai rohani, hal yang berkaitan dengan estetika (indah-jelek), kebenaran (benar-salah), dan nilai-nilai pengetahuan murni (dijalankan tanpa pamrih); dan 4) nilai religius, hal yang menyangkut objek-objek absolut yang kudus dan tidak kudus (Bartens, 1983 dalam Jizarnah, 2018, 90).

Pertunjukan TWS mengandung nilai kesenangan yang notabene merupakan wahana hiburan bagi masyarakat. Pertunjukan TWS berfungsi untuk memuaskan hasrat masyarakat, sarana untuk mengobati kepenatan, serta rekreasi dan refleksi atas kenyataan hidup yang dialami oleh masyarakat. Nilai kesenangan dapat diamati pada respons audiens ketika menanggapi pernyataan, dialog, dan lawakan yang dibawakan oleh tokoh-tokoh TWS. Dalam masyarakat Madura, pengalaman tentang menonton pertunjukan yang menggugah kesenangan dan menghadirkan pengalaman-pengalaman estetik biasa diungkapkan dengan istilah *lèbur*. Respons audiens diaktualisasikan melalui ekspresi dan perilaku menonton yang beragam. Saat adegan lawak, beberapa kali tokoh lawak melontarkan pantun Madura yang berisi lelucon dan sindiran, misalnya sebagai berikut.

Pelawak : *Mellè kalambi bânyña' kembhângngå* (beli baju banyak bunganya)

Ding la èleppèt èsabâ' ka lamarina (jika sudah dilipat diletakkan ke lemariinya)

Rèng akalowarga ria bunga biasana (orang berkeluarga itu senang biasanya)

Mara kancana jhâ' pamèlo sossana (ayo, jangan ajak temanmu ikut sedih)

Di sela-sela pembacaan pantun tersebut, secara spontan audiens menyoraki tokoh pelawak dengan kata “siiih”, “siaaa”, dan berbagai ungkapan ekspresif lainnya yang disertai dengan gelak tawa bersama. Di sepanjang cerita, audiens juga aktif menanggapi jalannya cerita. Jika ada yang dirasa tidak sesuai dengan keinginannya, ia akan langsung meresponnya dengan melontarkan ungkapan ke panggung. Misalnya, ketika adegan Syekh Abu Bakar Al Bashar menikah dengan Aisha. Pada adegan tersebut, terlihat Syekh sedang memeluk dan mencium kening Aisha. Ketika adegan tersebut dilakukan, banyak penonton yang bersorak-sorai gembira dan terharu. Di sisi lain, ada suara seorang penonton pemuda remaja yang bermaksud meneriaki dan menggoda teman di sebelahnya dengan kalimat, “Aii... Aii... Boh... Boh... Sih... Sih... Budi terro kia Budi ria” (Budi pengen juga, Budi ini). Penonton lainnya pun ikut menyorak dengan keras disertai tawa. Suara aktor pun menjadi kalah dan tertutup dengan sorak sorai suara penonton yang riuh. Ketika pertunjukan TWS berlangsung, jarak antara penampil dan penonton nyaris tidak terpisahkan karena sepanjang jalannya pertunjukan, penonton turut membentuk situasi khas melalui lontaran-lontaran ekspresinya, dan tak pelak penampil juga akan merespons balik ekspresi penonton sehingga seolah-olah mereka tidak dipisahkan oleh tingginya panggung pertunjukan. Reaksi-reaksi spontanitas biasanya muncul ketika tema (pernyataan) yang dimunculkan oleh aktor di panggung menyentuh kehidupan masyarakat sekitar, baik seputar sindiran-sindiran khas daerah tersebut, isu-isu terbaru, ataupun sindiran terhadap pemerintah. Dalam konteks ini, audiens seolah menemukan jalan alternatif untuk melepaskan hasrat, pengalaman, dan permasalahan yang ia alami melalui tontonan TWS.

Nilai-nilai vital berkaitan dengan nilai patriotik dalam lakon sejarah. Nilai patriotik dapat dirasakan dalam momen-momen

tertentu pada setiap lakon sejarah yang ditampilkan oleh TWS, misalnya, semangat perjuangan para santri untuk membela tanah air dan mempertahankan kemerdekaan Indonesia dalam lakon Resolusi Jihad dan bagaimana peran santri kala itu yang tidak bisa tinggal diam melihat negaranya porak-poranda oleh penjajahan Belanda dan Inggris. Dalam lakon Resolusi Jihad, peran dari sosok K.H. Hasyim Asy'ari dapat dijadikan teladan. Sebagai seorang tokoh agama, ia tidak tinggal diam melihat masyarakat Jawa Timur terus diinjak-injak oleh Belanda. Dalam kondisi yang sulit, ia akhirnya membuat keputusan untuk melawan dan tidak hanya tinggal diam menunggu nasib baik. Selain itu, sosok Bung Tomo juga menjadi tokoh yang ikonik dalam lakon ini. Dengan semangatnya yang membara dan melalui pembacaan pidatonya yang heroik, ia akhirnya dapat membangkitkan semangat patriotik rakyat Surabaya di medan pertempuran. Melalui peran tokoh-tokoh heroik tersebut, diharapkan lakon dapat menjadi inspirasi bagi para audiens, khususnya kalangan muda. Dengan demikian, TWS sebagai media edukasi milik pesantren tetap menjalankan misinya mengisi kemerdekaan dan menyebarkan nilai-nilai nasionalisme pada masyarakat luas.

Nilai rohani berkaitan dengan unsur-unsur keindahan dan kejiwaan dalam pertunjukan TWS. Nilai rohani terejawantah dalam seni TWS yang mampu menghadirkan kompleksitas dan kedalaman perasaan masyarakat/penonton. Nilai rohani turut ditunjukkan dengan artistik pertunjukan yang membedakannya dengan metode dakwah konvensional seperti ceramah. Nilai rohani berkaitan dengan pembentukan mental, contohnya mental tokoh-tokoh dalam lakon pertunjukan. Contoh mental yang dianjurkan untuk diteladani oleh masyarakat misalnya seperti mental seorang Salman Al-Farisi yang memiliki keteguhan hati dalam mencari kebenaran. Walaupun harus dibayar dengan rasa sakit karena siksaan dan hukuman, dipecundangi oleh masyarakat, dan dijadikan budak, Salman tetap istikamah dan teguh dalam menuntut ilmu dan mencari kebenaran. Selain itu, ada juga mental yang harus dihindari oleh masyarakat sebagaimana yang digambarkan pada tokoh Patih Bajul Segoro dalam lakon *Sang*

Pembawa Kesejukan, di mana Patih Bajul Segoro digambarkan sebagai seorang yang pendengki, berburuk sangka, dan haus akan kekuasaan.

Terakhir, nilai-nilai religius berkaitan dengan nilai pendidikan dan nilai spiritual lakon sejarah dalam pertunjukan TWS yang berisi tentang pesan-pesan moral dan edukasi kepada masyarakat. Nilai pendidikan bersifat pedagogis untuk memberikan informasi dan teladan kepada masyarakat. Nilai pendidikan di dalam salah satu lakon sejarah TWS antara lain yaitu mengajarkan kepada kita tentang ketekunan dan kegigihan dalam mencari kebenaran, menjadi manusia yang sabar dalam menghadapi cobaan, dan teguh dalam memegang prinsip hidup, seperti dalam lakon Salman Al-Farisi. Nilai spiritual dalam lakon sejarah TWS merupakan perihal yang paling utama dalam pertunjukan. Hal ini dapat dilihat dan dirasakan pada momen-momen pembacaan selawat Nabi, pembacaan teks Al-Qur'an, serta dialog-dialog para pemain yang semuanya bertujuan menginternalisasi nilai-nilai spiritualitas Islam. Sebagai contoh, di setiap transisi adegan pertunjukan selalu diisi oleh pembacaan selawat dan syiar Islam berbahasa Madura.

"Sèra ta' terro apolonga bân Nabi, sèra ta' terro apolonga bân Nabi, para sahabat padâ akorban kabbhi, para sahabat padâ akorban kabbhi, salamet ontong baginda Nabi, salamet ontong baginda Nabi, duh kanjeng Nabi" (siapa yang tidak ingin berkumpul bersama Nabi, siapa yang tidak ingin berkumpul bersama Nabi, para sahabat semua berkorban, para sahabat semua berkorban. Duh, kanjeng Nabi).

Menurut Waris, TWS sebenarnya tidak sekadar pertunjukan hiburan masyarakat, tetapi sebuah laku berselawat. Selawat tidak hanya dalam bentuk pembacaan saja, tetapi juga dapat dimaknai dalam bentuk lainnya termasuk dalam pertunjukan TWS. Masyarakat Madura di Situbondo menyebut dan memaknai pengalaman spiritualitas dalam berselawat dengan istilah *"Asambhung dâ' Rosulullah"* (selalu terhubung dengan Nabi Muhammad). Konsep spiritualitas

itu terwujud dalam lakon-lakon yang bercerita tentang para sahabat Rasulullah.

3. *Tabbhuwān* sebagai Wahana Penyampaian Pendidikan Sejarah

Kiai resah dengan kondisi generasi muda saat ini. Budaya modern dinilai telah membuat banyak perubahan perilaku generasi muda ke arah yang destruktif. Kiai menyiasatinya dengan memberikan edukasi melalui pertunjukan TWS. Sebelumnya, kiai juga menganggap pertunjukan *tabbhuwān katoprak* hanya menyebarkan kemaksiatan, seperti menjadi lahan perjudian, minum-minuman keras, mengumbar sensualitas, dan sebagainya. Maka dari itu, kiai berinisiatif untuk membuat *tabbhuwān katoprak* versi santri yang lebih modern dan menarik dari *tabbhuwān* yang konvensional. Perlu diketahui bahwa seluruh anggota rombongan TWS sebagian besar adalah para remaja yang notebene adalah santri di pondok pesantren Wali Sanga, sebagian lainnya adalah para alumni yang masih berafiliasi dengan pondok pesantren.

Pada awal pendiriannya, TWS memang sudah diorientasikan sebagai media dakwah Islam di Situbondo. Secara substantial, TWS menggunakan media lakon sejarah. Yang menjadi motivasi utama kiai adalah bagaimana caranya agar generasi muda di Situbondo dapat menjadi progresif, tetapi tidak buta dengan sejarah. Budaya modern dianggap oleh kiai telah mengubah perilaku dan pola pikir anak muda di Situbondo, sehingga sering kali menimbulkan perilaku yang destruktif. Dalam hal ini, kiai kemudian menyiasatinya melalui seni tradisi yang menceritakan lakon-lakon sejarah.

Perlu diketahui bahwa penyampaian pendidikan (dakwah) melalui pendekatan budaya sebenarnya telah umum dilakukan oleh pondok pesantren di Situbondo yang bercorak Islam NU. Sejak era kepemimpinan K.H. R. As'ad Syamsul Arifin (ayah dari K.H. R. Khalil As'ad), pondok pesantren di Situbondo telah menggunakan dakwah melalui jalur budaya seperti syiar dalam bahasa Madura (Hasan, 2016,

36–37). Penyampaian dakwah yang bersifat estetik dan performatif tersebut dinilai sebagai aktivitas dakwah yang produktif dibanding melalui cara dakwah yang konvensional, seperti ceramah. Masyarakat di Situbondo lebih bisa menerima penyampaian dakwah secara estetik dibandingkan dengan ceramah yang formal (Hidayatullah 2017a, 46–51; 2017d, 142–151).

TWS adalah pertunjukan seni tradisi yang secara efektif berperan menyampaikan nilai-nilai budaya dan Islam secara estetik dan performatif melalui lakon-lakon sejarah. Sejauh ini, TWS telah banyak berperan dalam pengembangan budaya di masyarakat. Perihal yang paling penting adalah penamaan nilai-nilai sejarah, agama, dan budaya di masyarakat. Melalui pertunjukan TWS, masyarakat di pelosok-pelosok desa yang tersebar di Situbondo dapat memahami tentang sejarah-sejarah Islam, sejarah nasional, dan sejarah lokal dengan cara yang menyenangkan. Pendidikan sejarah yang dialami melalui seni pertunjukan tradisi nantinya akan memberikan sebuah pemaknaan atas nilai-nilai agama dan budaya. Lakon sejarah yang diangkat oleh TWS umumnya merupakan lakon sejarah yang kurang dikenal oleh masyarakat/tidak populer. Tujuannya adalah agar sejarah itu tidak hilang dalam ingatan masyarakat dan supaya masyarakat mengerti tentang nilai-nilai dalam sejarah yang hampir dilupakan tersebut. Contoh sejarah yang hampir terlupakan tersebut adalah sejarah sahabat Nabi, Salman Al-Farisi, sejarah nasional Resolusi Jihad, serta sejarah lokal Syekh Maulana Ishaq yang kalah populer dari sejarah Wali Sanga. Dengan demikian, selain untuk memberikan pendidikan sejarah kepada masyarakat, TWS juga berupaya melestarikan sejarah dalam memori masyarakat desa di Situbondo.

Perihal peran berikutnya adalah TWS mampu mengubah pola pikir (*mindset*) masyarakat desa tetang seni *tabbhuwân*. Seperti yang telah dijelaskan di atas, seni *tabbhuwân* sebelumnya identik dengan arena perjudian, minuman keras, sensualitas wanita, dan lainnya. TWS hadir untuk mengubah kebiasaan-kebiasaan yang dianggap negatif itu

menjadi sajian tontonan yang edukatif, sebagaimana pernyataan Kiai Kholil pada Waris berikut.

“Kenapa èberrâ (selera/*mindset*-nya) perlu diubah?’ tanya kiai, ètembhâng dâpadâ hiburan, nyarè hiburan sè bâdâ olona, aolo ka kanjeng Nabi, ta’ bân saromben (ketimbang sama-sama hiburan, carilah hiburan yang jelas tujuannya, bertujuan untuk mencari sambungan pada kanjeng Nabi, tidak sembarangan). Karena ceritanya bukan drama realis, bukan kehidupan sehari-hari, tetapi historis sejarahnya para sahabat, tabiin, dan tidak umum”.

Pernyataan di atas menjelaskan maksud kiai dalam membuat pertunjukan TWS, yaitu untuk mengubah *mindset* masyarakat desa guna mencari tontonan hiburan yang tujuannya jelas dan bermanfaat. TWS umumnya menyasar tempat-tempat yang masyarakatnya dianggap masih terbelakang, banyak maksiat, dan yang tidak bisa dididik dengan cara konvensional. Masyarakat tipe ini biasanya sulit untuk menerima dakwah dengan cara-cara yang formal dan konvensional. Maka dari itu, kiai menyiasatinya dengan mengadaptasi dakwah ke dalam bentuk yang estetis dan performatif. Sebagai contoh, ketika kiai mendapat undangan tampil di salah satu desa tertentu, kiai akan menelaah fenomena sosial yang terjadi di sana terlebih dahulu. Jika misalnya di daerah tersebut sedang marak anak remaja yang nakal, kiai akan menampilkan pertunjukan TWS dengan lakon sejarah Uwais Al-Qarni yang di dalamnya menceritakan bakti seorang anak kepada ibunya.

Perihal peran berikutnya adalah memberikan warna baru dalam khazanah kesenian tradisi Madura di Situbondo. Melalui lakon-lakon sejarahnya, bentuknya yang ekspresif, dan para pemainnya yang masih berusia belia, TWS mampu memberikan hiburan alternatif yang baru dan bersifat progresif dalam menembangkan karakter budaya di Situbondo. Dengan demikian, seni TWS yang notabene juga disebut sebagai hiburan, memiliki peran yang krusial dalam mengembangkan sejarah di masyarakat, memberikan edukasi tentang

sejarah, pelestarian sejarah di masyarakat, konservasi budaya, serta penanaman nilai-nilai sejarah kepada masyarakat.

TWS turut dimaknai/diresepsi baik oleh penonton maupun masyarakat Madura. Masyarakat memiliki pemaknaan yang beragam. Dalam teori Stuart Hall, pemaknaan audiens disebut dengan *decode* (Hall, 1999, 507–517). *Decode* mengandaikan bahwa penonton bersifat aktif dalam memaknai media, dalam hal ini seni pertunjukan TWS. *Decode* dibagi menjadi tiga posisi, yaitu *pertama*, posisi dominan-hegemonik, yang artinya audiens/penonton membenarkan makna yang diproduksi oleh TWS. Dalam konteks pertunjukan TWS, posisi dominan-hegemonik ditandai dengan penerimaan makna yang sama oleh audiens dengan produksi makna dalam lakon sejarah oleh TWS. *Kedua*, posisi negosiasi, yang artinya audiens/penonton menerima pemaknaan dominan yang dibuat oleh TWS, tetapi juga memberikan penafsiran lain atas produksi makna yang dibuat. Dalam konteks pertunjukan TWS, posisi negosiasi misalnya dapat ditemukan ketika dalam adegan penyiksaan tokoh protagonis. Dalam adegan penyiksaan, sering kali audiens tidak hanya memaknainya dengan hanya menaruh rasa simpatik kepada aktor protagonis, namun terkadang juga disertai dengan teriakan yang memaki-maki/menyorak dan menghina aktor antagonis karena berlebihan dalam berakting. Ketika sorakan itu direspon balik oleh aktor antagonis, suasana ke-mudian berubah menjadi humor saling ejek antara penonton dan tokoh antagonis. *Ketiga*, posisi *oposisional*, yang artinya audiens memberikan tafsir yang berkebalikan dengan yang diproduksi oleh TWS. Dalam konteks pertunjukan TWS, posisi *oposisional* misalnya ditunjukkan di beberapa adegan lawak atau humor. Dalam adegan humor, biasanya terjadi dialog antara pelawak dan penonton. Ketika pelawak melontarkan pernyataan, penonton kerap menyanggahnya dengan melontarkan pernyataan balik (*counter*). Dialog pelawak dengan penonton ini membuat suasana produktif dan girang.

Tabbhuwân Wali Songo merupakan sebuah upaya pondok pesantren tradisional dalam melaksanakan misi edukasi kepada masyarakat di Situbondo. TWS menyampaikan misi dakwah, khususnya mengenai

sejarah, kepada generasi muda. Dengan memanfaatkan sumber daya manusia santri yang notabene berusia remaja, pondok pesantren Wali Sanga menginisiasi sebuah pertunjukan seni tradisi dengan kemasan yang kekinian, mengangkat lakon-lakon sejarah Islam, sejarah nasional, dan sejarah lokal secara ringan dan sesuai dengan pengetahuan masyarakat lokal. Dengan demikian, TWS menjadi wahana penyampaian pendidikan sejarah kepada masyarakat.

Agar diterima oleh masyarakat lokal, TWS melakukan beberapa proses kreatif, yaitu alih wahana dan budaya. Pada lakon sejarah Islam, sejarah nasional, dan sejarah lokal, naskah yang dimainkan diambil dari teks Al-Qur'an, hadis, buku ilmiah, dan ceramah kiai. Semuanya melalui proses tashih (koreksi) dari kiai. Pada naskah tersebut dilakukan pengalihan wahana dari teks tulis menjadi teks pertunjukan drama, sedangkan konteks ceritanya dialihbudayakan menjadi budaya Madura.

Di dalam pertunjukan TWS terdapat empat nilai budaya dan sejarah. Keempat nilai tersebut yakni 1) nilai kesenangan, yang ditunjukkan melalui aktualisasi ekspresi yang muncul melalui pengalaman estetik para penampil dan penonton, 2) nilai vital, yang ditunjukkan melalui nilai-nilai patriotik dalam lakon-lakon bertema nasionalisme; 3) nilai rohani, yang ditunjukkan dalam bentuk-bentuk estetik pertunjukan dan pembentukan mental melalui lakon-lakon islami; dan 4) nilai religius, yang ditunjukkan melalui sifat pertunjukannya yang bersifat pedagogis dan mengajak masyarakat untuk memaknai pengalaman-pengalaman spiritual.

B. Religiositas dalam Drama Islami

Sebagian besar kesenian yang tumbuh dan dihidupi oleh masyarakat Madura adalah seni pertunjukan. Seni pertunjukan masyarakat Madura memiliki relasi langsung dengan ritus kehidupan, terdiri atas bentuk kesenian yang bersifat sakral, profan, seremonial, dan arak-arakan (Bouvier, 2002; Kusmayati, 2000; Hidayatullah, 2017a, 2017b, 2017c, 2017e). Di Situbondo, dengan mayoritas masyarakatnya

yang merupakan migran dari Madura (Sumenep), corak keseniannya masih sama dengan karakteristik masyarakat di pulau Madura.

Pembahasan pada subabb ini menggunakan pendekatan antropologi seni dengan menggunakan metode etnografi untuk menelaah seni pertunjukan tradisional rakyat yang bercorak islami, yakni Drama Al Badar dan *Tabbhuwân Wali Songo*. Kedua seni pertunjukan tersebut mempunyai fungsi syiar Islam melalui pembawaan lakon cerita bertema Islam. Sebagian besar ceritanya mengadaptasi kisah-kisah Nabi dan para sahabat.

Secara khusus, kajian ini menyoroti pengalaman religiositas masyarakat Madura di Situbondo dalam pertunjukan Drama Al Badar dan *Tabbhuwân Wali Songo*. Pembahasan ini juga mengungkap persoalan mengenai pengalaman religiositas masyarakat Madura ketika memainkan dan menonton seni pertunjukan teater tradisional. Tulisan ini juga menyoroti kaitan antara seni pertunjukan teater tradisional dengan masyarakat Madura, bagaimana masyarakat memaknai realitasnya melalui seni pertunjukan, serta bagaimana pengalaman religiositas membentuk identitas budaya masyarakat Madura di Situbondo.

Pembahasan ini sengaja menyoroti kesenian tradisi (dan bukan modern) karena berdasarkan pengamatan saya di lapangan, seni modern (khususnya di Situbondo) justru tidak begitu banyak berhubungan dengan masyarakat kelas menengah ke bawah dan tidak banyak memaparkan realitas kehidupan masyarakat Madura. Hal ini sebagaimana pendapat Susanto (2000, 14) yang menyatakan bahwa berbagai media (kesenian) modern cenderung mempunyai kepentingan eksklusif tertentu, merekayasa citra, menopengi, dan membuat pernyataan yang ringan-ringan saja terhadap kenyataan sesungguhnya yang dihadapi masyarakat kecil Indonesia.

1. Syiar Islam dalam Praktik Budaya Madura

Di Situbondo, ada satu rombongan yang memiliki karakter dan bentuk pertunjukan berbeda dari ketoprak Madura umumnya, yakni

rombongan *Tabbhuwān Wali Songo* (selanjutnya disingkat TWS). TWS adalah bentuk evolusi dari pertunjukan teater tradisional yang sebelumnya sudah populer di Situbondo, yakni Drama Al Badar (selanjutnya disingkat DAB). Guna memberikan penjelasan yang komprehensif dan kronologis, maka tulisan ini akan dimulai dari deskripsi DAB, kemudian dilanjutkan dengan deskripsi TWS.

DAB merupakan pertunjukan drama yang pertama kali muncul di Situbondo pada tahun 1960-an (Hidayatullah, 2017b, 142; 2017, 46). Penggunaan terminologi Al Badar sebagai nama genre pertunjukan didasari oleh nama sebuah rombongan drama yang memainkan pertunjukan ini pertama kali, yakni Al Badar Lesbumi. Masyarakat terbiasa menyebut temsa Al Badar sebagai sebuah genre pertunjukan yang berbeda dari pertunjukan lainnya (misalnya *tabbhuwān*). DAB didirikan oleh Lesbumi (Lembaga Seniman Budawayan Muslimin Indonesia) untuk mengawal program-program kebudayaan NU di Situbondo. DAB adalah pertunjukan drama berbahasa Madura dengan menampilkan kisah Nabi dan para sahabat serta diiringi oleh musik dangdut Madura. DAB awalnya digunakan sebagai sarana dakwah Islam, hingga pada akhirnya tumbuh secara mandiri dan bersifat komersil dan profesional. Dalam kemasan yang komersil, pertunjukannya masih tetap sama seperti bentuk awalnya, yaitu menampilkan kisah-kisah bertema islami. Pertunjukan DAB pernah menjadi pertunjukan rakyat yang populer di pulau Madura dan menginspirasi kemunculan rombongan serupa di Madura (Bouvier, 2002, 150–156). Cerita yang paling laris dan populer di kalangan masyarakat Madura adalah cerita Nabi Yusuf, bahkan sering kali pertunjukan DAB disebut oleh masyarakat dengan pertunjukan Nabi Yusuf, saking seringnya pertunjukan ini dipentaskan. Sayangnya, pertunjukan DAB saat ini sudah jarang dipentaskan dan hanya tersisa dua rombongan saja di Situbondo yang masih aktif menggelar pertunjukan, yakni rombongan Kelana Indah dan Ria Maladi.

Pada tahun 2015, di Situbondo muncul rombongan kesenian baru yang menampilkan *carèta* (kisah) yang hampir sama dengan pertunjukan DAB, yaitu TWS. TWS adalah rombongan yang didirikan oleh

K.H. R. Kholil As'Ad, pengasuh pondok pesantren Wali Songo, pada tanggal 8 Maret 2015. Sama halnya dengan DAB, TWS juga merupakan pertunjukan yang difungsikan oleh pondok pesantren Wali Sanga sebagai sarana berdakwah Islam. Beberapa perbedaan antara DAB dengan TWS salah satunya terletak pada dasar penamaan rombongan. DAB biasanya lebih memilih menggunakan terminologi 'drama' atau O.M. (Orkes Melayu), seperti Drama Al Badar Mahajaya atau O.M. Al Badar Jaya. Hal ini merujuk pada ciri musik yang dimainkan dalam pertunjukan, yakni menggunakan musik Melayu (dangdut) dengan instrumen musik Barat (gitar, bas, suling, kendang, tamborin, drum, dan *keyboard*). Terminologi drama juga menunjukkan identitas yang berbeda dari teater tradisional umumnya dari hal penggunaan unsur dekorasi modern, cerita yang mengadaptasi kisah luar Indonesia, serta inspirasi dari drama tonil, stambul, dan film India. Sebaliknya, penggunaan terminologi *tabbhuwân* biasanya menandakan ciri dari teater tradisional Madura, seperti digunakannya instrumen gamelan dan gending Madura, unsur dekorasi (*pajhângan*) dengan motif lokal Madura, dan adaptasi cerita lokal.

Perlu dijelaskan bahwa dalam TWS, unsur modern (Al Badar) dan unsur tradisional (*tabbhuwân*) dikolaborasikan dan digunakan secara tidak teratur oleh rombongan. Penamaan resmi rombongan ini dipajang di atas panggung pementasan dan terkesan menggabungkan dua unsur yang bertolak belakang tersebut dengan term "Seni Drama Islami–*Tabbhuwân* Wali Songo". Mereka menggunakan dekorasi panggung seperti *tabbhuwân*, tetapi mementaskan lakon laiknya DAB, seperti terlihat pada Gambar 5.9, serta menggunakan irungan musik yang khas, yaitu kolaborasi antara musik gamelan dan hadrah.

Pada bagian narasi pembuka pertunjukan, pembaca narasi secara eksplisit juga mengatakan bahwa rombongan TWS adalah *lodrok* reformasi. Bentuknya yang hibrida dan baru menandakan bahwa kesenian ini merupakan evolusi dari kesenian sebelumnya serta lahir paling belakangan dari hasil adaptasi (persilangan) berbagai kesenian rakyat yang sudah ada di Situbondo.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.9 Pertunjukan TWS dengan Dekorasi Gaya *Tabbhuwān* dan Kostum Gaya Al Badar

Pementasan DAB dianggap pementasan yang paling dekat dengan masyarakat, karena paling mampu menghadirkan kompleksitas dan kerumitan dalam pertunjukannya. Cerita yang diangkat seputar kisah Nabi dalam agama Islam seperti Nabi Yusuf dan Nabi Ibrahim. Memvisualisasikan sosok Nabi dalam pentas pertunjukan adalah sesuatu yang tabu, tetapi DAB secara berani mampu menghadirkan dan menafsirkannya ke dalam pertunjukan. Dalam proses berkaryanya, DAB juga cenderung tidak menggunakan naskah yang baku. Pertunjukan berjalan secara *improvisatoris*. Pemain hanya menghafal alur dan beberapa penanda cerita yang penting saja. Keberanian pertunjukan DAB kemudian melunak ketika berevolusi menjadi TWS. TWS hanya menampilkan kisah-kisah para sahabat Nabi Muhammad seperti Bilal, Salman Al-Farisi, Syekh Abu Bakar Al-Bashar, Ashabul Kahfi, dan Uwais Al-Qarni. Beberapa kali mereka juga menampilkan kisah sejarah lokal seperti masuknya Islam ke Jawa, Pangeran Diponegoro, dan Resolusi Jihad. Mereka tidak lagi menampilkan kisah para Nabi karena dianggap *cangkolang* (tidak etis).

Seluruh pemain TWS adalah para santri muda yang masih menempuh pendidikan di pondok pesantren Wali Sanga. Mereka bukanlah seniman profesional seperti DAB karena itu mereka masih menggunakan naskah secara konvensional dalam mementaskan cerita. Pertunjukan TWS diproduksi dengan penuh kehati-hatian, setelah melewati serangkaian sensor yang ketat oleh kiai sebelum melakukan pementasan. Kiai menganggap bahwa pertunjukan drama adalah bagian dari ibadah, maka dari itu segala sesuatunya merupakan tanggung jawabnya sampai ke akhirat. Kendati demikian, tidak bisa dipungkiri bahwa TWS tetaplah sebuah ekspresi seni manusia yang liar dan tidak bisa lepas dari sifatnya yang penuh spontanitas, reflektif, kritis, serta cenderung menampilkan kompleksitas sekaligus ambiguitasnya dalam menafsir kehidupan. Itulah sebabnya kesenian ini begitu dihayati dan dihidupi oleh masyarakat. Secara simultan kesenian ini mampu mengaduk-aduk perasaan dan merogoh permasalahan (pengalaman) intim penonton.

Persamaan dari kedua jenis pertunjukan tersebut terletak pada latar belakang budaya Madura, penggunaan bahasa Madura, ekspresi, wacana, dan unsur humor lokalnya. Ada kaitan yang kuat antara DAB dengan TWS, yakni keduanya merupakan kesenian tradisi populer yang berfungsi sebagai media dakwah/syiар dalam kerangka budaya Madura. Keduanya memiliki visi dan motivasi yang sama, yakni menyebarkan nilai-nilai Islam kepada masyarakat.

Menurut Kutunuk, dahulu, Al Badar digunakan untuk memobilisasi massa, sosialisasi program kebudayaan NU, serta menarik perhatian masyarakat agar ingin mengikuti pengajian karena secara umum masyarakat lebih tertarik untuk memahami Islam melalui seni pertunjukan daripada melalui ceramah dan pengajian (Kutunuk, Komunikasi Pribadi, 5 April 2016). Begitu pula dengan TWS.

“Berdasarkan penuturan K.H. R. Kholil As’ad, TWS didirikan untuk syiar Islam, melayani kebutuhan masyarakat terutama ketika ada acara *kenduren*, perkawinan, dan lainnya, serta yang terakhir yaitu *ngobâi eberrâ* (mengubah selera) masyarakat *sè biasana eberrâ ka Rukun Karya, èsellaè ka drama islami* (yang biasanya seleranya menonton ketoprak

Rukun Karya, sekarang diselingi dengan drama islami). *Arapa ma' èberrâ parlo èobâ? Ètèmbhâng dâpadâ hiburan, nyarè hiburan sè bâdâ olona, aolo ka kanjeng Nabi.* (Mengapa selera perlu diubah? Daripada menonton hiburan yang tidak jelas, *mending* menonton hiburan yang jelas arah tujuannya, yakni berkiblat pada Kanjeng Nabi” (Waris, Komunikasi Pribadi, 14 Juli 2018).

Kesenian DAB dan TWS dengan demikian mampu menghadirkan representasi alam pikir masyarakat Madura, sebuah masyarakat yang dalam pandangan hidupnya tidak dapat dilepaskan dari nilai-nilai dan simbol agama Islam serta menubuh dalam laku kebudayaannya (Wiyata, 2013, 3–4). Pandangan hidup tersebut teraktualisasikan dalam ekspresi seni teater tradisional yang sampai saat ini masih dihidupi oleh masyarakatnya.

2. Pengalaman Religiositas dan Peristiwa “Ambang”

a. Drama sebagai Laku Spiritual

“Pada tanggal 25 Juli 2018, pukul 20.00 saya bersama para pemain rombongan TWS berangkat ke lokasi pementasan di Desa Palangan, Jangkar, Situbondo. Dari jauh terdengar keras suara musik dangdut yang berasal dari speaker TOA. Sesampainya di lokasi, panggung dan sound system pementasan sudah siap, berseberangan dengan kuade pengantin tuan rumah. Para pemain bersiap-siap, berganti pakaian dan berdandan, sembari menyantap makanan yang disiapkan oleh tuan rumah di teras suatu rumah di belakang panggung. Satu jam kemudian, sebelum mereka menaiki pentas, seorang pemain memberi perintah pada semua kru dan pemain, “ayo, kompol lun” (ayo, berkumpul dahulu). Mereka membentuk lingkaran sambil duduk. Pak Waris memimpin mereka untuk membaca selawat Nariyah sebanyak 41 kali, lalu mereka berdoa bersama secara khusyuk. Suasana terasa khidmat dan mistis” (Catatan Etnografi, 25 Juli 2018).

Seni pertunjukan tradisi (drama/teater) bagi para kru dan pelaku seni rombongan TWS dianggap sebagai sebuah laku spiritual (*bâgiân*

dâri ibâdâh). Aktivitas di panggung hiburan yang profan tersebut tidak hanya dianggap sebagai pemuas hasrat kesenangan penonton, lebih jauh mereka menganggapnya sebagai sebuah misi perjuangan (*bâb perjuangan*). Sebagaimana sebuah perjuangan, setiap prosesnya harus dijalani dengan penuh keikhlasan dan kesungguhan. Pembacaan selawat Nariyah yang telah diilustrasikan pada catatan etnografi di atas adalah pembuka dari laku spiritual para pelaku seni TWS. Laku spiritual yang ditunjukkan melalui aktivitas ritual pada pra-pentas sebenarnya tidak hanya terjadi hari ini. Masyarakat Madura pada umumnya sudah terbiasa dengan melakukan ritual pra-pentas. Beberapa di antaranya seperti apa yang sudah diilustrasikan oleh Bouvier (2002, 132–150) dalam pembukaan pertunjukan *ajhing* dan *ghambhu* di Sumenep, Madura. Bahkan, pertujukan profan seperti *loddrok*, *wayang topeng*, dan *katoprak* juga mengadakan ritual pra-pentas ketika mementaskan cerita tertentu (misalnya Damarwulan). Ritual pra-pentas sebenarnya bermaksud untuk melancarkan proses pertunjukan, serta menghindarkan diri dari mara bahaya ketika pentas berlangsung. Pembacaan selawat Nariyah dalam konteks ini dapat dimaknai sama seperti seni pertunjukan masyarakat Madura sebelumnya, hanya saja sudah diintervensi oleh nilai-nilai Islam.

Dalam perjalanan menuju lokasi pentas, di dalam sebuah bis, saya sempat berbincang bersama seorang santri sekaligus ustaz di Pondok Pesantren Wali Songo yang kebetulan akan menonton pertunjukan TWS. Ia bukanlah seorang kru panggung ataupun pemain, hanyalah seorang santri yang berniat menonton. Baginya menonton TWS adalah bagian dari laku ibadahnya.

“Sejak kecil saya senang menonton *tabbhuwân*. Ceritanya sederhana, tetapi banyak memberikan pengetahuan dan pengalaman tentang kehidupan manusia, mulai dari pengkhianatan, intrik, politik, bahkan percintaan. Hari ini saya ingin menonton *tabbhuwân* yang berbeda, ala santri, dan milik kiai. Sulit sekali untuk mendapatkan kesempatan menonton ini karena di pondok saya mendapat tugas menjaga kamar dan mendampingi adik-adik santri, tetapi tadi saya sudah izin dan bertukar tugas dengan kawan saya. Menonton *tabbhuwân* itu sama

seperti ikut pengajian. Inti dari pertunjukan *Tabbhuwān Wali Songo* itu berselawat. Tidak ada maksud lain, bahkan kami (Pondok Pesantren Wali Songo) tidak meminta bayaran sepeser pun dari pementasan. Murni untuk ibadah.” (Catatan etnografi, 25 Juli 2018).

Saya juga mengamati beberapa respons (ekspresi, gestur, dan emosi) serta pengalaman penonton yang hadir dalam arena pertunjukan di Desa Palangan, Jangkar, Situbondo.

“Pertunjukan dimulai dengan musik pembukaan yang rancak, tidak lama setelah itu lampu dimatikan, musik tetap berjalan dengan irungan yang syahdu. Seorang santri yang masih remaja duduk bersila di tengah para pemusik lalu melantunkan syair-syair pujian dan selawat kepada Nabi Muhammad. Penonton yang hadir secara serentak ikut bernyanyi dan melantunkan selawat. Beberapa penonton wanita paruh baya (ibu-ibu yang berusia kira-kira 50–60an tahun) ada yang menangis, beberapa yang lainnya meresapi lagu tersebut dengan khusyuk” (Catatan Etnografi, 25 Juli 2018).

Dalam hal ini, dapat dikatakan bahwa musik secara khusus dapat berdampak langsung pada perasaan manusia. Pada konteks pertunjukan TWS, musik telah membawa perasaan penonton ke dalam kondisi yang sangat intim, memberikan efek psikologis tertentu, dan mengaduk pengalaman personal masyarakat. Turino (1999, 221–225) dalam penelitiannya juga mengatakan bahwa musik secara semiotik merupakan sistem tanda yang memiliki dampak langsung terhadap emosi manusia dan bukan merupakan tanda yang termediasi, seperti bahasa. Maka dari itu, efek interpretasi dari musik akan terasa langung pada si pendengar, baik berupa efek emosional (perasaan) maupun energetik (menangis).

Setali tiga uang dengan beberapa pengalaman spiritual penonton di atas, Waris selaku sutradara dan pemimpin pertunjukan TWS juga memberikan pandangan serta pengalaman pribadinya terkait pertunjukan TWS.

“Pada tahun 2015, saya diperintah Kiai Kholil untuk mendirikan grup drama islami. Awalnya, saya merasa tugas itu berat bagi saya. Kemudian, kiai memberikan saya prinsip, ‘Kor ta’ abâ’na è sabâ’ è adâ’, Pangèran sè sabâ’ è adâ’, jhâ’ abâ’na, orèng nika ta’ kèra bhusennan, ngosoan, dhusunan, karana ghânika akatta bi’ Pangèran bânni bî’ manossa. (asal bukan dirinya yang diutamakan, Tuhanlah yang harus diutamakan bukan dirinya, manusia tidak akan cepat merasa bosan dan marah karena itu akadnya dengan Tuhan bukan manusia). Saya memaknainya sebagai tugas bukan pekerjaan. Walaupun saya tidak dibayar secara finansial, saya merasa senang menjalani tugas ini. Saya lebih baik mencari yang pasti daripada yang belum pasti. Drama adalah sebuah jalan untuk ibadah, sebuah perjuangan dan pengabdian pada masyarakat. Saya berprinsip untuk menjalankan tugas dari beliau (kiai) agar saya tidak keluar dari doa-doa beliau. Jika saya berhenti, berarti saya keluar dari doa beliau. Istilahnya, *ngampong du’ana kiai* (menumpang doanya kiai)” (Waris, Komunikasi Pribadi, 14 Juli 2018).

Pengalaman dari para penonton dan pelaku seni TWS menunjukkan seberapa penting nilai seni pertunjukan bagi kehidupan manusia. Menjalankan aktivitas kesenian adalah laku spiritual sekaligus sebuah perjuangan dalam menyebarkan kebaikan (nilai-nilai Islam). Bagi sebagian masyarakat Madura-Situbondo, kiai adalah figur yang mampu membimbing mereka menuju jalan Islam, memecahkan segala permasalahan hidup, sekaligus menjadi perantara dalam berhubungan dengan Tuhan. Sikap yang ditunjukkan oleh Waris dalam pernyataannya adalah salah satu bagian dari sikap, alam pikir, dan karakteristik orang Madura.

Sedikit berbeda dari pengalaman penonton dan pelaku seni TWS, berikut pandangan dari K.H. R. Kholil As’ad tentang seni drama TWS.

“Pertunjukan drama itu sama seperti *asholawat* (berselawat) melalui cara yang berbeda. Setiap masyarakat itu punya cara-caranya sendiri dalam berhubungan dengan Tuhan. *Tabbhuwân ghânika bujâ, mon orèng sara ngalodu’â, mon èberri’ bujâ ghânika nyaman, mon la ta’ aèber ghârua ta’ usa berri’ bujâ* (drama itu seperti garam, jika orang sulit untuk

mencerna (ilmu agama), diberi garam maka akan mudah mencerna, tetapi jika sudah tidak butuh dengan selera, maka tidak usah diberi garam). *Engko' bi' abah éceta' bânni dhâddhi kiyaè pesantren tapè kiyaèna masyarakat* (Oleh ayah [K.H. R. As'ad], saya tidak dicetak menjadi kiai pesantren, tetapi kiainya masyarakat). Drama itu salah satu wujud tanggung jawab saya kepada masyarakat.”

Kiai Kholil menempatkan TWS sebagai salah satu tanggung jawabnya sebagai figur *ghuru* (panutan) dalam menyebarluaskan nilai-nilai Islam kepada masyarakat. Menurutnya, kiai menyebarluaskan nilai-nilai Islam tidak hanya terbatas di lingkungan pondok pesantren saja, tetapi juga di seluruh masyarakat sekitarnya. Ia memandang bahwa setiap masyarakat memiliki karakteristik dan pengalaman yang berbeda dalam memahami Islam. Masyarakat Madura di Situbondo tidak terbiasa dengan metode syiar Islam dengan cara-cara konvensional seperti ceramah dan pengajian. Maka dari itu, digunakan metode dakwah melalui seni teater tradisional. Teater tradisional (*tabbhuwân*) adalah bahasa (simbol) yang mudah dimengerti dan mudah diterima oleh masyarakat karena sejak lama sudah menjadi bagian dan napas yang dihayati oleh masyarakat Madura di Situbondo.

b. Masa Lalu yang “Kekinian”

“Pukul 22.00, pentas TWS dimulai. Seorang narator membacakan narasi pembuka. Ia mengatakan bahwa pertunjukan malam ini menceritakan kisah masa lalu di suatu daerah di jazirah Arab (Makkah) dengan judul *Permata Terindah dari Tuhan-Kisah Syekh Abu Bakar Al Basshar*. Adegan pertama dan kedua dibuka dengan munculnya tokoh-tokoh yang berbusana Arab, memulai satu demi satu cerita Syekh Abu Bakar Al Basshar di Tanah Arab. Lalu di bagian ketiga, dengan spontan masuk seorang tokoh berbusana hansip, disusul dengan seorang tokoh lagi berbusana batik, bertopi miring dengan berselendang sarung, serta tokoh ketiga berbusana kemeja, bercelana hitam, dan bertopi kopiah. Mereka melawak tentang kondisi masyarakat di Desa Palangan hari ini, seperti krisis ekonomi, mahalnya kebutuhan sehari-hari, makin

banyaknya pengangguran, masalah keluarga, dan sesekali menyindir tuan rumah. Satu adegan yang benar-benar memotong kisah, namun menjadi satu cerita kembali di akhir adegan lawak” (Catatan Etnografi, 25 Juli 2018).

Ilustrasi di atas menggambarkan bahwa alur kisah dalam pertunjukan TWS telah bercampur aduk antara kisah dari masa lalu (cerita Syekh Abu Bakar Al Basshar) dengan kisah yang terjadi di Indonesia hari ini (yang digambarkan oleh dagelan hansip). Dalam logika formal, tentu saja cerita tersebut menjadi kabur dan ambigu (tidak berkaitan), tetapi di atas pentas, peristiwa tersebut justru menjadi menarik. Permainan alur waktu yang dibolak-balik dan dicampur aduk sedemikian rupa di atas pentas memang sudah menjadi racikan klise pentas teater tradisional, sebagaimana juga terjadi pada pentas ketoprak Jawa (Susanto, 2000, 51–75). Sejatinya, walaupun pertunjukan teater tradisional berkisah tentang peristiwa masa lalu, ia tetap tidak kehilangan dirinya dalam konteks kekinian. Bahkan, terkadang justru mengkritik dirinya sendiri di masa kini dan mengimajinasikan masa depan secara bersamaan.

Simatupang (2013, 10–12) memberikan penjelasan menarik tentang sebuah pagelaran tontonan sebagai peristiwa ambang dan refleksi. Ia mencontohkan peristiwa ketika polisi berhasil menangkap pencopet, lalu mengusir segerombolan orang yang menonton dengan hardikan, “Pergi! Pergi! Ini bukan tontonan”. Perkataan tersebut kemudian menyiratkan sebuah perbedaan antara sesuatu yang dianggap sebagai tontonan dan bukan tontonan. Sebuah tontonan mempersyaratkan beberapa hal. *Pertama*, aktivitas tersebut dilakukan dengan kesengajaan, dengan maksud untuk dilihat orang lain (dipertontonkan). *Kedua*, ia menyajikan sesuatu yang menarik dan sesuatu yang tidak biasa (*extraordinary*) sebagai daya tarik tontonan, sebagaimana contoh ketika orang-orang berkerumun menyaksikan gelandangan pencopet. *Ketiga*, adanya peristiwa yang mempertemukan antara maksud penyaji untuk mempertontonkan dengan harapan penonton untuk mengalami sesuatu yang tidak biasa (Simatupang, 2013, 11).

Sebuah unsur pagelaran yang begitu ambigu dan kompleks (tidak biasa), seperti alur waktu yang campur aduk pada TWS, merupakan sarana untuk membentuk ketidakbiasaan. “Yang-biasa” dan “yang-tidak-biasa” merupakan dua hal yang berhubungan secara dialektis (Simatupang, 2013, 11). Sesuatu “yang biasa” (seperti fenomena di Desa Palangan masa kini) memberikan landasan bagi pembentukan dan penentuan “yang tidak biasa” (ketika fenomena tersebut dicampuradukkan dengan kisah Syekh Abu Bakar Al Basshar di masa lalu). Begitupun sebaliknya, sesuatu “yang tidak biasa” lama-kelamaan akan menjadi sesuatu yang biasa (seperti halnya kebiasaan pertunjukan tradisi yang mengaduk-aduk alur waktu). Gambaran mengenai penampilan tersebut terlihat pada Gambar 5.10.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.10 Alur Cerita “Masa Kini” dalam Adegan Ketiga Cerita “Masa Lalu”

Pada titik inilah sebuah seni pertunjukan dapat dikatakan sebagai peristiwa “ambang”, yakni tontonan merupakan peristiwa yang nyata, tetapi di saat yang sama kenyataan itu dialami oleh masyarakat sebagai kenyataan “yang tidak biasa” dialami dan dijumpai dalam kehidupan sehari-hari. Titik ambang tidak hanya dialami oleh penonton, tetapi

juga para penampil. Para penampil melakukan dan mengatur sesuatu (hal-hal) yang tidak dilakukan sehari-hari, sementara penonton pada saat yang sama mengalami kenyataan yang berbeda dari yang biasanya mereka alami sehari-hari.

Victor Turner dalam Simatupang (2013, 12) menjelaskan tentang fenomena ambang batas.

“Orang melakukan dan menikmati peristiwa ambang seperti itu karena di dalamnya berlangsung pelbagai hal perihal diri, orang lain, masyarakat, dan dunia yang dihidupinya. Refleksi semacam itu terjadi lewat penghadiran ‘yang tidak biasa’, yang memberi peluang pada pemirsanya untuk menemukan alternatif, cara pandang lain, terhadap hal-hal yang sudah biasa dilakukan, yang dalam kehidupan sehari-hari diyakini sebagai sebuah keniscayaan.”

Lebih lanjut, Saini K.M. (dalam Simatupang, 2013, 12) juga menambahkan bahwa peristiwa teater adalah peristiwa transaksi kemanusiaan di mana gagasan dan keyakinan mengenai jati diri manusia, anggota keluarga, warga masyarakat, dan ciptaan Tuhan didialogkan melalui penghadiran dalam kenyataan yang teatrikal. Apa yang terjadi dalam kenyataan pertunjukan TWS merupakan upaya pelaku seni untuk menghadirkan kompleksitas hidup masyarakat hari ini.

Peran seni dalam mengungkap kompleksitas pengalaman hidup manusia, termasuk dalam pertunjukan TWS, juga mencoba menyentuh pengalaman hidup masyarakat Madura masa kini melalui kisah masa lalu “yang tidak biasa” dan tampak ambigu. Alur cerita yang ambigu juga berlaku dalam pertunjukan DAB. Dalam kisah Nabi Yusuf misalnya, alur cerita sering kali berubah-ubah dari masa lalu, bergerak ke masa kini, dan terkadang berbelok-belok dengan begitu dinamis dan spontan.

Ambiguitas masa lalu dan masa kini yang lain juga tampak dalam bentuk pertunjukan TWS. Walaupun secara genre dan bentuknya

TWS lebih mengarah pada pertunjukan tradisional (*tabbhuwân* Madora) yang dominan dengan musik gamelan, di tengah-tengah cerita terkadang musik tersebut berhenti dan digantikan dengan selingan-selingan musik ilustrasi modern seperti musik instrumental “Koi” milik Kitaro, bahkan musik yang sedang hits di Indonesia hari ini seperti musik instrumental dari lagu berjudul “Deen Assalam” yang dipopulerkan oleh Nissa Sabyan. Penggunaan musik instrumental berjudul “Koi” gubahan Kitaro kadang kala justru mengaburkan imajinasi dan pengalaman penonton karena transisi yang cukup signifikan dari suasana musik gamelan menjadi musik instrumental Barat.

3. Kehadiran dari yang “Absent”

Peristiwa “ambang” dalam pertunjukan DAB dan TWS juga dapat dilihat dan ditelaah pada unsur pertunjukan yang lain. Waris menceritakan tentang pengalaman religiositas seorang penonton ketika menyaksikan pertunjukan TWS berikut.

“Ketika itu, TWS sedang menampilkan cerita Salman Al-Farisi di daerah Besuki. Dihadiri oleh masyarakat sekitar dan juga seorang tokoh masyarakat, salah satunya Habib Saleh. Ketika *ending*, cerita saya buat dramatis. Adegannya adalah Salman Al-Farisi sedang rindu pada Rasulullah (Nabi Muhammad). Salman *curhat* (bercerita) kepada sahabatnya tentang kesedihan yang bercampur dengan kerinduannya pada Nabi. Salman menceritakan dengan detail sosok Nabi dan membuat seolah-olah Nabi “sedang hadir” di antara mereka, dengan olahan dialog yang dramatis dan emosional, “saya merasakan, Nabi Muhammad sedang bersama dengan kita saat ini”. Saat adegan itu berlangsung, orang-orang (penonton) banyak yang terbawa emosinya, banyak yang menangis. Habib Saleh jatuh pingsan, saya juga ikut menangis, padahal saya yang menulis ceritanya. Semua orang merasakan bahwa Nabi Muhammad “benar-benar hadir” pada kehidupan kita yang nyata, seolah keluar dari cerita pentas. Hadir bukan sekadar dalam cerita, tetapi kenyataan sekarang”.

Ilustrasi yang digambarkan oleh Waris mengungkapkan bahwa peristiwa “ambang” dalam pertunjukan TWS juga mempertanyakan posisi eksistensial. Batas-batas antara yang “ada” dan “tidak ada” menjadi kabur dan seolah-olah melompat-lompat. Dalam kenyataan sebenarnya, sosok Nabi Muhammad hanyalah digambarkan dalam kisah Salman Al-Farisi, bahkan sang Nabi sebenarnya tidak dihadirkan dalam pentas tersebut. Sang Nabi hanya diandaikan, dibayangkan, diimajinasikan oleh tokoh Salman sedang berada dalam kenyataan cerita bersama mereka (Salman dan teman-temannya). Sosok sang Nabi yang sebenarnya “absen” (dalam kenyataan cerita dan realitas) tersebut kemudian justru melompat begitu jauh dalam kenyataan sebenarnya (realitas) yang secara langsung dialami oleh penonton dan pemain (bukan dalam kenyataan cerita). Penonton dan pemain kemudian merasakan (meyakini) bahwa Nabi “ada” bersama mereka dalam peristiwa “ambang”. Pada titik inilah, emosi pemain dan penonton teraduk-aduk, secara kolektif mereka mengalami pengalaman religiositas bertemu “Sang Nabi”.

Begitu juga seperti yang terjadi dalam DAB. Dalam DAB, sosok Nabi justru dihadirkan begitu eksplisit dalam pertunjukan. Mereka melihat dengan mata kepala sendiri kehadiran sosok Nabi Yusuf dan Nabi Ibrahim berwujud manusia dalam pentas pertunjukan. Pada adegan tertentu (misalnya penyiksaan), para pemain yang memerankan sosok antagonis sering kali tampil mengesankan. Ketika adegan penyiksaan kepada sang Nabi, mereka memperagakan gerakan penyiksaan yang sadis bahkan nyata dilakukan, seperti adegan mencambuk, memukul, bahkan melempar batu ke anggota tubuh. Adegan yang sadis itu mengaduk-aduk perasaan penonton dan pemain. Sebagian dari mereka ada yang menangis keras, marah, memaki-maki, bahkan sampai ada yang melempari pemeran antagonis dengan batu. Dengan demikian batas antara kenyataan “pentas” dan kenyataan “realitas” menjadi kabur dan tumpang tindih.

Pada konteks lainnya, eksistensi pertunjukan TWS juga dianggap telah mewakili kehadiran K.H. R. Kholid As’ad. Sebagaimana penuturan Waris “*Mon la drama ta’ usa engko’, mon la engko’ ta’ usa*

drama" (kalau sudah drama tidak perlu saya, kalau sudah saya tidak perlu drama). Pernyataan itu mengartikan bahwa jika seseorang mengundang kiai untuk hadir memberi ceramah, tidak perlu lagi memakai drama. Sebaliknya, jika memakai drama, kehadiran kiai sudah tidak lagi diperlukan. Hal ini mengandaikan bahwa eksistensi pertunjukan TWS dianggap telah mewakili atau setara dengan kehadiran (eksistensi) sosok K.H. R. Kholil As'ad.

4. Dari Arab-India ke Madura-Indonesia

Peristiwa "ambang" lainnya dalam pertunjukan DAB dan TWS terlihat secara eksplisit dari idiom budaya yang menempel pada bentuk pertunjukan. DAB lahir dari perlintasan budaya Arab-India di Indonesia yang dieksplorasi oleh pemerintahan Sukarno sejak tahun 1960-an. Politik anti-imperialisnya yang melarang budaya Barat berdampak pada suburnya industri hiburan (film) berlatar India dan Arab (lihat Weintraub, 2012, 64; dan David 2008, 181). Peristiwa ini kemudian diadaptasi oleh masyarakat Situbondo menjadi pertunjukan DAB yang tidak hanya berlatar Arab dan India, tetapi juga Madura dan Indonesia. Ciri budaya India dalam DAB terlihat pada busana yang digunakan oleh para pemainnya, nama panggung pemainnya seperti Rasuk Al Kumar dan Karim Dev Anan, serta musik Dangdut Madura yang mayoritas mengadaptasi *original soundtrack* film India. Ciri budaya Arab terlihat pada konteks cerita yang diangkat seperti kisah Nabi Yusuf, Nabi Ibrahim, dan Bilal. Sementara itu, karakter budaya Madura dapat dilihat dari penggunaan bahasa dalam dialog, musik dangdut Madura, ekspresi, wacana, dan gaya humor dalam ceritanya.

Pada pertunjukan TWS, idiom budaya India tidak begitu banyak muncul dalam bentuk pertunjukan, tetapi idiom budaya Arab, Madura, dan Indonesia masih melekat dengan sangat kental. Sebagaimana yang sudah dijelaskan sebelumnya, idiom budaya Arab dalam pertunjukan TWS terletak pada sebagian busana yang dipakai oleh pemain dan konteks latar belakang cerita yang diangkat, seperti Ashabul Kahfi, Syekh Said bin Musayyad, Bilal, dan Uwais

Al-Qarni. Ciri budaya Madura terletak pada kostum dominan yang dipakai pemain, dekorasi pentas, musik iringan gamelan Madura, serta bahasa dalam dialog. Karakter Indonesia terletak pada beberapa kostum yang umum dipakai masyarakat Indonesia seperti batik, kemeja, dan pakaian hansip, bahasa Indonesia pada sebagian dialog, serta wacana kontemporer seperti nilai tukar rupiah yang turun, seks bebas, kondisi politik, modernisasi, narkoba, sejarah kemerdekaan, nilai-nilai nasionalisme, dan fenomena pengangguran. Secara tidak teratur (acak) keberagaman idiom tersebut bercampur menjadi satu dalam realitas pertunjukan DAB dan TWS. Dalam hal ini, pertunjukan DAB dan TWS telah menghubungkan, mendialogkan, mendiskusikan, dan menginterkoneksikan konteks budaya lokal, nasional, dan global dalam ruang pertunjukan. Batas-batas antara yang lokal, nasional, dan global (yang tadinya kaku dalam kehidupan masyarakat) menjadi lentur dan menarik untuk dialami oleh masyarakat Madura di Situbondo. Gambaran hibridisasi yang dipresentasikan secara visual dapat dilihat pada Gambar 5.11.



Foto: Sajadi (1980-an)

Gambar 5.11 Busana Drama Al Badar Mahajaya yang Bercorak India

Buku ini tidak diperjualbelikan.

5. Merayakan Kemanusiaan: Kompleksitas dan Ambiguitas Penokohan

Seni pertunjukan tradisional kerap kali menghadirkan sesuatu yang kompleks dan ambigu, hal-hal yang terkadang menabrak batas-batas norma kehidupan manusia. Dalam pertunjukan DAB, kompleksitas pengalaman manusia tentang agama Islam hendak dipertanyakan. Sejak awal, DAB secara berani menampilkan kisah-kisah tentang Nabi dalam agama Islam secara dekonstruktif, sesuatu yang sebenarnya dianggap tabu, bahkan dilarang oleh kalangan konservatif. Memvisualisasikan sosok Nabi dalam agama Islam tidak boleh sembarangan karena dapat memicu perdebatan jika tidak sesuai dengan kebenaran (mendekati kebenaran). Pada konteks ini, Lesbumi di Situbondo yang notabene adalah lembaga milik NU justru secara berani membuat pertunjukan yang menampilkan sosok Nabi di atas panggung. Beberapa contohnya adalah kisah tentang Nabi Yusuf dan Nabi Ibrahim.

Nabi Yusuf versi Al Badar tidak digambarkan laiknya *superhero* yang sakti mandraguna. Alih-alih menghadirkan kesaktian-kesaktian dan mukjizat seorang Nabi di atas panggung, drama Al Badar justru terlihat dramatis dan melankolis. Nabi Yusuf dihadirkan selayaknya manusia biasa yang penuh kelemahan, mengalami penderitaan, mudah galau, lugu, dan beberapa kali menangis, hal-hal yang sangat manusiawi. DAB menghadirkan sosok Nabi Yusuf dalam perspektif humanis (kemanusiaan). Secara implisit, sebenarnya DAB hendak mengkritik budaya masyarakat Madura yang terlalu menyakralkan sosok kiai yang terkadang justru melebihi seorang Nabi. Sering kali kiai dalam masyarakat Madura digambarkan memiliki kesaktian-kesaktian tertentu, dapat mengobati penyakit, dan mengetahui tentang segala hal (Munawaroh, 2015, 95; Hidayatullah, 2017d, 145). Perspektif kultural itu justru menutupi kebenaran sesungguhnya bahwa kiai juga seorang manusia biasa yang sama dan memiliki banyak kekurangan. Nabi Yusuf sebagai manusia biasa saja bisa salah, apalagi seorang kiai yang bukan Nabi. Seni pertunjukan (DAB) dalam hal ini hadir untuk mempertanyakan apa yang tidak biasa dipertanyakan, menampilkan kenyataan yang sering kali lalai untuk diamati dan dihayati, sekaligus

membuka kemungkinan-kemungkinan baru dalam memaknai realitas yang kompleks.

Persoalan kompleksitas pengalaman manusia yang lain juga dihadirkan dalam pertunjukan DAB dan TWS, yakni perihal seksualitas dan gender. Di dalam agama Islam, hukum perihal gender sangatlah jelas, pria dan wanita dibedakan secara tegas dan lugas. Islam secara tegas juga tidak mengakomodasi perihal LGBT (*lesbian, gay, bisexual, dan transgender*). Kendati hukum-hukum Islam itu bersifat ketat dan mengikat, di dalam realitas panggung pertunjukan semuanya bisa menjadi sangat cair dan lentur. Baik pertunjukan DAB dan TWS, walaupun keduanya menempatkan identitas rombongannya sebagai rombongan yang islami, keduanya tetap saja menampilkan tokoh-tokoh yang (bisa disebut) “alih gender” dalam pementasan.

Perlu dijelaskan bahwa ada dua jenis penamaan atas pemeran “alih gender” dalam seni pertunjukan masyarakat Madura yang penting untuk diketahui, yakni “*banci*” dan “*pemain banci*”. *Banci* merujuk pada subjek atau pemain drama yang dalam kehidupan sehari-hari maupun di panggung juga beridentitas banci (transgender). Oleh karena itu, identitas di atas dan di bawah panggung adalah sama. Artinya, banci bukan hanya perkara peran penokohan untuk kebutuhan pentas, tetapi identitas dirinya yang sesungguhnya. Sebaliknya, *pemain banci* disematkan pada subjek atau pemain drama laki-laki yang berperan sebagai wanita hanya pada saat pentas pertunjukan. Artinya, dalam kehidupan sehari-hari (di luar pentas), si pemain drama ini adalah lelaki “tulen” yang hanya menjadi wanita karena kebutuhan pentas pertunjukan. Pembedaan istilah *banci* dan *pemain banci* juga digunakan oleh Bouvier (2002, 154) dalam penelitiannya di Sumenep, Madura.

“Kata ‘*banci*’ oleh Bouvier digunakan untuk menyebut setiap pemain teater yang juga banci di dalam kehidupan sehari-hari dan ‘*pemain banci*’ untuk yang lain, yang jauh lebih banyak, yaitu seorang pria yang hanya berperan (berpakaian) wanita dalam pertunjukan teater saja.”

Kedua istilah tersebut akan digunakan dalam artikel ini guna menunjukkan kompleksitas seni pertunjukan pada masyarakat Madura. Pertunjukan DAB sejak awal memang telah menggunakan sebagian pemain yang berlatar belakang benci (Bouvier 2002, 154; Hidayatullah 2017a, 47–48). Menurut Kutunuk, alasan menggunakan pemain-pemain benci sebenarnya dipengaruhi oleh aturan-aturan kultural budaya Madura. Seorang wanita yang naik ke atas pentas dianggap tabu oleh masyarakat dan bisa menjadi aib bagi keluarganya. Maka dari itu, semua seni pertunjukan Madura dulunya menggunakan pemain pria, benci, atau pemain benci. Berikut salah satu benci pada pertunjukan DAB (Gambar 5.12).

Seperti halnya DAB, TWS sejak berdirinya tahun 2015 sampai sekarang (2024) juga masih menggunakan metode “alih gender” guna mengatasi kebutuhan pemeran wanita. Perbedaannya adalah jika DAB



Foto: Sajadi (1980-an)

Gambar 5.12 Benci dalam Drama Al Badar Mahajaya

berani menampilkan *banci*, TWS lebih berhati-hati dengan hanya menampilkan *pemain banci*. Walaupun hari ini metode “alih gender” dalam seni pertunjukan dianggap kontroversial di Indonesia, K.H. R. Khalil masih berani menggunakan metode klasik ini dalam pementasan TWS-nya. Menurut Waris, penggunaan *pemain banci* dalam TWS masih diperbolehkan oleh kiai karena ketika *pemain banci* diberi *make up* wajah aslinya berubah total dan itu oleh kiai dianggap sebagai topeng.

Mengapa teater tradisi masih menggunakan *banci* dan *pemain banci*? Mengapa tidak menggunakan pemain wanita sungguhan? Beberapa informan yang saya mintakan keterangan rata-rata menjawab dengan jawaban yang normatif, antara lain karena di lingkungan pesantren pria dan wanita itu dipisah, karena wanita masih dianggap tabu di atas pentas, karena tidak banyak pemain wanita yang berkenan diajak main teater tradisi sebab dominasi pemainnya adalah pria, atau karena teater tradisi masih dinilai pekerjaan yang hina bagi seorang wanita beragama Islam. Pemain banci pada rombongan TWS dapat dilihat pada Gambar 5.13.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.13 Pemain Banci pada Rombongan TWS

Namun, saya memiliki asumsi yang berbeda perihal eksistensi *banci* dan *pemain banci* dalam pentas pertunjukan. Asumsinya adalah perihal semangat merayakan “kesetaraan” (*equality*) kemanusiaan. Jika di dunia nyata (luar pentas) para *banci* (transgender) tidak mempunyai peran sosial bahkan dianggap penyakit, orang yang sakit jiwa, kelainan seksual, sampah masyarakat, dan stereotipe negatif lainnya, di atas pentas dia menjadi manusia yang sama dengan lainnya, memiliki peran, posisi, dan hak yang sama dengan pemain lainnya, bahkan sering kali mendapatkan sanjungan dan apresiasi dari masyarakat. Maka dari itu, dalam hal ini, panggung seni pertunjukan tradisi sejatinya merupakan ruang untuk menyuarakan kesetaraan, menghadirkan kenyataan sebenar-benarnya bahwa mereka (*banci* ataupun transgender) itu ada dan hidup berdampingan bersama kita. Seni tradisi mampu menghadirkan perspektif baru dalam memotret realitas yang selama ini cenderung mendiskreditkan posisi mereka.

Pelbagai peristiwa “ambang” (liminal) dalam pertunjukan TWS dan DAB yang telah dijelaskan dalam subbab ini menguraikan pelbagai persoalan yang pelik, kompleks, dan ambigu dalam hidup manusia yang sering kali terlewatkan untuk direnungkan. Peristiwa-peristiwa tersebut menerobos batas-batas yang beku dan kaku, lalu membuka kemungkinan-kemungkinan baru dalam memahami kehidupan. Melalui kerumitan-kerumitan penandaan dalam peristiwa “ambang” tersebut, masyarakat Madura mengalami pengalaman religiositasnya, pengalaman yang sangat intim dan subjektif. Pada titik inilah nilai-nilai Islam dapat diinternalisasi dengan baik dalam diri manusia. Mengalami pengalaman tentang kemahakuasaan Tuhan, mengalami katarsis, serta mengalami sensasi secara indrawi dan batiniah dalam momen perjumpaan adalah titik internalisasi nilai-nilai Islam dalam diri manusia.

Masyarakat Madura di Situbondo mengalami pengalaman religiositasnya melalui seni teater tradisional, yaitu Drama Al Badar dan *Tabbhuwân Wali Songo*. DAB dan TWS merupakan seni teater tradisi yang memiliki misi menyebarkan nilai-nilai agama Islam kepada masyarakat, khususnya kelas menengah ke bawah, melalui

kerangka budaya Madura di Situbondo. Kajian ini menghasilkan beberapa temuan berdasarkan pengamatan partisipatoris di lapangan, antara lain *pertama*, pengalaman religiositas melalui seni lebih mampu mendekatkan diri masyarakat Madura di Situbondo kepada Tuhan. Hal ini dibuktikan dari beberapa pengalaman pelaku seni dan penonton yang memaknai seni teater tradisional sebagai bagian dari laku spiritualnya. Internalisasi nilai-nilai Islam kepada masyarakat Madura cenderung lebih mudah diterima melalui seni tradisi. Religiositas melalui teater tradisional ini menunjukkan kecenderungan Islam tradisional, dapat dikatakan juga Islam kultural atau Islam yang dapat menjadi integral dengan budaya lokal (sinkretis).

Temuan *kedua* menunjukkan bahwa pengalaman religiositas ini juga dapat dijelaskan melalui sifat seni tradisi yang mampu menghadirkan peristiwa “ambang” pada pelaku seni dan penontonnya. Peristiwa “ambang” memberikan pengalaman yang kompleks, ambigu, pelik, serta membuka kemungkinan alternatif dan cara pandang yang baru dalam memahami dunia dan kehidupan. Peristiwa “ambang” juga mengaktifkan kepekaan indrawi dan batiniah, merogoh persoalan-persoalan subtil manusia, serta mengantarkan manusia untuk mengalami sensasi kedalaman alam batin. Pemaknaan atas pengalaman hidup yang kompleks melalui seni pertunjukan teater tradisi inilah yang mengantarkan masyarakat Madura ke alam spiritualnya yang terdalam atau mencapai “pengalaman religiositas”-nya. Melalui pengalaman religiositas yang dihadirkan oleh peristiwa “ambang” inilah masyarakat Madura menemukan momen perjumpaannya dengan Tuhan, mengalami keutuhannya sebagai manusia, sekaligus memahami keagungan Tuhan.

Peristiwa “ambang” memang dihasilkan oleh teknik permainan olah bentuk seni yang penuh dengan ambiguitas, kontradiksi, dan terkesan absurd (“tidak biasa”). Alih-alih membatasi, justru dengan kompleksitas itulah manusia mampu merefleksikan dirinya dan dunia (*lebenswelt*) yang sedang dialaminya. Perbedaan-perbedaan dan gap antara pesan yang ingin disampaikan oleh penampil (DAB dan TWS) dengan apa yang diharapkan oleh penonton senantiasa dihubungkan

melalui aspek hiburan (*entertainment*), emosi (*emotional*), nilai moral dan pendidikan (*value/moral teaching*), kemampuan beradaptasi (*adaptability*), dan pelestarian budaya (*culture preservation*).

C. Kontestasi Budaya Seni Pesantren

Pondok pesantren adalah lembaga pendidikan keagamaan yang memiliki karakteristik khas Nusantara, secara substansial merupakan institusi keagamaan yang tidak bisa dilepaskan dari konteks sosial masyarakat (Najib, 2014, 1). Pesantren memiliki posisi strategis di masyarakat, selain menjadi pusat edukasi masyarakat, juga berperan melakukan transformasi sosial bagi masyarakat sekitarnya. Secara kultural, pondok pesantren identik dengan kepemimpinan sentral seorang tokoh kiai.

Dalam konteks masyarakat Madura, sosok kiai dipandang sebagai figur sentral yang dijadikan panutan (ditokohkan) dalam relasi sosial (Hidayatullah, 2017d, 139). Pandangan tersebut terepresentasi dalam ungkapan kultural “*Bhuppa*’, *Bhabu*’, *Ghuru*, dan *Rato*” (ayah, ibu, guru, dan raja). Ayah dan ibu adalah sosok orang tua. Guru merujuk pada sosok kiai atau ulama. Sementara itu, raja adalah sosok pemerintah atau pemimpin formal. Pandangan tersebut tumbuh menjadi sebuah sikap kebudayaan yang mengikat dan akan dianggap sebagai sebuah penyimpangan sosial jika dilanggar (Hidayatullah, 2017d, 140). Di Situbondo, dengan mayoritas masyarakatnya yang beretnik Madura, pondok pesantren tumbuh menjadi tumpuan hidup masyarakat, sebuah sumber pengetahuan sekaligus pemecahan masalah sosial dan budaya.

1. Pesantren di Situbondo

Salah satu pondok pesantren tertua dan tersohor di Situbondo adalah Pondok Pesantren Salafiyah Safi'iyah (untuk seterusnya disingkat PPSS). PPSS didirikan sejak tahun 1914 oleh K.H. R. Syamsul Arifin di daerah yang jauh dari pusat kota, yakni di daerah Sukorejo (Asmuki, 2014, 5). Pemilihan lokasi yang jauh dari keramaian tidak lepas dari situasi politik kala itu, yakni sebagai wujud perlawanan kultural ulama

atas politik pemerintah Hindia Belanda yang mengikis habis politik Islam di Nusantara (Najib, 2014, 9). Saat itu, pemerintah kolonial Belanda menerapkan kebijakan *“Islam Politiek”* yang merupakan garis kebijakan *“Inlandsch politiek”* terhadap pribumi Hindia Belanda guna mengurangi dan meredam perlawanan politik yang digerakkan oleh umat Islam.

PPSS sejak awal telah menunjukkan perannya dalam hal pembentukan dan pengembangan bangsa (*nation-building*), yaitu ketika masa penjajahan kolonial, menjelang kemerdekaan, dan pascakemerdekaan hingga sekarang. Pada masa penjajahan (kolonial), pondok pesantren secara tegas melakukan perlawanan untuk membebaskan rakyat dan negeri dari penjajahan. Peran PPSS dalam masa penjajahan menurut Najib (2014, 1) adalah:

“kepemimpinan tradisional dalam masyarakat pedesaan, khususnya kaum santri, berada di tangan para kiai yang secara tradisi mempunyai kedudukan sebagai pelindung masyarakat, penyebar agama, dan dakwah islamiah. Para kiai inilah yang memimpin para santri dan masyarakat pedesaan memberontak terhadap kekuasaan kolonial pada abad XIX”.

Pascakemerdekaan, pesantren juga turut berperan aktif dalam mengisi kemerdekaan dengan memosisikan diri sebagai “benteng moral” bangsa dalam hal edukasi dan dakwah (syiar agama Islam) kepada masyarakat. PPSS masih menerapkan cara-cara tradisi dan kultural. Sejak kepemimpinan K.H. R. Syamsul Arifin, PPSS menerapkan sistem pendidikan yang berbasis kebudayaan lokal. Hal ini dilakukan mengingat masyarakat Situbondo di masa itu dianggap lebih mudah dalam mempelajari dan memahami agama Islam melalui simbol-simbol budayanya.

Setelah kepemimpinan K.H. R. Syamsul Arifin, PPSS lalu dipimpin oleh K.H. R. As’ad Syamsul Arifin. Ia merupakan putra dari K.H. R Syamsul Arifin. Ia adalah tokoh ulama yang menjadi mediator, menyampaikan pesan-pesan spiritual, dan simbol-simbol sebagai jawaban dari Kiai Kholil Bangkalan atas keresahan Kiai Hasyim Asy’ari, dan nantinya menjadi cikal bakal kelahiran NU pada tahun 1926 (Najib,

2014, 12–15). Pada tahun 2016, berdasarkan Keppres RI No. 90/TK/tahun 2016, K.H. R. As'ad juga dianugerahkan gelar pahlawan nasional karena dedikasinya dalam melakukan perjuangan merebut kemerdekaan RI (Humas Setkab, 2016).

Pada masa kepemimpinan K.H. R. As'ad, PPSS masih melanjutkan tradisi dakwah Islam dengan menggunakan metode kultural. Hal ini dapat dilihat dari beberapa karya-karya K.H. R. As'ad, antara lain menulis beberapa kitab perihal tauhid, tasawuf, sejarah, dan fikih dengan huruf pegon dan berbahasa Madura (Hasan, 2011, 34–35). Selain menulis kitab dalam bahasa Madura, K.H. R. As'ad juga melahirkan karya-karya syair (*syi'ir*) Madura. Beberapa karya yang disebutkan di atas merupakan metode dan pendekatan yang digunakan oleh K.H. R. As'ad dalam menyebarkan Islam di Situbondo. Ia tidak hanya menyampaikan dakwah secara formal dan kaku, tetapi juga melalui cara-cara yang estetik dan berhubungan dengan kebudayaan lokal masyarakat sekitar.

Setelah kepemimpinan K.H. R. As'ad, PPSS dipimpin oleh putranya, yaitu K.H. R. Ach. Fawaid As'ad. Kiai Fawaid dikenal oleh masyarakat sebagai sosok kiai yang memiliki jiwa artistik, imajinatif, sosok budawayan yang kreatif dan inovatif (Arifin, 2018, 35–41). Sejak kecil, ia sudah menyenangi berbagai musik samrah dan dangdut. Bahkan, menurut Rhoma Irama, putra Kiai As'ad ini merupakan '*the Best Collector Soneta in the World*'. Menurut Rhoma, William Frederick dan Mr. Tanaka merupakan kolektor lagu-lagunya. Koleksi Frederick masih kalah dibanding Tanaka, tetapi kedua kolektor mancanegara tersebut masih kalah dibanding koleksi Kiai Fawaid (Arifin, 2018, 35).

Kecintaannya terhadap seni musik teraktualisasi dalam misi dakwahnya dengan mendirikan grup musik Al Badar. Ia merekrut beberapa santri dan santriwati di PPSS yang piawai bermain musik untuk berdakwah bersamanya melalui musik. Ia menempuh jalan dakwah melalui media musik dengan menciptakan lagu-lagu untuk Al Badar.

Dalam sebuah kesempatan, Kiai Fawaid sempat menyampaikan gagasannya perihal musik. Menurutnya, kita harus menengok

kembali sejarah musik di kalangan NU dan pesantren. NU pernah membuat terobosan guna mengimbangi arus globalisasi musik yang tidak sesuai dengan ajaran *ahlussunnah wal jamaah* dengan menampilkan beberapa penyanyi dari kalangan Fatayat dan muslimat (Arifin, 2018, 40). Fatayat adalah badan otonom (banom) di bawah naungan NU untuk kalangan perempuan muda. Misi dakwah Islam melalui pendekatan seni dan budaya di kalangan pondok pesantren Situbondo tidak hanya terpusat di PPSS, tetapi belakangan mulai digunakan oleh beberapa pondok pesantren lainnya. Hal ini terjadi karena PPSS dianggap sebagai pusat dan poros kebudayaan Islam di Situbondo. Fenomena tersebut diperkuat dengan diadakannya muktamar NU 1983 di Situbondo yang dikenal dengan “pemulihan khitah 1926”, atau oleh pers dan beberapa politikus sering disebut “kembali ke khitah”. Secara politis, “kembali ke khitah” adalah sebuah keputusan kaum cendekiawan dan ulama NU yang sepakat untuk mengambil keputusan “pengunduran diri dari politik praktis” dan berarti meninggalkan partai Islam tunggal yang dikuasai oleh mereka (Feillard, 2017, 237). Saat itu PPSS dipercaya untuk menjadi tuan rumah dalam acara bersejarah tersebut. NU berusaha mengembangkan kembali kiprahnya di bidang keagamaan melalui dua cara bersamaan, *pertama*, mendekatkan diri dengan pengusa politik untuk mendapatkan keabsahan baru bagi kegiatan sosial keagamaan; dan *kedua*, melakukan reformasi cara berfikir kaum tradisionalis, sebuah usaha untuk menjawab tuntutan modernitas (Feillard, 2017, 255). Kiai Achmad Shiddiq dalam wawancaranya dengan Feillard (2017, 239) mengatakan bahwa:

“Lebih baik masyarakat tidak melakukan kegiatan politik secara langsung melainkan ‘bekerja’ dengan baik. Kegiatan sosial dan dakwah lebih penting. Oleh karena itu, orang NU lebih baik berkerja untuk ‘memajukan masyarakat’ dan bukannya berusaha mendapat kekuasaan. Bagaimanapun juga kenyataan bahwa negara ini adalah negara Pancasila membuat kiai mengajak rakyat untuk bekerja di tengah-tengah masyarakat”.

Muktamar NU di Situbondo menguatkan kembali sikap NU dan pesantren dalam rangka membangun bangsa dan menguatkan nasionalisme lewat pengabdian kepada masyarakat. Sejak awal, NU dan pesantren memiliki komitmen untuk menjaga nilai-nilai tradisi dan budaya, maka aktualisasi dari “kembali ke khitah” adalah membangkitkan kembali semangat berdakwah melalui jalan kultural. Muktamar Situbondo memberikan dampak yang besar terhadap gerakan kebudayaan di Situbondo, khususnya di lingkungan pesantren untuk terus melakukan dan mengembangkan kegiatan dakwah secara kultural.

Salah satu pondok pesantren di Situbondo yang juga melanjutkan metode dakwah secara kultural adalah Pondok Pesantren Wali Songo. Pondok Pesantren Wali Songo (selanjutnya disingkat PPWS) dipimpin oleh K.H. R. Khalil As'ad Syamsul Arifin yang juga merupakan anak dari K.H. R. As'ad Syamsul Arifin di PPSS. PPWS didirikan pada 1993 dan terletak di tengah kota Situbondo, tepatnya di Kelurahan Mimbaan, Kecamatan Panji. PPWS memiliki karakter yang sama dengan PPSS, yakni masih menggunakan pendekatan budaya dan tradisi dalam melakukan syiar Islam ke masyarakat. Kehadiran sosok kiai dan PPWS di tengah kota memberikan pengaruh yang cukup besar terhadap masyarakat Situbondo. Kiai tidak hanya memiliki tugas mengajarkan agama Islam di pondok pesantren, tetapi juga dituntut untuk melakukan dakwah Islam dan melayani masyarakat sekitarnya. Penggunaan media seni dalam dakwah merupakan salah satu upaya untuk menjalankan tugas tersebut.

Melalui kesenian, kiai mampu melakukan edukasi, kritik terhadap pemerintah, mendorong transformasi sosial, juga melakukan *branding* identitas kultural di Situbondo. Adapun beberapa jenis kesenian tradisi yang dirawat dan dikembangkan oleh PPWS antara lain *tabbhuwân* Madura (ketoprak/drama), *syi'ir* Madura, dan hadrah. Pada konstelasi yang lebih luas, NU secara konsisten memang terus-menerus mempromosikan bentuk kesenian tradisionalnya. Walaupun dianggap tradisi, NU juga tidak enggan untuk melakukan inovasi dan pengembangan di dalam keseniannya (Ricklefs, 2013, 634–635).

Dalam bagian ini akan disoroti perihal kontestasi budaya global dan lokal dalam seni pertunjukan islami di Pondok Pesantren Wali Songo, Situbondo. Secara umum, pembahasan juga terkait karakteristik seni pertunjukan yang disajikan dalam kegiatan dakwah. Pembahasan juga tentang bagaimana kesenian Islam tradisi meng-artikulasikan identitas tertentu, serta bagaimana seni pesantren membentuk identitas Situbondo sebagai Kota Santri.

Pemerolehan data dilakukan melalui wawancara mendalam dengan beberapa informan (subjek budaya), yakni pelaku seni (sutradara *tabbhuwân* dan *panjhâk*/pemain), santri, pengurus pondok pesantren, kiai, penonton, dan masyarakat. Data juga diperoleh dari dokumentasi pertunjukan, VCD pertunjukan, dan catatan etnografi. Data sekunder didapatkan dari sumber literatur berupa buku, laporan penelitian, artikel ilmiah, dan koran. Kajian ini menggunakan pendekatan multidisipliner, yakni menggunakan teori lintas disiplin guna mempertajam analisis data, seperti teori identitas dan *sense*. Teori identitas digunakan untuk memahami bagaimana sebuah sistem tanda dalam seni Islam tradisi membentuk sebuah identitas kultural dalam masyarakat.

Thomas Turino dalam artikelnya yang berjudul *Sign of Imagination Identity and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music* (1999) mengatakan bahwa “*music is a key resource for realizing personal and collective identities which, in turn , are crucial for social, political, and economic participation*”. Turino menyusun teori musiknya yang berkaitan dengan identitas dan emosi berdasarkan semiotika C. S. Pierce. Ada tiga tipe tanda semiotika berdasarkan teori Pierce. Musik merupakan tanda yang berada pada tingkatan *Firstness* dan *Secondness*. Tanda *Firstness* merupakan tanda akan perasaan emosi dan identitas. Tanda *Secondness* merupakan tanda realitas, hubungan sosial, dan pengalaman. Sementara itu, *Thirdness* merupakan tanda yang paling termediasi seperti bahasa. Musik (seni) merupakan kumpulan tanda yang melibatkan tanda perasaan dan pengalaman ketimbang tanda meditacional yang merujuk pada sesuatu yang lain.

Tiga tipe tanda tersebut dihubungkan dengan *interpretan*-nya (efek), tanda pada tingkatan yang rendah (*firstness* dan *secondness*) lebih cenderung menciptakan *interpretan* emosional (efek emosi) dan energetik (respons fisik) karena bersifat langsung dan tidak termediasi. Sementara itu, tanda *thirdness* cenderung menghadirkan respons dan alasan berbasis kebahasaan dan efeknya biasa digambarkan sebagai respons rasional dan respons sadar.

Menurut Turino (1999), musik (seni) juga memiliki potensi dalam mengonstruksi dan merefleksikan identitas sosial masyarakat melalui sistem formasi tanda semiotiknya. Melalui teori identitas Turino, pembahasan ini hendak mengklasifikasi jenis-jenis tanda apa saja yang terdapat dalam seni pertunjukan islami milik pesantren serta bagaimana tanda tersebut diinterpretasikan oleh masyarakat hingga akhirnya membentuk sebuah identitas dalam masyarakat.

Seni merupakan sebuah aktivitas yang melibatkan masyarakat. Begitu juga dengan seni pertunjukan di pesantren, ia merupakan pengejawantahan dari kualitas dan karakter masyarakatnya. Masyarakat memahami dan memaknai realitas melalui gerak kebudayaan (kesenian). Dalam teori *sense*, Retsikas (2007, 193–194) dalam penelitiannya terhadap orang campuran Jawa-Madura di Probolinggo mengatakan bahwa *etnisitas* merupakan sesuatu yang performatif dan menubuh. Orang Jawa, misalnya, mengartikulasikan karakternya yang halus melalui seni tarinya yang lemah gemulai, musiknya yang bertempo lambat, preferensi rasanya bercorak manis, dan pakaianya yang berwarna halus. Sementara itu, orang Madura mengartikulasikan karakternya yang “kasar” melalui musiknya yang keras, bertempo cepat dan penuh aksen, melalui tarian yang enerjik, melalui preferensi rasa yang bercorak asin, dan melalui pakaian yang berwarna mencolok. Pada konteks ini, seni diposisikan sebagai wujud dari ekspresi budaya masyarakat yang secara implisit menggambarkan sebuah karakter/kualitas masyarakat tersebut.

2. Ekspresi Kesenian Bercorak Identitas Islam Tradisi

Sebagaimana kegiatan para santri di pondok pesantren berbasis NU lainnya, PPWS juga menyelenggarakan sistem pendidikan yang sama, yakni secara kultural dan tradisional. Santri tidak hanya dibekali dengan ilmu agama tetapi juga berbagai aktifitas lainnya, seperti berorganisasi, berolahraga, berwirausaha, dan berkesenian. Dalam konteks kesenian, PPWS menyelenggarakan berbagai jenis kegiatan terutama yang berhubungan erat dengan tradisi Madura, di antaranya adalah kesenian hadrah, *syi'ir*, dan *tabhhuwān* Madura.

Hadrah merupakan kesenian yang paling populer di kalangan santri dan masyarakat Situbondo. Kesenian ini berkembang sangat pesat di Situbondo. Hampir semua pondok pesantren NU di Situbondo memiliki kelompok musik hadrah, bahkan di kelompok pengajian RT/RW, sekolah, dan madrasah banyak yang telah memiliki perangkat musik ini. Popularitas musik hadrah di Situbondo dipengaruhi oleh kebutuhan masyarakat dalam kegiatan keagaman, budaya, dan hiburan. Umumnya musik hadrah dimainkan dalam acara pernikahan, khitanan, Maulid Nabi, Isra Mikraj, *toron tana* (selamatan turun tanah), syukuran, selamatan desa, arisan, 17 Agustus-an, pengajian, dan selawatan.

Kesenian hadrah di PPWS juga demikian, selalu diundang dalam setiap acara seremonial, baik di lingkungan pondok, pemerintahan, maupun di masyarakat. Personelnya merupakan para santri PPWS dan dipimpin langsung oleh K.H. R. Khalil. Kelompok musik hadrah milik PPWS dikenal dengan nama Hadrah Al Mahabbah. Berbeda dari kelompok hadrah pada umumnya, kelompok ini cenderung bernuansa tradisi Madura. Instrumen musik yang digunakan antara lain rebana, tumbuk, tamborin, bas drum, serta dikolaborasikan dengan instrumen elektrik dan etnik Madura seperti *klenèngan* (saron), bonang, gong, suling, *kendhāng malang*, kendang dangdut, bas elektrik, dan *keyboard*. Bahkan, pada beberapa karya juga memanfaatkan instrumen nonkonvensional, seperti botol kaca, gelas, dan barang bekas lainnya.

Musik hadrah milik PPWS selalu berkaitan dengan *syi'ir* Madura. *Syi'ir* Madura adalah kumpulan dari teks syair dalam bahasa Madura yang dinyanyikan, baik menggunakan musik maupun secara mandiri (tanpa iringan musik). Biasanya *syi'ir* Madura dinyanyikan (dilantunkan) setelah kumandang adzan di setiap masjid dan musala. Di PPWS, *syi'ir* Madura masih tetap dipertahankan dan dilestarikan. K.H. R. Khalil telah menciptakan banyak *syi'ir* Madura sebagaimana yang sudah dilakukan oleh K.H. R. As'ad di PPSS dulu. Semua teks *syi'ir* yang diciptakan kemudian dinyanyikan bersama dengan kelompok Hadrah Al Mahabbah.

Berdasarkan penuturan beberapa informan, Hadrah Al Mahabbah selalu membawakan lagu-lagu dengan *syi'ir* ciptaan K.H. R. Khalil. Ketika K.H. R. Khalil melakukan ceramah, baik di dalam maupun luar kota, Hadrah Al Mahabbah selalu ikut menemani sebagai bagian dari metode dakwahnya. Berikut cuplikan *syi'ir* Madura ciptaan K.H. R. Khalil berjudul *Syari'at*.

“*Syariat nèka paraona, tarèkat nèka laotanna.*

Hakikat nèka mutiarana, ma'rifat onéng sanyatana.

Sèra sè terro onènga panèka kodhu bâdâ ghuruna.

Orèngnga Allah nèka ghuruna, orèngnga Nabi nèka ghuruna.”

“*Syariat itu perahunya, tarekat itu lautannya.*

Hakikat itu mutiaranya, makrifat mengetahui kebenarannya.

Siapa yang ingin tahu, harus ada gurunya.

Orangnya Allah adalah gurunya, orangnya Nabi adalah gurunya.”

Teks di atas ditulis menggunakan bahasa Madura. Perihal yang menarik dari teks di atas adalah penggunaan bahasa halus dan mudah dimengerti serta penggunaan analogi yang dekat dengan masyarakat Madura, khususnya di Situbondo. Karya-karya dari kelompok musik

Hadrat Al Mahabbah tidak hanya dimainkan secara langsung (*live*) saja, tetapi juga turut diproduksi secara massal melalui industri rekaman lokal di Situbondo. Beberapa karya direkam secara profesional dan dijual ke pasar lokal dalam bentuk kepingan VCD. Berikut dalam Gambar 5.14 merupakan contoh sampul VCD dari karya Hadrah Al Mahabbah dalam album volume 3.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.14 Sampul VCD Hadrah Al Mahabbah

Selain hadrah dan *syi'ir* Madura, PPWS juga memiliki *tabbhuwân* Madura. *Tabbhuwân* dalam bahasa Madura berarti ‘tabuhan’, tetapi dalam konteks masyarakat Madura di Situbondo, kata ini dimaknai sebagai sebuah pertunjukan ketoprak, ludruk, dan drama dengan karakteristik tertentu. Bouvier (2002, 62) menjelaskan bahwa *tabbhuwân* merupakan istilah yang dipakai orang Madura untuk menyebut musik gamelan, seperangkat instrumen gamelan, atau pertunjukan gamelan. Umumnya, *tabbhuwân* dimaknai oleh masyarakat sebagai genre pertunjukan yang bercerita dan diiringi oleh irungan musik gamelan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Madura. Di Situbondo, *tabbhuwân* identik dengan penampilan seni pertunjukan *katoprak* atau *layang-layang* (ketoprak) Madura, *loddrok* (ludruk), dan wayang *topeng kertè* (Hidayatullah, 2017d, 141–142).

Tabbhuwân sebenarnya merupakan kesenian rakyat yang bukan berasal dari lingkungan islami (pesantren). Geertz (2013, 375) pernah memberikan klasifikasi kelompok seni nonsantri dalam masyarakat Jawa Timur di Mojokuto berdasarkan struktur sosial dan budayanya menjadi tiga, yakni seni *alus*, seni kasar, dan seni nasional. Mojokuto adalah wilayah riset etnografi Geertz. Nama Mojokuto bukanlah nama asli suatu daerah dan sengaja disamarkan oleh Geertz untuk melindungi informannya. Berdasarkan klasifikasi tersebut, *tabbhuwân* Madura mendekati karakteristik seni ketoprak dan ludruk yang tergolong pada seni kasar. Dalam wacana masyarakat Madura, *tabbhuwân* sebelumnya memang memiliki serangkaian stereotipe negatif, seperti yang terjadi pada kaum abangan di Mojokuto. *Tabbhuwân* dilekatkan dengan stereotipe pertunjukan penuh birahi yang menunjukkan sensualitas penari dan lawakan yang kotor (porno), pembangkangan terhadap pemerintah dan otoritas penguasa (dalam hal ini pesantren dan dominasi kiai) melalui kritik-kritiknya yang dibalut dengan nuansa humor, serta memunculkan kesan bahwa pemainnya didominasi kelompok transeksual.

Penggunaan media *tabbhuwân* oleh PPWS memang kontroversial di mata masyarakat, tetapi menurut kiai, penggunaan dakwah melalui *tabbhuwân* adalah strategi untuk *ngobâi èber* (mengubah selera) masyarakat, dari pertunjukan negatif menjadi positif. Kiai tidak melakukan pelarangan terhadap eksistensi kesenian *tabbhuwân*, ia justru memberikan perhatian pada tradisi dan budaya lokal agar tetap hidup dan dapat memberi manfaat kepada masyarakat. Pesantren dalam hal ini tidak memosisikan diri sebagai kelompok yang eksklusif dengan menggunakan media seni *alus* dan seni Islam saja, tetapi justru melegitimasi dirinya sebagai kelompok yang inklusif dan mewakili masyarakat sekitar dengan menggunakan media kesenian rakyat dan tradisi Madura.

Kelompok *tabbhuwân* milik PPWS berbeda dari beberapa genre *tabbhuwân* umumnya. Kelompok ini diberi nama “Drama Islami, *Tabbhuwân Wali Songo*” dan terpampang di atas *pajhângan* (hiasan) pentas. Perbedaan antara *tabbhuwân* milik PPWS dengan *tabbhuwân* umumnya adalah pada bentuk pertunjukannya. *Tabbhuwân* PPWS mengangkat cerita-cerita islami (kisah para sahabat Nabi Muhammad dan Wali Sanga), berbusana sopan (terkadang menggunakan busana muslim dan busana Timur Tengah), memainkan musik yang bertema islami (selawatan dan *syi'ir* Madura), serta tidak memiliki segmen tari-tarian. Sementara itu, *tabbhuwân* umumnya mengangkat cerita mahabarata, legenda, babad, dan kerajaan, berbusana adat Jawa-Madura (terkadang pakaian prajurit dan kerajaan), memainkan gending-gending Madura, serta menggunakan segmen tari-tarian.

Penggunaan terminologi lokal *tabbhuwân* dipilih agar terasa lebih dekat dengan masyarakat dibandingkan dengan penggunaan terminologi yang umum seperti drama. Meskipun bentuk pertunjukannya telah diadaptasi dalam idiom-idiom islami, *tabbhuwân* PPWS tidak kehilangan cita rasa Maduranya. Hal ini bisa dilihat dari gaya dan motif dari *pajhângannya* (hiasan panggungnya), penggunaan bahasa Madura, busana pemainnya, serta idiom-idiom musical Madura.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.15 Dekorasi Bercorak Tradisi Madura dan Pakaian Gaya Indonesia

Gambar 5.15 merupakan cuplikan dari pertunjukan berjudul *Permata Terindah dari Tuhan-Kisah Syekh Abu Bakar Al Basshar* yang digelar pada tanggal 25 Juli 2018 di Desa Palangan, Jangkar, Situbondo dalam acara pernikahan. Kisah aslinya tentu saja berlangsung di daerah Timur Tengah (Mekkah), tetapi di dalam konteks pertunjukan *tabbhuwân*, kisah itu menjadi bernuansa lokal Indonesia (Madura) dengan penggunaan busana batik, kopiah, sarung, pakaian hansip, serta penamaan tokoh yang khas Indonesia. Bentuk musik yang dimainkan juga bercita rasa lokal, yakni menggunakan idiom-idiom musik lokal, instrumen etnik Madura, dan terkadang dikolaborasikan dengan Hadrah Al Mahabbah yang melantunkan *syî’ir* Madura ciptaan K.H. R. Khalil. Gambar 5.16 merupakan dokumentasi instrumentasi *tabbhuwân* PPWS.



Foto: Hidayatullah (2018)

Gambar 5.16 Penggunaan Instrumen Musik Madura dan Hadrah

Kesenian hadrah, *syi'ir*, dan *tabbhuwân* PPWS tidak hanya difungsikan sebagai wahana ekspresi santri di lingkungan pondok pesantren, tetapi juga digunakan untuk kegiatan syiar Islam di masyarakat. Menurut Waris, kesenian tersebut memang dibuat oleh kiai untuk melayani masyarakat. Kesenian tersebut selain mementaskan hiburan yang positif, juga memberikan edukasi, serta menanamkan nilai-nilai Islam ke masyarakat. Dakwah menggunakan kesenian dinilai lebih mudah diterima oleh masyarakat dibandingkan dengan cara-cara yang formal. Masyarakat Madura memiliki bahasa simbolisnya sendiri yang intim dengan mereka. Hal ini berkaitan dengan sejarah kebudayaan dan kebiasaan masyarakat Madura. Menurut pengamatan saya selama penelitian, hampir semua masyarakat Madura di daerah Situbondo (khususnya di daerah pedesaan) fanatic terhadap kesenian *tabbhuwân*, dibuktikan dengan jumlah kuantitas penon-

tonnya yang selalu melebihi kapasitas tempatnya. Bahkan, beberapa penontonnya berasal dari luar daerah setempat yang rela menyewa mobil, patungan membeli bensin, dan sengaja datang (*nompo*) hanya untuk menyaksikan pertunjukan *tabbhuwân* bersama rekan-rekannya.

Kendati sering mengadakan pentas pertunjukan di luar pondok pesantren, tetapi kelompok kesenian PPWS tersebut bukanlah kelompok yang komersial dan profesional. Artinya, dalam setiap pertunjukannya, PPWS tidak mematok standar harga pentas. Bahkan, PPWS tidak mengharapkan imbalan dari si pengundang, sebagaimana pernyataan kiai kepada Waris berikut.

“Tabbhuwân nèka niyatta a dakwah, ngajhâk orèng asholawat, bân ngobâi èberrâ masyarakat. Alayani masyarakat, jhâ’ sampè mènta ongkos. Ma’ onghuna mènta, ngarep dâri tuan rumah ta’ ollè, jhâ’ sampé’ maberrâ’ tuan rumah.”

“Drama ini niatnya untuk berdakwah, mengajak orang untuk ber selawat, dan mengubah selera masyarakat (dari hiburan yang negatif ke hiburan yang positif). Melayani masyarakat, jangan sampai minta bayaran. Jangankan minta bayaran, mengharap saja tidak boleh, jangan sampai memberatkan tuan rumah.”

Jika ditelaah melalui sistem tanda yang digunakan dalam beberapa kesenian di PPWS, dapat dilihat dalam PPWS representasi identitas yang hendak diaktualisasikan. Sebagaimana pendapat Turino bahwa melalui kerangka semiotik, musik (seni) dapat merefleksi dan mengonstruksi identitas sosial masyarakat. Seni hadrah pada mulanya merupakan kesenian yang berasal dari luar Indonesia (Timur Tengah) yang kemudian tiba ke Indonesia sejalan dengan masuknya agama Islam. Alih-alih dipresentasikan sebagaimana hadrah khas Timur Tengah, Hadrah Al Mahabbah justru dibentuk sesuai dengan selera dan sensibilitas masyarakat setempat (Madura). Penggunaan instrumentasi etnik (gamelan Madura) merupakan indeks dari identitas masyarakat Madura. Penggunaan instrumentasi tersebut mampu

menghadirkan efek psikologis tertentu terhadap pendengarnya. Sebuah efek dari musik (seni) merupakan konsekuensi empiris dari *interpretan* suatu tanda tersebut. Masyarakat akan diajak untuk memahami Islam sekaligus mengalami pengalaman kemaduannya dan diajak untuk menikmati seni islami melalui cita rasa dan estetika lokal Madura. Secara ikonis, ia mampu memberikan pemahaman identitas kultural Madura, sedangkan secara *indeksikal* ia akan membangkitkan pengalaman yang sangat intim dan personal bagi masyarakat Madura.

Hal ini juga terjadi dalam narasi cerita dalam *tabbhuwān* dan *syi'ir* Madura yang keduanya sama-sama menggunakan bahasa, gagasan, dan wacana kultural Madura. Bahkan, dalam *tabbhuwān* Madura, sistem penanda tersebut dileburkan (dikontestasikan) dengan sistem penanda yang lainnya seperti Islam dan Arab. Sistem penanda Islam dihadirkan melalui konteks cerita yang mengambil kisah-kisah islami (majoritas berasal dari kebudayaan Arab), sesekali menggunakan pakaian Arab, dan sisipan teks Al-Qur'an dan hadis yang berbahasa Arab. Kendati demikian, secara keseluruhan sajinya masih tetap terasa sangat Madura karena sistem penanda Maduranya tetap mendominasi seluruh pertunjukan. Dalam seni *tabbhuwān*, sistem penanda Madura direpresentasikan melalui bentuk musik, penggunaan instrumen etnik Madura, bahasa Madura, wacana, ekspresi lawakan, gestur, motif dekorasi, dan pakaian.

Dalam kerangka teori *sense Retsikas*, dapat dilihat juga bagaimana secara performatif kesenian-kesenian tersebut mampu menghadirkan penanda identitas etnis Madura. Jika dicermati secara musikologis, musik *tabbhuwān* Madura berbeda dengan musik gamelan yang dimainkan untuk pertunjukan wayang dan ketoprak Jawa. Secara komposisi, musik *tabbhuwān* digarap dengan garapan yang "penuh" (rapat) oleh isian melodi dan *interlocking* antarinstrumen. Dari awal hingga akhir, pertunjukan musik selalu dimainkan dengan tempo cepat dan dipukul dengan volume yang keras, nyaris tidak ada dinamika keras-lembut yang signifikan seperti halnya musik gamelan Jawa. Musiknya terasa gaduh dan kasar jika ditinjau dari sudut pandang estetika musik Barat.

Selain musiknya yang gaduh, mereka juga masih menggunakan pengeras suara berukuran sangat besar, disusun kira-kira berukuran 2x3 meter menggunakan dua *andang* (fondasi yang dibuat dari besi untuk meletakkan *sound* secara berdiri). *Andang* diletakkan di sisi kanan dan kiri panggung dengan spesifikasi *subwoofer* 18' (*speaker* dengan karakter suara frekuensi rendah berukuran 18 inci), *low-mid* 15' (*speaker* dengan karakter frekuensi rendah-menengah berukuran 15 inci), *middle* 10' (*speaker* dengan karakter frekuensi menengah berukuran 10 inci) yang masing-masing berjumlah dua boks. Pengeras suara juga masih ditambahkan di depan pintu masuk pertunjukan (acara pernikahan) menggunakan *speaker* TOA (sebagaimana yang sering digunakan di masjid untuk azan). Mereka meletakkan *speaker* TOA di atas tiang bambu sepanjang lima meter ke empat penjuru mata angin. Secara estetika, bunyi yang dihasilkan tentu sangat mengecewakan, tetapi bagi masyarakat Madura penggunaan *speaker* TOA sangat penting dan dimaksudkan sebagai bentuk komunikasi kepada warga sekitar bahwa sedang ada hajatan dan pentas pertunjukan. Mereka tidak pernah mempertimbangkan kuantitas dan kualitas *sound* yang akan digunakan dengan kondisi ruang pertunjukannya (situasi dan lokasi hajatan). Format *sound system* seperti ini sudah menjadi acuan dasar yang lazim digunakan oleh setiap penyelenggara acara hajatan di lingkungan masyarakat Madura Situbondo.

Ekspresi yang dihadirkan melalui musik yang keras serta suara *speaker* yang gaduh dan berlebihan merupakan wujud dari artikulasi identitas orang Madura yang tegas, lantang, dan penuh semangat. Ekspresi tersebut juga dapat tergambar dalam penggunaan tata cahaya di panggung. Berbeda dari sistem tata cahaya pertunjukan wayang yang hanya menggunakan penerangan satu warna, *tabbhuwân* justru dipresentasikan menggunakan tata cahaya yang gemerlap. Dengan banyak warna mencolok dan kontras seperti merah, biru, hijau, ungu, dan kuning. Penataan cahaya juga dimainkan secara bergantian laiknya lampu diskotik. Melalui kesenian PPWS, identitas Madura

dapat diaktualisasikan dengan estetika lokal. Identitas etnik Madura dimanifestasikan melalui *sense* (rasa) yang tertuang dalam ekspresi berkesenian masyarakatnya.

Dapat dikatakan bahwa seni hadrah, *syi'ir*, dan *tabbhuwān* Madura merupakan bentuk artikulasi (ekspresi) identitas Islam tradisi. Identitas Islam tradisi dalam hal ini dibentuk atau dikonstruksi melalui penggabungan sistem tanda Islam dengan budaya lokal (Madura) melalui mekanisme estetik. Meskipun Islam tradisi mengembangkan banyak stereotipe ketradisionalannya, nyatanya Islam tradisi dapat menunjukkan komitmen mendalam terhadap nilai-nilai kebangsaan, keterbukaan terhadap pembaruan sosial dan pendidikan, serta mendalamnya interaksinya dengan kebudayaan lokal sebagaimana yang telah ditunjukkan oleh PPWS.

Kesenian tradisi milik PPWS ini juga membuka diri terhadap perkembangan zaman. Pada dasarnya, sesungguhnya kiai tidak menolak modernitas, yang mereka tolak hanyalah seks bebas. Penerimaan atas modernitas dalam konteks kesenian milik PPWS dapat dilihat melalui produksi karya Hadrah Al Mahabbah dalam bentuk VCD yang mampu bersaing di pasar industri pop regional. Menghadapi zaman yang sudah modern, kiai juga turut memanfaatkan teknologi rekaman sebagai strategi berdakwah, salah satunya dengan bekerja sama dengan industri rekaman lokal di Situbondo. Hadrah Al Mahabbah mengemas karyanya secara industrial dan disebarluaskan ke seluruh wilayah Situbondo dan daerah Jawa Timur. Melalui mekanisme industri pop yang masif, harapannya pesan dakwahnya dapat tersampaikan kepada masyarakat secara efektif dan efisien. Keterbukaan terhadap modernitas juga bisa dilihat dari penggunaan teknologi dalam pertunjukan langsung (*live*). Berbeda dari kelompok *tabbhuwān* konvensional lainnya, *tabbhuwān* PPWS sudah jauh lebih modern dengan menggunakan mik *clip on* untuk setiap pemainnya, *digital audio mixer*, *sound effect*, *lighting* yang variatif, dan dokumentasi yang canggih. Beberapa dokumentasi tersebut kemudian diunggah ke beberapa platform *online* pemutar video seperti YouTube. Dalam

hal ini, dapat dikatakan bahwa sebenarnya saat ini seni tradisi di lingkungan pesantren sudah *melek* zaman. Mereka mencoba untuk berdialog dengan era globalisasi dan bersaing di pasar industri global. Relasi antara lokal dan global batasannya tergaris (membatasi) dan terbentuk melalui nilai moral dalam Islam melalui seni.

3. Seni Pesantren Membentuk Identitas Situbondo

Kabupaten Situbondo dikenal dengan slogan kota SANTRI yang sebenarnya merupakan akronim dari kata Sehat, Aman, Nyaman, Tertib, Rapi, dan Indah. Kata SANTRI kerap kali dimaknai oleh masyarakat sebagai kota yang islami dan kotanya para santri, di mana banyak bertebaran pondok pesantren hampir di seluruh wilayah Kabupaten Situbondo. Pada masa kepemimpinannya di periode pertama tahun 2010, Bupati Dadang Wigiarto kembali mem-*branding* Situbondo menjadi Kota Bumi Shalawat Nariyah. *Branding* Situbondo ini turut diikuti dengan penerapan beberapa kebijakan seperti mewajibkan semua instansi untuk membacakan selawat *nariyah* setiap kali memulai sebuah acara atau kegiatan.

Pembentukan *branding* Situbondo sebagai kota SANTRI dan Kota Bumi Shalawat Nariyah sebenarnya didorong oleh latar belakang kebudayaan masyarakat setempat yang mayoritasnya merupakan masyarakat Madura. Berbicara tentang pandangan hidup masyarakat Madura tidak bisa dilepaskan dari nilai-nilai agama Islam karena hampir seluruh masyarakat Madura memeluk agama Islam (Wiyata 2013, 3). Ketaatan orang Madura kepada agama Islam merupakan penjatidirian penting bagi mereka. Hal ini termanifestasi dalam cara berpakaiannya sehari-hari yang tidak lepas dari atribut busana islami seperti *sampèr* (kain panjang), *burgo'* (kerudung), *sarong* (sarung), dan *songko'* (kopiah/peci) (Rifai, 2007, 446).

Selain itu, kehadiran pondok pesantren di Kabupaten Situbondo juga turut mendorong kebudayaan masyarakat yang islami secara kultural. Salah satu contoh kegiatan budaya masyarakat Situbondo yang secara tradisi masih dilakukan untuk menyambut hari kelahiran Nabi Muhammad Saw adalah tradisi Ancak Agung. Ancak Agung

adalah semacam tradisi selamatan dengan menghiasi aneka makanan berbentuk tumpeng yang terdiri dari nasi lemak (nasi kuning) beserta lauk dengan atribut janur kuning serta aneka sayur dan buah-buahan. Aneka makanan tersebut disusun atau ditata sehingga berbentuk tumpeng berukuran besar yang indah dengan ukuran satu sampai tiga meter (Gambar 5.17).



Sumber: Situbondokab.go.id (t.t)

Gambar 5.17 Ancak Agung di Alun-Alun Kota Situbondo

Acara Ancak Agung ini kemudian dijadikan salah satu agenda tahunan oleh pemerintahan Dadang Wigiarso sejak tahun 2011 hingga 2018. Penyelenggaraan acara dengan konsep yang megah ini tentu saja didorong oleh keinginan untuk mewujudkan identitas Situbondo Kota Bumi Shalawat Nariyah. Acara ini diselenggarakan secara serentak dan diikuti oleh seluruh SKPD Kabupaten Situbondo, kalangan santri dari Pondok Pesantren Wali Songo, Salafiyah Safiyyah Sukorejo, dan pesantren-pesantren lainnya di Situbondo. Dikemas dengan konsep acara festival budaya, acara dimulai dari arak-arakan beriringan memutari kawasan kota dengan irungan musik hadrah dan patrol

Buku ini tidak diperjualbelikan.

bertema religi hingga berakhir dan berkumpul di alun-alun. Puncak acara berlangsung di alun-alun dengan konten acara ceramah agama, pembacaan selawat, serta pertunjukan musik hadrah. Pada tahun 2018, acara ini kemudian diberi nama Kirab Budaya Ancak Agung sebagaimana yang tertera pada kalender *event* pariwisata Kabupaten Situbondo (Gambar 5.18).



Sumber: situbondokab.go.id

Gambar 5.18 Kalender Event Pariwisata Kabupaten Situbondo 2018

Buku ini tidak diperjualbelikan.

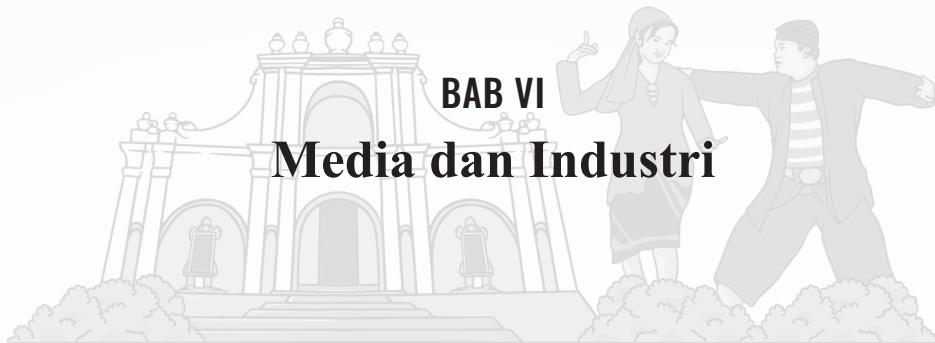
Salah satu ikon yang menarik dari acara ini ialah sajian musik hadrah. Musik hadrah menjadi simbol yang merepresentasikan sebuah interaksi kultural antara Islam dengan budaya lokal Madura. Hadrah secara simbolik mewakili eksistensi, peran, dan kontribusi pesantren dalam mengembangkan nilai-nilai Islam, kebangsaan, dan budaya lokal melalui media seni. Tidak hanya dalam pagelaran Kirab Budaya Ancak Agung, tetapi hampir seluruh penyelenggaraan acara seremonial formal maupun nonformal yang berkaitan dengan ritual keagamaan (seperti selamatan, selawatan, pengajian, Isra Mikraj, dan lain-lain), pemerintah kabupaten selalu menampilkan pertunjukan hadrah.

Sebagaimana pengamatan saya saat melakukan observasi di lapangan, penampilan seni pesantren seperti hadrah dan *tabbhuwān* juga turut membentuk *branding* identitas Situbondo Kota Bumi Shalawat Nariyah dengan cara menyisipkan pesan simbolik, baik secara eksplisit maupun implisit dalam sajian pertunjukan. Pada konteks ini, kontribusi seni pesantren dalam melakukan syiar dan dakwah agama Islam tidak hanya bermakna sebagai media edukasi dan proses transmisi nilai-nilai keislaman saja, tetapi juga sebuah strategi politis dalam upaya mem-*branding* identitas kota “SANTRI” dan “Bumi Shalawat Nariyah”. *Branding* kota SANTRI dan Bumi Shalawat Nariyah menegaskan posisi kultural masyarakat dan Pemerintah Situbondo sebagai kabupaten yang memiliki ikatan dan perhatian khusus kepada wacana Islam tradisional dan konservasi kebudayaan lokal. Upaya tersebut sejalan dengan semangat untuk merawat keberagaman dan mengembangkan nilai-nilai kebangsaan serta nasionalisme.

Kesenian hadrah, *syi'ir*, dan *tabbhuwān* Madura di PPWS merupakan fenomena sinkretisme budaya di mana simbol-simbol Islam berinteraksi dengan simbol-simbol kebudayaan lokal (Madura) di Situbondo sehingga membentuk entitas seni baru yang bernilai estetik. Kesenian tersebut merupakan manifestasi dari identitas kultural Madura yang terejawantah dalam *sense* (musikal dan rupa) masyarakatnya. Di sisi lain, *apropiasi* budaya yang mewujud dalam

hibriditas seni tersebut juga menggambarkan sebuah ekspresi identitas Islam tradisi. Kesenian tersebut menunjukkan sebuah kompleksitas seni Islam dalam lingkungan pesantren yang dulunya dianggap terbelakang, tertutup, tidak berkembang, dan kuno atau tradisional. Kreativitas para santri di PPWS yang ditunjukkan melalui kesenian hadrah, *syi'ir*, dan *tabbhuwân* Madura menunjukkan bahwa pernyataan yang menganggap pesantren itu terbelakang, kuno, dan menolak modernitas perlu dipertanyakan kembali.

Dalam konteks kesenian PPWS, kita dapat melihat bahwa sebenarnya Islam, khususnya Islam tradisional, tidak menolak modernitas dengan teknologinya. Mereka justru menggunakan dan mengembangkannya dalam media dakwah melalui seni. Lebih jauh lagi, mereka juga mengembangkan nilai-nilai nasionalisme melalui komitmen Islam nusantara. Saat ini, kesenian tradisi khususnya di lingkungan pesantren Situbondo memang sedang mengalami pasang surut, tetapi sebenarnya mereka memiliki peran yang sangat penting dan krusial dalam merawat ke-Indonesiaan dan nasionalisme serta melestarikan budaya lokal. Ia juga mampu beradaptasi dengan kemajuan zaman, dengan modernitas, dan globalisasi.



Bab ini menguraikan dua topik tentang media dan industri, yaitu sinetron madura dan kosmopolitanisme dalam industri dangdut Madura. Subbab pertama adalah tentang sinetron Madura yang menarasikan tentang bentuk seni media rekam yang diproduksi oleh masyarakat Madura di Situbondo. Sinetron Madura merupakan bentuk alih media dari seni pertunjukan menuju seni film, sebagai perluasan ekspresi dan strategi seniman Madura dalam mempertahankan eksistensinya di zaman digital. Subbab kedua membahas kosmopolitanisme dalam industri dangdut Madura yang menarasikan fenomena pertemuan kebudayaan Barat-lokal, *appropriasi* lintas kebudayaan, perlintasan geografis-budaya dalam industri lokal, dan inklusivitas dalam menikmati produk industri.

A. Sinetron Madura

Sinema eletronik (sinetron) Madura merupakan film berbahasa Madura yang diproduksi oleh perusahaan industri rekaman lokal yang

berkembang di Situbondo. Sinetron merupakan terminologi yang umum dipakai oleh pelaku seni dan masyarakat di Situbondo. Secara terminologi, posisi dan makna sinetron dalam konteks masyarakat Situbondo sangatlah berbeda dengan sinetron dalam konteks acara televisi (TV). Edwin Jurriëns (2006, 103) menyamakan istilah sinetron di TV dengan opera sabun (*soap opera*) yang rata-rata menampilkan cerita serial atau bersambung yang sentimental dan melodramatik. Berbeda pandangan dengan Jurriëns, menurut Wardhana (Jurriëns, 2006, xxiii), sebenarnya sinetron Indonesia di TV awalnya justru jauh dari romantisasi model-model serial opera sabun. Sinetron Indonesia rata-rata dikemas dalam format seri (bukan serial) dan sekali siar langsung tamat seperti model MTV (*movie for television*), TVM (*television movie*), atau saat ini di Indonesia dikenal dengan sebutan FTV (Film Televisi). Sinetron Madura memiliki bentuk yang hampir sama seperti di era awal sinetron Indonesia sebagaimana penjelasan Wardhana, tetapi bedanya, sinetron Madura tidak diproduksi khusus untuk TV melainkan untuk dijual secara eceran (kepingan VCD) di toko kaset dan lapak-lapak pedagang kaki lima.

Sinetron Madura umumnya menarasikan kisah-kisah kehidupan sehari-hari masyarakat Madura (Situbondo), biasanya cenderung mengisahkan kisah-kisah masyarakat kelas bawah (masyarakat miskin). Permasalahan yang direpresentasikan juga mewakili gambaran kehidupan masyarakat Madura di Situbondo, seperti perselingkuhan, utang piutang, pengangguran, yatim piatu, pertengkaran rumah tangga, perjudian, klenik (perdukanan), serta permasalahan sosial lainnya. Tema-tema sosial tersebut secara eksplisit digambarkan dalam judul filmnya seperti *Korban Orang Tua dan Kaya Mendadak*. Aktor dan aktris yang terlibat dalam produksi sinetron Madura adalah para pelaku seni lokal di Situbondo. Umumnya, mereka adalah penyanyi dangdut Madura, pelawak, dan sebagian adalah *panjhâk* (seniman) dari beberapa kelompok seni pertunjukan.

1. Cikal Bakal Sinetron Madura

Secara historis, sinetron Madura merupakan bentuk transformasi (alih media) dari seni drama Al Badar yang sudah ada di Situbondo sejak era 60-an. Drama yang disajikan dalam bahasa Madura, menceritakan kisah-kisah islami (Nabi dan Rasul) yang diadaptasi (ditafsir) dari Al-Qur'an dan kitab-kitab Islam lainnya, berlatar India dan Arab, dan dilengkapi dengan irungan musik Melayu (dangdut) yang dinyanyikan di sela-sela cerita (Hidayatullah, 2017a, 48). Berdasarkan bentuknya, drama Al Badar merupakan adaptasi dari film India yang *di-apropriasikan* dan diaduk dengan sensibilitas lokal budaya Madura dan Islam.

Dahulu, drama Al Badar hanya ditampilkan secara langsung (*live*) di panggung pementasan, kemudian mengalami komodifikasi setelah berdirinya beberapa perusahaan rekaman lokal di Situbondo. Pada era 60-an sampai 90-an, drama Al Badar diproduksi dalam bentuk kaset pita (hanya audio). Kemudian, pada era 2000-an drama Al Badar dapat dinikmati dalam bentuk film VCD (audiovisual) dengan beberapa modifikasi di dalamnya, seperti penggantian terminologi Al Badar menjadi sinetron Madura, pengubahan konten cerita islami menjadi cerita sosial (profan), *setting* dan latar India-Arab menjadi *setting* dan latar budaya Madura-Situbondo.

Berdasarkan catatan historis, para pelaku seni dan industri di Situbondo telah melakukan beberapa kali adaptasi bentuk (alih media), yakni dari media film (bioskop), sebagai inspirasi, menjadi seni pertunjukan, kemudian dikomodifikasi menjadi drama Al Badar (*live* di panggung) yang dikemas dalam bentuk kaset pita (audio) hingga menjadi sinetron Madura dalam bentuk video CD (audiovisual). Perubahan bentuk media tersebut erat kaitannya dengan pengaruh teknologi dan masuknya perkembangan media.

Media audiovisual seperti beberapa film India mulai masuk ke Situbondo pada era 50-an, tetapi hanya terpusat di gedung-gedung bioskop. Sementara itu, TV masih menjadi media elitis. Hiburan yang populer bagi masyarakat Situbondo saat itu hanyalah seni pertunjukan

yang bersifat pementasan langsung (*live*). Para pelaku seni kemudian menyiasatinya dengan mengadaptasi film-film India di bioskop ke dalam bentuk seni pertunjukan, hingga terciptalah drama Al Badar.

Seperti halnya drama Al Badar, sinetron Madura masih menerapkan bentuk dan pola pertunjukan yang sama, yakni menggunakan musik dangdut Madura sebagai iringan musik yang dinyanyikan di sela-sela adegan film. Bahkan, beberapa lagu yang sering dinyanyikan dalam drama Al Badar seperti lagu “Ta’ Nyangka” masih menjadi sajian utama dalam sinetron Madura. Rangkaian ceritanya juga masih mengadaptasi cerita Nabi dalam drama Al Badar. Berikut dalam Gambar 6.1 adalah salah satu contoh sinetron Madura berjudul *Korban Orang Tua* yang mengadaptasi bentuk drama Al Badar.



Foto: Hidayatullah (2019)

Gambar 6.1 Sampul VCD Sinetron Madura Berjudul *Korban Orang Tua*

Gambar 6.1 merupakan sampul salah satu produk sinetron Madura yang diproduksi oleh perusahaan rekaman lokal YA Record pada tahun 2012. Sinetron Madura ini dikemas dalam bentuk VCD

berjumlah dua keping dengan durasi sekitar 2,5 jam. Hal yang menarik dari film berjudul *Korban Orang Tua* adalah penggunaan *open ending* (akhir cerita terbuka), hal yang jarang ditemui pada beberapa film atau sinetron di Indonesia. Pada umumnya, FTV (film televisi) yang bergenre serupa di TV Indonesia selalu memberikan akhir cerita yang monoton dan sudah dapat ditebak sejak awal cerita. Namun, pada sinetron Madura, hal-hal semacam ini justru tidak ditemukan. Penggunaan akhir cerita terbuka justru membuat penonton merasa bebas dan terbuka untuk menginterpretasi film tanpa didikte dan dituntun oleh narasi film yang penuh ambisi dan tendensi.

Selain itu, perihal produksi film (sinetron) populer (*mainstream*), biasanya pemilik modal (perusahaan rekaman yang notabene dikuasai oleh kalangan kelas menengah ke atas) di level nasional memiliki kecenderungan untuk menarasikan kisah-kisah yang glamor, hedonisme, populer, dan hal-hal yang berbau modernitas. Namun, sinetron Madura justru mangartikulasikan narasi-narasi yang berbeda dan berkebalikan, yaitu menarasikan kisah-kisah realitas masyarakat Madura-Situbondo kelas bawah, pekerja kasar, penjudi, penarik becak, pemabuk, dan beberapa fenomena sosial lainnya yang justru tidak menarik bagi industri film (sinetron) nasional.

2. Industrialisasi Sinetron Madura

Sinetron Madura, jika dibaca dalam perspektif industri budaya, menurut Horkheimer, Adorno, dan Noeri, yaitu suatu yang mengalami produksi massal, reproduksi, dan penyebaran benda (produksi) budaya untuk kepentingan ekonomis (Horkheimer et al., 2002). Industri budaya mengeklaim diri menyediakan kebutuhan konsumen untuk kesenangan, tetapi sebenarnya menyamarkan standardisasi kebutuhan tersebut dan memanipulasi hasrat konsumsi komoditas. Terdapat tiga konsep budaya massa menurut Adorno, yakni standardisasi, komodifikasi, dan *massifikasi* (Horkheimer et al., 2002).

Menurut Adorno (Horkheimer et al., 2002), standardisasi adalah komoditas-komoditas yang menggunakan formula yang sama dengan sedikit modifikasi, komoditas yang sebenarnya memiliki kesamaan

yang disamarkan kesamaannya sehingga terlihat beragam. Dalam sinetron Madura, pola standardisasi dapat ditemukan dengan mudah. Pada kemasan sampul VCD, semua sinetron Madura menggunakan terminologi “sinetron Madura” dan bukan lagi menggunakan terminologi seni pertunjukan (lokal) sebelumnya, seperti drama Al Badar, *loddrok*, *katoprak*, ataupun yang lainnya. Judul yang ditulis dalam sampul juga tidak menggunakan bahasa Madura, tetapi ditulis dalam bahasa Indonesia, walaupun konten ceritanya sebenarnya menggunakan bahasa Madura. Di sampul VCD umumnya juga menampilkan foto para pemain (aktor dan aktris), baik yang diambil dari cuplikan film maupun foto bebas, disertai deskripsi cerita dan daftar pemain yang terlibat. Berikut dalam Gambar 6.2 adalah contoh sampul sinetron Madura bergenre komedi (lawak) berjudul *Kaya Mendadak*.

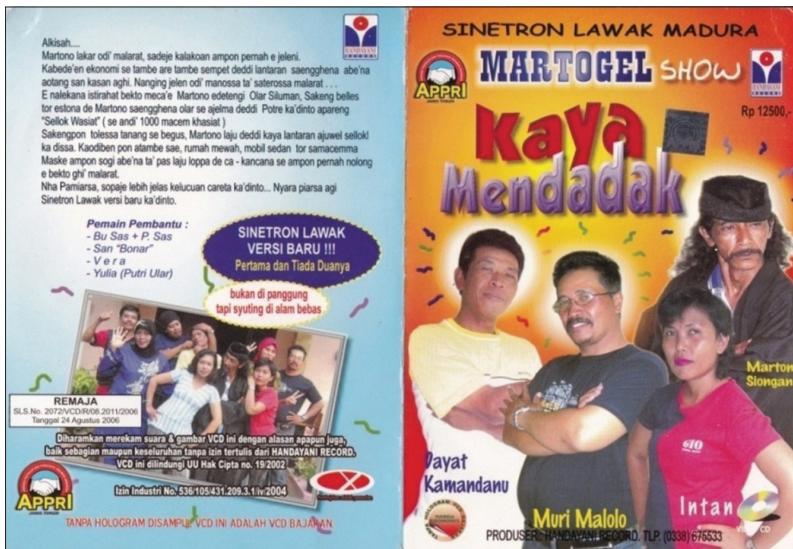


Foto: Hidayatullah (2019)

Gambar 6.2 Sampul VCD Sinetron Madura Berjudul *Kaya Mendadak*

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sampul tersebut merupakan salah satu produk sinetron Madura yang diproduksi oleh perusahaan rekaman lokal Handayani Record pada 2006. Sampul tersebut memiliki pola-pola yang sama dengan sampul sinetron Madura yang lain, yakni menggunakan terminologi sinetron Madura, penulisan judul dalam bahasa Indonesia, serta menggunakan tampilan foto dan daftar pemain.

Selain dari segi sampul, standardisasi juga bisa dilihat dalam konten filmnya. Umumnya, sinetron Madura menggunakan bahasa Madura *Situbondoan* (dialek Sumenep/*Tèmor*). Sinetron Madura selalu menampilkan dangdut Madura, baik sebagai musik ilustrasi maupun sebagai bagian utama film yang dinyanyikan oleh aktor dan aktris di sela-sela adegan cerita. Seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, sinetron Madura merupakan adaptasi dari drama Al Badar, bentuk pertunjukannya tidak jauh berbeda dengan film India yang menampilkan lagu-lagu di sela-sela cerita.

Sinetron Madura selalu melibatkan artis-artis lokal di Situbondo, seperti penyanyi dangdut Madura, pelawak, dan para pemain drama tradisi yang biasanya juga sudah dikenal oleh masyarakat lewat pementasan-pementasannya di panggung-panggung hajatan. Dalam sinetron Madura berjudul *Kaya Mendadak* misalnya, artis yang ditampilkan merupakan para seniman dari grup lawak Martono CS yang telah dikenal masyarakat karena eksistensinya di panggung-panggung hajatan. Pada sinetron Madura berjudul *Korban Orang Tua* juga terjadi hal yang sama, melibatkan artis yang merupakan penyanyi dangdut Madura di Situbondo seperti Kiki Asiska, Hadi ST Apa, dan Fian TA.

Konten cerita yang ditampilkan memiliki ciri khas, yakni mengulas fenomena-fenomena sosial masyarakat Madura di Situbondo. Sinetron Madura merupakan representasi dari alam pikir masyarakat Madura di Situbondo, sehingga apa yang ditampilkan tidak pernah jauh dari realitas kehidupan masyarakatnya. Latar dan *setting* yang

dibangun oleh sinetron Madura adalah kebudayaan Madura di Situbondo. Sejauh ini, belum ada latar dan *setting* lain yang ditampilkan selain kebudayaan Madura di Situbondo.

Berdasarkan data di atas, dapat dikatakan bahwa sinetron Madura sebagai produk industri budaya memiliki standardisasi yang jelas. Ada bermacam-macam judul dan tema dalam sinetron Madura, tetapi semuanya memiliki formula (standar) yang sama dengan sedikit penambahan dan pengurangan di dalamnya.

Selain standardisasi, industrialisasi sinetron Madura juga bisa dibaca melalui konsep komodifikasi. Adorno mengungkapkan bahwa komodifikasi objek budaya adalah komoditas budaya yang diproduksi oleh industri budaya yang dikendalikan oleh prinsip nilai tukar dan materialisme (Horkheimer et al., 2002). Komodifikasi budaya berdasar pada motif keuntungan ekonomi (*profit oriented*). Dalam sinetron Madura, komodifikasi budaya dapat dilihat dari motif perubahan seni drama menjadi film VCD. Produk-produk budaya berupa seni drama yang pada mulanya merupakan seni pertunjukan panggung dikomodifikasi oleh perusahaan rekaman lokal, diproduksi, dan diduplikasi secara massal untuk kepentingan ekonomi.

Komodifikasi budaya (seni) memiliki konsekuensi, yakni dianggap telah mengubah status karya seni itu sendiri. Menurut Benjamin Walter (dalam Sutomo, 2003, 17), potensi reproduksi karya seni menyebabkan esensi dari karya seni tersebut tidak tersentuh. Lebih lanjut, secara kritis Walter (dalam Sutomo, 2003, 17–18) mengatakan:

“Karya seni adalah sebuah kompleks dari berbagai fenomena rasa yang memberikan pengaruh dan membentuk “ada”-nya. Proses reproduksi tadi mengandung kekurangan sesuatu yang membuatnya tidak autentik. Apa yang kurang adalah roh sejarah yang ada di dalamnya. Seperti halnya manusia gadungan, karya seni semacam itu tidak mempunyai masa lampau. Lebih jauh karena sifatnya yang dapat direproduksi secara tidak terbatas, karya seni kehilangan daya magisnya.”

Bagi masyarakat Madura di Situbondo, seni pertunjukan memicu rasa *dâlem*, yakni menyentuh perasaan terdalam atau sarana untuk mengartikulasikan kondisi psikologis, pelepasan diri dari ketegangan-ketegangan, dan refleksi atas kondisi sosial. Kondisi tersebut bisa terpenuhi ketika masyarakat hadir dalam peristiwa estetis seni pertunjukan. Ketika budaya (seni pertunjukan) menjadi komoditas, industri menyediakan pilihan-pilihan alternatif untuk memenuhi kebutuhan tersebut, salah satunya melalui komodifikasi bentuk drama (seni pertunjukan) menjadi sinetron Madura.

Masyarakat yang biasanya menonton seni drama Al Badar secara langsung (*live*) bersama-sama menjadikannya sebagai milik bersama. Dengan adanya komodifikasi menjadi sinetron Madura, mereka pasti membeli produk VCD untuk menikmatinya secara privat. Dengan begitu, masyarakat kehilangan kenikmatan menonton secara langsung (*live*) dan bersama-sama. Berikut pengalaman seorang penonton drama Al Badar secara langsung (*live*), sebelum dikomodifikasi dalam bentuk VCD.

“Ada pengalaman menarik ketika Al Badar Mahajaya diundang di sebuah pernikahan. Ketika Rasuk (pemeran utama) mulai memasuki panggung dan menyanyi, spontan mempelai wanita langsung histeris turun dari *kuade*, kemudian lari menaiki panggung pentas. Melihat peristiwa itu mempelai pria marah lalu pergi dari tempat pernikahan, dan acaranya pun jadi kacau.”

Senada dengan pernyataan di atas, seorang *panjhâk* (pemain drama) dari kelompok Al Badar Mahajaya turut memberi pernyataan terkait pengalamannya bermain dan menonton drama Al Badar sebagai berikut.

“Ketika drama Al Badar main, sebagai penonton, rasanya kita seperti dibawa masuk ke dalam kehidupan di atas pentas. Cerita Al Badar itu seperti nyata dan terjadi sungguhan. Semua orang menangis ketika

adegan Nabi Yusuf (tokoh utama) dipukuli oleh saudaranya, semuanya marah pada Rubil (pemeran antagonis). Bahkan, ketika Rubil berada di bawah panggung tidak sedikit ibu-ibu yang memukulinya, padahal cerita sudah usai. Orang-orang sampai tidak bisa membedakan mana kehidupan pentas yang bohongan dan mana kehidupan nyata.”

Dua pernyataan di atas memberikan gambaran jelas tentang pengalaman estetis yang dialami oleh penonton drama Al Badar sebelum bentuknya dikomodifikasi. Pernyataan tersebut menandakan bahwa drama Al Badar memiliki kekuatan (daya) yang mampu membuat penontonnya menyelami perasaan *dâlem*. Melalui tontonan drama, masyarakat dibawa menuju kondisi psikologis tertentu, dibawa untuk melepaskan diri dari ketegangan, merefleksikan permasalahan sosial, dan mengartikulasikan emosi.

Pengalaman menonton drama secara langsung (*live*) tentu saja berbeda dengan menonton sinetron Madura melalui media VCD. Ketika seni drama dikomodifikasi menjadi VCD, masyarakat tidak lagi mengalami pengalaman estetis seperti halnya menonton secara langsung (*live*). Berikut pengalaman Wahyu Karyawan, seorang penonton dan pengamat seni pertunjukan di Situbondo ketika menonton sinetron Madura melalui media VCD.

“Jelas ada perbedaan antara menonton langsung dengan melalui media VCD. Perbedaan itu terletak pada atmosfer pertunjukan. Ketika kita menonton secara *live*, atmosfer pertunjukannya jelas berbeda dengan menonton melalui media, seperti kehadiran penonton yang lain, respons penonton yang lain, interaksi antarpenonton, interaksi penonton dan *performer*, kita jadi tahu seperti apa. Kalau misalkan melihat melalui media itu kan semacam ada privatisasi tontonan, tontonan itu menjadi milik kita, jadi proses apresiasi bersamanya tidak terjadi, tetapi kalau tontonan secara langsung proses apresiasi bersama itu terjadi dengan respons publik yang berbeda.”

Lebih lanjut, Wahyu memberikan penjelasan secara teknis perihal pengalaman dan perbedaan yang dialaminya ketika menonton seni

pertunjukan secara langsung dan melalui media VCD maupun TV lokal.

“Tidak ada hal-hal yang disembunyikan kalau langsung, kalau seperti bentuk-bentuk pertunjukan yang sudah terkemas dalam media tontonan seperti VCD dan televisi itu ada yang disembunyikan karena apa yang disajikan kepada penikmat adalah apa yang ditangkap oleh lensa, dan lensa ini hanya menangkap apa-apa saja yang perlu ada, berbeda dengan ketika menonton langsung. Kita bisa merespons langsung apa saja yang ingin kita tangkap, *mboh dodolan* (entah jualan) kacang atau kejadian-kejadian yang mungkin di luar panggung, itu memberikan sensasi tersendiri bagi penikmat. Pada aspek ekspresi pemain, pada sebuah pertunjukan langsung, terkadang kita menemukan spontanitas-spontanitas yang kadang tidak akan kita temukan kecuali hari itu, berbeda dengan media rekaman, justru hal-hal yang sifatnya spontan kadang dihindari karena mungkin tidak bagus secara kaidahnya.”

Wahyu memberikan gambaran jelas tentang perbedaan atmosfer ketika menonton pertunjukan Al Badar secara langsung dengan menonton sinetron Madura di VCD ataupun TV. Ada sesuatu yang hilang dari proses alih wahana tersebut, yaitu bentuk yang menjadi terkesan *rigid*, tertata, baku, dan kaku. Suasana pertunjukan yang biasanya lepas, bebas, dan spontan justru menjadi tidak lazim ketika dikemas dalam bentuk film. Selain itu, pengalaman menonton VCD secara privat lebih bersifat retoris, hanya komunikasi satu arah. Penonton kurang diberi ruang untuk berinteraksi atau berdialog dalam sinetron Madura.

Berdasarkan logika dunia industri, untuk mencukupi kebutuhan masyarakat yang masif, konsekuensinya adalah komoditas diproduksi secara massal. *Massifikasi* memiliki dampak psikologis terhadap masyarakat konsumennya. *Massifikasi* produk menciptakan hasrat, kebutuhan untuk membutuhkan, harapan, dan mimpi untuk mengonsumsi komoditas tersebut secara terus menerus.

Sinetron Madura sebagai komoditas memiliki motivasi yang sama dengan komoditas industri pada umumnya, yakni *massifikasi*. Produk-produk industri rekaman lokal di Situbondo diproduksi dengan jumlah cukup besar. Para produser melakukan duplikasi cakram VCD di Jakarta atau Surabaya karena pertimbangan efisiensi waktu dan teknologi yang digunakan. Perusahaan rekaman lokal hanya mengirimkan *file master* ke beberapa rekanan di Jakarta dan Surabaya untuk digandakan sesuai permintaan produser, sebagaimana pernyataan Arif selaku produser MJM (Maju Jaya Makmur) Record berikut.

“Di era kaset *tape*, saya menggandakan master ini ke Jember. Waktu itu masih ada Pinokio Record yang punya alat canggih. Nah, untuk yang VCD, saya menggandakan di Jakarta karena bisa cepat dan bagus hasilnya kalau di sana.”

Terkait jumlah dan wilayah distribusinya, berikut pernyataan dari Asis Akbar selaku produser dari YA Record yang memproduksi sinetron Madura berjudul *Korban Orang Tua*.

“Sinetron Madura itu saya produksi lebih dari 10.000 keping dan beredar di Situbondo, Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso, dan Banyuwangi.”

Dalam produksi sinetron Madura tersebut, Asis tidak hanya sebagai produser, tetapi juga merangkap sebagai sutradara. Jumlah produksi cakram VCD di industri lokal memang tidak sebanyak industri nasional, biasanya kisaran 10.000 sampai 250.000 keping per produksi. Sinetron Madura memiliki pangsa pasar tersendiri sebagaimana pangsa pasar industri musik lokal (dalam hal ini dangdut Madura). Pangsa pasarnya adalah masyarakat etnik Madura di wilayah Jawa Timur. Perihal wilayah distribusinya, Anto dan Angga menjelaskan sebagai berikut.

“Kaset-kaset VCD dangdut Madura dan lokalan yang diproduksi Handayani Record biasanya kalau ke utara sampai ke Sumenep dan

sekitaran Madura, ke selatan sampai Jember dan Lumajang, ke timur Banyuwangi, ke barat sampai Pasuruan dan Probolinggo.”

Asis mengakui bahwa produksi VCD sinetron Madura tidak se-laris penjualan VCD dangdut Madura. Maka dari itu, ia tidak hanya memproduksi sinetron Madura saja, tetapi juga memproduksi OST (*original soundtrack*—deretan lagu yang menjadi latar cerita) sinetron tersebut dalam kemasan yang terpisah. Pola ini sebenarnya meniru pola penjualan VCD film India. Umumnya, film-film India memiliki kompilasi lagu OST-nya yang dijual khusus dan terpisah dari penjualan VCD filmnya. Gambar 6.3 merupakan contoh sampul VCD OST sinetron Madura berjudul *Korban Orang Tua*.



Foto: Hidayatullah (2019)

Gambar 6.3 Sampul VCD Album OST Sinetron Madura Berjudul *Korban Orang Tua*

Sampul pada Gambar 6.3 merupakan album OST sinetron Madura *Korban Orang Tua* yang diproduksi oleh YA Record pada 2012. Album ini berisi lagu-lagu dangdut Madura yang digunakan

sebagai OST dalam sinetron Madura berjudul *Korban Orang Tua*. Oleh karena itu, selain mendapatkan keuntungan ekonomis dari penjualan VCD sinetron Madura, YA Record juga mendapatkan keuntungan dari penjualan album OST-nya.

3. Ekspresi Lokal Budaya Madura Situbondo

Edwin Jurriëns menawarkan pandangan menarik perihal pembacaan budaya. Ia membedakan konsep migrasi dan *migransi* budaya. *Migransi* budaya merupakan sebuah kesadaran atas akibat-akibat budaya (perbedaan budaya) dari safari budaya yang ditempuh, bahkan seseorang yang mengalaminya akan berusaha mengatasi perubahan (perbedaan) budaya tersebut. Hal ini berbeda dengan migrasi yang merupakan peristiwa perpindahan tempat tanpa memikirkan dampak budaya safarinya. Peristiwa migrasi dapat diambil contohnya dari perjalanan turis yang menyaksikan paket wisata budaya. Ia hanya melakukan safari fisik, memindahkan tubuhnya, memenuhi kebutuhan konsumtif, dan kembali ke negara asalnya tanpa mempertanyakan identitas mereka sendiri (Jurriëns, 2006, 6). Sementara itu, para migran yang telah melakukan *migransi* budaya mengubah persepsinya begitu radikal selama dan setelah perjalanan safari budaya, sehingga migran tak pernah bisa pulang kembali ke tempat asal, baik secara mental maupun kultural (Jurriëns, 2006, 6).

Konsep *migransi* budaya dapat ditelaah melalui pembacaan fenomena sinetron Madura sebagai produk kultural masyarakat Madura di Situbondo. Masyarakat Situbondo didominasi oleh masyarakat etnis Madura. Mereka merupakan masyarakat migran yang telah bermigrasi ke tanah Jawa (Situbondo) sejak lama (Husson, 1997). Masyarakat Madura di Situbondo merupakan subjek *migransi* budaya. Mereka telah melakukan safari budaya (perjalanan) panjang meninggalkan tempat asal (Pulau Madura) dan memilih untuk menetap di tanah Jawa (Situbondo). Berada di daerah rantauan telah menciptakan dampak psikologis pada masyarakatnya. Guna mengatasi kerinduan akan kampung halaman, mereka kemudian menciptakan produk-produk budaya seperti sinetron Madura sebagai bayangan imajinasi rumah barunya.

Sebagai migran, masyarakat Madura di Situbondo juga mengalami dialektika dengan budaya baru yang ditinggalinya. Era globalisasi dan keterbukaan media informasi yang membuka jarak, ruang, dan waktu dalam perlintasan safari budaya juga turut memengaruhi kesadaran masyarakat migran Madura di Situbondo. Dalam konteks inilah sinetron Madura diposisikan sebagai fenomena *migransi* budaya yang dilahirkan dari perlintasan wacana lokal, nasional, dan global yang dialami oleh para migran Madura di Situbondo. Sinetron Madura merupakan konsekuensi empiris yang lahir dari fenomena *migransi* budaya, di mana pelaku *migransi* akan terus beradaptasi dan berusaha mengatasi perubahan (perbedaan) budaya dan zaman yang dialaminya.

Sinetron Madura merupakan ekspresi lokalitas masyarakat Madura di Situbondo. Sinetron Madura merepresentasikan alam pikir masyarakatnya melalui konten lokal (fenomena budaya Madura), bahasa lokal (Madura Situbondoan), artis lokal (artis dari Situbondo), musik lokal (dangdut Madura), industri lokal (perusahaan rekaman di Situbondo), dan dijual di pasar lokal (masyarakat Madura di Jawa Timur). Dalam konteks nasional, model sinetron di TV nasional yang menggunakan pola serial (bersambung) tidak dapat mengakomodasi kompleksitas atau keberagaman budaya-budaya lokal. Maka dari itu, sinetron Madura berperan untuk menawarkan lokalitas dan hadir sebagai pembanding atau alternatif dalam rangka meragamkan model sinetron. Sementara itu, dalam konteks global, budaya Madura berhasil menangkap perkembangan teknologi perekaman dan VCD untuk dijadikan sebuah produk budaya bernama sinetron Madura yang salah satunya juga disiarkan di TV lokal (Situbondo).

4. Siaran Sinetron Madura di Televisi Lokal

Pada 2010 awal, di Situbondo mulai bermunculan stasiun TV lokal, seperti Situbondo TV (STV), kemudian disusul oleh beberapa TV lokal lain seperti Situbondo Vision dan SMN TV. Perlu dijelaskan bahwa TV lokal merupakan stasiun TV yang hanya menyiarkan konten acara yang bersifat lokal, memiliki jangkauan lokal, dan

sebagian besar acaranya menggunakan bahasa lokal. Semangat mendirikannya adalah untuk memberikan tayangan alternatif bagi masyarakat setempat yang wilayahnya terbatas, agar mereka dapat menikmati tayangan berita lokal, hiburan lokal berisi seni lokal, wawasan budaya lokal, wisata lokal, dan kearifan lokal lainnya. Di antara beberapa program-program acara tersebut, program acara yang paling mendominasi TV lokal di Situbondo adalah penayangan produk-produk industri rekaman lokal yang seluruhnya mengandung konten lokal tentang Situbondo, seperti dangdut Madura, lawak Madura, sinetron Madura, ketoprak, topeng *kertè*, dan sebagainya.

Di Situbondo ada dua jenis TV lokal berdasarkan teknologi siarnya, yaitu TV lokal yang menggunakan teknologi pemancar dan TV lokal menggunakan teknologi kabel (jaringan). Stasiun TV yang menggunakan media pemancar yaitu Situbondo TV (STV), sedangkan yang menggunakan teknologi kabel yaitu Situbondo Vision dan SMN TV, serta beberapa TV lokal lainnya. Berdasarkan jumlah peminatnya, TV kabel merupakan media yang paling digandrungi masyarakat Situbondo karena pada dasarnya pengelola TV kabel tersebut merupakan penyedia jasa siaran televisi yang melanggar beberapa siaran nasional dan internasional. Beberapa pelanggan TV kabel memilih berlangganan jasa tersebut karena jauh lebih murah dibandingkan dengan berlangganan secara resmi melalui penyedia jasa profesional, seperti Indovision dan lainnya. Pelanggan TV kabel tidak hanya dapat menikmati siaran-siaran unggulan nasional dan internasional, tetapi juga dapat menikmati siaran TV lokal selama 24 jam nonstop. Data di lapangan menunjukkan bahwa mayoritas pelanggan tersebut memilih berlangganan justru karena ingin menikmati siaran TV lokal, terutama bagi masyarakat yang tinggalnya di desa. Masyarakat yang tinggal di desa justru tidak terlalu memanfaatkan fasilitas siaran-siaran internasional. Mereka lebih suka dengan konten-konten lokal seperti drama Madura, sinetron Madura, dan lawak Madura.

Salah satu siaran TV kabel lokal yang paling terkenal dan populer di Situbondo adalah Situbondo Vision. Situbondo Vision berdiri pada 2011, berangkat dari penyedia jasa langganan TV kabel biasa, kemudian mulai mendirikan siaran TV lokal untuk mengakomodasi kebutuhan pelanggan. Situbondo Vision memiliki pelanggan yang cukup banyak, yaitu sekitar 3000-an pelanggan tetap yang tersebar di wilayah Situbondo kota dan beberapa daerah pinggiran. Wilayah jangkauannya meliputi wilayah utara sampai daerah utara Pasar Olean (Kecamatan Olean), wilayah selatan sampai daerah Pengkepeng (Kecamatan Panji bagian selatan), wilayah timur sampai daerah Ca'ing (Desa Kesambirampak, Kecamatan Kapongan), serta wilayah barat sampai Rumah Sakit Abdur Rahem (Kelurahan Patokan). Biaya operasional Situbondo Vision diperoleh melalui setoran pelanggan setiap bulan dan permintaan peliputan acara untuk disiarkan secara langsung dan tunda, sedangkan biaya yang diperoleh dari iklan tidak seberapa besar.

Situbondo Vision didirikan dengan semangat untuk membangkitkan potensi budaya Situbondoan (Madura). Hal itu tercermin pada konten acara yang disiarkan. Hampir keseluruhan acara yang ditayangkan selama 24 jam berisi produk-produk industri rekaman lokal di Situbondo serta siaran langsung acara-acara di Situbondo. Kholik selaku karyawan di Situbondo Vision menyatakan:

“Dahulu di awal-awal berdiri, Situbondo Vision hanya memutar kaset-kaset VCD lokal menggunakan VCD *player*, ya dangdut Madura, lawak, ketoprak, dan lainnya. Sekarang semuanya sudah dioperasikan menggunakan perangkat komputer. Acara di *Channel 1* (Situbondo Vision) itu ya hanya berisi acara-acara lokal seperti *shoot* pernikahan, perpisahan, pengajian, *workshop*, dan sebagainya. Itu sistemnya kita melayani untuk meliput, biasanya mereka yang ke sini mendatangi kita, jadi kita mendokumentasikan sekalian menyiarkannya. Sinetron Madura, ketoprak, dan lawak itu biasanya diputar malam hari, sedangkan kalau pagi musik-musik dangdut Madura. Kemudian, kalau setiap malam Jumat biasanya diputar video pengajian.”

Situbondo Vision dalam hal ini menjadi media promosi bagi produk-produk industri rekaman lokal di Situbondo. Perlu juga disadari bahwa kehadiran produk-produk industri rekaman lokal disebabkan karena faktor ketidaktersediaannya konten lain dalam televisi lokal tersebut. Produksi konten acara di televisi membutuhkan biaya yang besar dan sebenarnya tidak sebanding dengan upah yang didapat oleh televisi lokal. Maka dari itu, mereka memanfaatkan produk-produk industri rekaman lokal untuk mengisi kekosongan tersebut karena pada dasarnya mereka memiliki semangat yang sama, yakni membangkitkan potensi budaya lokal. Wahyu selaku seniman yang pernah berkecimpung di dunia industri rekaman lokal dan stasiun radio mengamati hal tersebut.

“Kalau saya melihatnya lebih pada hubungan simbiosis mutualisme. Satu sisi, pihak penyedia jasa televisi ini membutuhkan konten dan untuk memproduksi sebuah konten itu butuh biaya produksi yang tidak sedikit. Di sisi lain, perusahaan rekaman lokal itu juga butuh media promosi, butuh penikmat, bagaimana kemudian karya tersebut *ter-publish*. Satu-satunya cara ya mungkin bekerja sama dengan TV lokal untuk mempromosikan itu. Harapannya memperluas pasar. Ketika ada orang tertarik melihat itu, dia akan beli. Kalau di dunia radio, kami menawarkan pada industri rekaman lokal untuk bekerja sama dengan kami. Kami memberikan iklan kepada mereka secara gratis, tetapi dengan catatan setiap ada produksi terbaru kami diberi beberapa sampel produk. Kerja samanya begitu, tidak dengan pembelian hak beli dan hak tayang. Di Situbondo rata-rata seperti itu mekanismenya.”

Salah satu konten andalan yang ditayangkan oleh Situbondo Vision adalah sinetron Madura. Salah satu pengelola Situbondo Vision, Hadi, mengungkapkan bahwa rata-rata masyarakat Situbondo suka dengan drama Madura, seperti sinetron Madura, lawak Madura, dan ketoprak Madura yang semua isinya mengandung unsur cerita. Selain itu, penayangan tersebut juga dilakukan karena banyaknya permintaan pelanggan. Sinetron Madura hadir di televisi lokal sebagai pengobat rindu masyarakat akan tontonan drama yang saat

ini sudah jarang ditemukan. Melalui media TV lokal, masyarakat tidak perlu lagi menunggu hajatan atau selamatan desa untuk menonton drama. Cukup dengan berlangganan TV kabel, kerinduan mereka bisa terobati.

Situbondo Vision berperan mempromosikan konten lokal melalui sinetron Madura. Dalam hal ini, sinetron Madura dapat memenuhi selera masyarakat Madura di Situbondo, seperti cerita Sugiono berikut.

“Di malam hari sepulang kerja, Sugiono selalu mencari *channel* yang menayangkan konten lokal, seperti sinetron Madura dan ketoprak sebagai pengantar tidur. Hal itu dilakukan hampir setiap hari sebagai rutinitas. Ketika menonton sinetron Madura, Sugiono merasa dirinya kembali pada masa mudanya ketika menggandrungi drama Al Badar” (Catatan Etnografi, 12 September 2018).

Masyarakat Madura Situbondo dulunya dekat dengan seni pertunjukan seperti drama Al Badar, tayangan sinetron Madura di televisi mencoba mendekatkan kembali pengalaman-pengalaman yang eksis pada masa lampau. Oleh karena itu, sinetron Madura menjadi pilihan tontonan mereka karena merasa memiliki dan lebih dekat dengan identitas budaya Madura Situbondoan.

Nahasnya, saat ini perkembangan beberapa televisi lokal di Situbondo mulai mengalami berbagai permasalahan, terutama TV lokal yang hanya mengandalkan media iklan sebagai modal biaya operasionalnya. Contohnya adalah Situbondo TV, satu-satunya stasiun TV lokal di Situbondo yang beroperasi menggunakan media pemanchar dan bergantung pada iklan. Sejauh ini, masyarakat Situbondo masih belum terlalu dekat dengan media TV, mereka masih terbiasa dengan media radio. Persoalan tersebut berdampak pada pasar iklan. Saat ini, TV lokal tidak begitu banyak mendapatkan iklan dibanding radio. Situbondo TV kemudian menyiasati perluasan penyiaran dengan menggunakan media daring seperti YouTube, Facebook, dan layanan *streaming* lainnya. Selain itu, ia juga mengajak beberapa jaringan TV kabel untuk bekerja sama, harapannya agar mereka dapat memutar ulang siaran STV dan didistribusikan ke jejaringnya.

Krisis TV lokal di Situbondo sebagian besar disebabkan oleh kurang diterimanya media televisi oleh masyarakat. Hal ini berkaitan dengan kebiasaan orang Madura yang suka berkumpul dan bercanda sambil berkerja. Media radio lebih diminati karena memiliki peran menemani orang-orang yang berkumpul dan bekerja melalui suaranya, berbeda dengan media televisi. Dalam hal cara menonton sinetron Madura di televisi, orang diharuskan untuk duduk dan fokus menonton, sehingga hal ini menjadi kurang sesuai dan diterima oleh masyarakat Madura.

Sinetron Madura merupakan sebuah produk industri budaya atau budaya Madura yang telah diproduksi dalam bentuk komoditas (industrialisasi). Sebagai media, sinetron Madura turut mengonstruksi norma-norma sosial, mereproduksi nilai-nilai sosial, dan menampilkan citra budaya Madura dalam representasi film dengan motivasi ekonomi. Sinetron Madura adalah fenomena masuknya teknologi industri yang ditangkap oleh masyarakat lokal. Akibat industrialisasi tersebut, seni pertunjukan Madura di Situbondo, yang sebelumnya eksis, kalah saing. Sinetron Madura bisa dikatakan transformasi dari seni pertunjukan drama Al Badar. Konsekuensi dari alih wahana ini adalah hilangnya perasaan *dâlem* yang dialami penontonnya saat menyaksikan drama secara langsung.

Industri sinetron Madura menciptakan pasar lokal, antara lain Situbondo, Probolinggo, Jember, Bondowoso, Lumajang, Banyuwangi, dan Madura. Sinetron Madura juga menciptakan selera yang standar karena memproduksi konten-konten yang hampir seragam. Konten sinetron Madura menggunakan sumber daya lokal, antara lain artis dari Situbondo, musik dangdut Madura, industri rekaman lokal di Situbondo, dan fenomena lokal di Situbondo. Dalam hal ini, sinetron Madura berperan sebagai pembanding atas industri sinetron nasional. Persaingan ini ditunjukkan melalui kemampuan keduanya yang sama-sama menggunakan teknologi global, yakni televisi. Sinetron Madura bahkan juga memproduksi kaset VCD.

Selain itu, televisi lokal, seperti Situbondo Vision memiliki peran dalam mempromosikan konten lokal, seperti sinetron Madura. Melalui tayangan sinetron Madura di TV lokal, masyarakat Situbondo merasa dekat dengan identitas budaya Maduranya. Oleh karena itu, TV lokal juga memiliki andil dalam mengangkat, mengembangkan, dan melestarikan budaya lokal Madura di Situbondo. Namun, dalam perkembangannya, eksistensi TV lokal mengalami krisis yang diakibatkan oleh sumber dana seperti iklan tidak dapat menutupi biaya operasional, serta ketidaksesuaian media TV dengan kebiasaan masyarakat Madura yang lebih suka mendengar (radio) daripada menonton (television).

B. Kosmopolitanisme dalam Industri Musik Madura

Industri rekaman lokal di Situbondo lahir dan mulai berkembang sejak akhir 1960-an, bersamaan dengan berkembangnya teknologi perekaman kaset pita pada industri rekaman nasional (Hidayatullah, 2017a, 96; Hutagalung, 2013, 57). Sebelumnya, hanya ada distributor dan penjual produk (kaset dan piringan hitam) industri rekaman nasional dan internasional. Pada saat itu, terdapat beberapa toko dan distributor terkenal, seperti toko Warna yang menjual produk-produk piringan hitam, serta toko Sampurna dan Diamond yang menjual produk-produk kaset. Pada waktu itu, produk piringan hitam kurang begitu diminati, peminatnya masih terbatas pada segmentasi kelas menengah-atas.

Adanya perkembangan teknologi dari piringan hitam ke teknologi kaset pada tahun 1963 memberi pengaruh yang cukup signifikan terhadap perkembangan industri rekaman lokal. Kemudahan untuk memproduksi dan menduplikasi kaset pita membuat banyak pihak ikut-ikutan memproduksinya, baik yang resmi maupun “gelap” (bajakan) (Hutagalung, 2013, 57). Bersamaan dengan periode ini, kemudian lahir industri rekaman lokal di Situbondo. Perusahaan rekaman lokal pertama yang mengawali produksi kaset pita ialah Sampurna Record.

Perbedaan industri rekaman nasional dan lokal terletak pada konten sajian, artis, segmentasi pasar, dan jangkauan pangsa pasar atau area distribusinya. Industri rekaman lokal hanya berisi konten sajian yang bersifat lokal, seperti rekaman musik tradisi dan seni pertunjukan rakyat. Artis yang mengisi rekaman adalah artis lokal, segmentasi serta area distribusinya terbatas pada kalangan etnik atau komunitas tertentu (Hidayatullah, 2017a, 97). Salah satu produk industri rekaman lokal yang paling populer dan diminati oleh masyarakat Situbondo adalah dangdut Madura.

Industri rekaman lokal (dangdut Madura) memiliki motivasi untuk mengembangkan khazanah kebudayaan lokal. Dalam dunia industri, hal ini bisa dibaca sebagai upaya pembedaan (diversifikasi) terhadap industri rekaman nasional dan internasional. Perusahaan rekaman lokal dalam hal ini mempunyai peran dalam menyediakan produk alternatif bagi masyarakat di daerah dan membuktikan bahwa produk rekaman lokal selalu menjadi pilihan utama masyarakat daerah. Puncak kejayaan industri rekaman lokal di Situbondo terjadi ketika hadirnya teknologi video CD (VCD) pada tahun 2000-an. Banyak bermunculan perusahaan rekaman lokal baru yang memproduksi kaset dan VCD dangdut Madura, seperti Rahayu Inti Fantasi Record, Handayani Record, Habibah Record, Giant Record, Multinada Record, Maju Jaya Makmur Record, Ya Record, dan HNH Record.

Industri rekaman lokal di Situbondo yang notabene bersifat lokal dan mengusung semangat lokalitas justru bukan diinisiasi oleh masyarakat etnik Madura sendiri, melainkan masyarakat komunitas Tionghoa. Hubungan antara komunitas Tionghoa dan Madura di Situbondo memang sudah terjalin sejak lama. Dalam industri rekaman lokal, hubungan itu berlangsung dalam bentuk kerja sama atau kemitraan. Salah satu contohnya dapat dilihat dalam struktur manajemen bisnis di Sampurna Record dan Diamond Record. Perusahaan rekaman Sampurna Record diinisiasi dan dimiliki oleh Pippin, sedangkan Diamond record dimiliki oleh Gie Tek yang notabene keduanya merupakan bagian dari masyarakat komunitas Tionghoa. Akan tetapi, dalam bidang kerja produksinya, ia mempekerjakan masyarakat komunitas Madura.

Masyarakat komunitas Madura tidak hanya diposisikan sebagai pekerja yang menerima perintah teknis saja, tetapi juga menentukan kebijakan-kebijakan produksinya. Misalnya, menentukan tema, menentukan artis, membuat lagu, mengaransemen lagu, mendesain suara, dan sebagainya. Sering kali pemilik perusahaan juga memberikan pelatihan dan pendidikan kepada pekerjanya dengan mendatangkan teknisi dari perusahaan rekaman lokal di luar Situbondo. Pemilik perusahaan juga memberikan berbagai fasilitas kepada pekerjanya, seperti alat transportasi ketika melakukan rekaman di lapangan (dalam acara pernikahan, misalnya), fasilitas rekaman, serta tempat tinggal.

Fenomena industri musik dangdut Madura pada tahun 2000-an di Situbondo yang melibatkan orang-orang dengan beragam etnis dapat dilihat sebagai fenomena kosmopolitanisme. Hal ini sebagaimana pendapat Benedict Anderson yang menjelaskan konsep kosmopolitan melalui sosok Kwee Thiam Tjing, seorang jurnalis Tionghoa-Indonesia pada tahun 2008, sebagai berikut.

“In terms of colonial cosmopolitanism, I thought it was interesting because this guy was absolutely a cosmopolitan, but he almost never went anywhere—not even to China, as many of his Chinese acquaintances did. So I had to think about cosmopolitanism to talk about Kwee.” (Lorenz, 2009).

Dalam wawancaranya, Anderson memaknai Kwee sebagai potret kosmopolitanisme. Kwee adalah keturunan Tionghoa yang sudah tinggal lama di Indonesia. Ia mampu berbicara menggunakan empat bahasa, yakni bahasa Hokkien, Jawa, Belanda, dan Indonesia, meskipun ia tidak pernah pergi ke mana pun. Walaupun keluarganya telah berada di Indonesia selama 300 tahun, kebijakan Belanda selalu memisahkan orang Tionghoa dengan penduduk asli. Hal ini membuat Kwee sangat menyadari fakta bahwa ia bukan penduduk asli Indonesia, walaupun ia sangat patriotik terhadap negara. Kosmopolitanisme dalam diri Kwee mengandung arti bahwa di dalam dirinya terdapat berbagai gabungan dan perlintasan kebudayaan.

Dalam fenomena dangdut Madura, konsep kosmopolitan juga terkandung dalam kaset dan VCD dangdut Madura–Situbondo yang menandakan adanya perlintasan berbagai kebudayaan di dalamnya. Bagaimana sejarah perkembangan industri musik dangdut Madura, *apropiasi*-nya dengan budaya-budaya lain, pendistribusianya, termasuk *keinklusivitasannya* yang dapat berterima bagi semua kalangan akan dikupas dengan pendekatan multidisiplin dan metode etnografi (Spradley, 2006).

1. Sejarah Perkembangan Industri Musik Dangdut Madura

Musik dangdut Madura merupakan produk industri rekaman di Situbondo yang mengomersialkan musik lokal. Awalnya, musik dangdut Madura bukanlah sebuah komoditi ekonomi, melainkan musik yang memiliki fungsi sosial tersendiri dalam masyarakat. Jika ditinjau dari sejarahnya, musik dangdut Madura lahir dari pertunjukan drama Al Badar Lesbumi pada 1960-an (Hidayatullah, 2017d, 48). Ia memiliki fungsi untuk mengiringi drama Al Badar dalam kegiatan syiar Islam di Situbondo.

Masuknya teknologi perekaman menjadi sebuah penanda awal masuknya budaya Barat dalam musik. Kontak kebudayaan terjadi ketika masyarakat lokal mulai mengenal teknologi perekaman menggunakan media kaset. Teknologi kaset juga secara signifikan mengubah sistem berkesenian di masyarakat. Beberapa jenis kesenian (seni pertunjukan) masyarakat kemudian bisa didokumentasikan dengan mudah. Mulai munculnya teknologi perekaman mampu dimanfaatkan dengan jeli oleh komunitas masyarakat Tionghoa. Oleh orang-orang Tionghoa, musik dangdut Madura kemudian diproduksi dengan mekanisme industri.

Masuknya teknologi Barat dan berkembangnya industri musik dangdut Madura dapat dimaknai sebagai perpanjangan dari bisnis industri internasional. Industri rekaman yang dibawa oleh kebudayaan Barat juga memengaruhi masyarakat tentang bagaimana para pelaku seni harus memanajemeni musik dengan model birokrasi. Hampir semua perusahaan rekaman lokal di Situbondo menerapkan sistem

kerja tersebut. Setiap pekerja diberi *job description*-nya (pembagian/divisi pekerjaan) masing-masing. Umumnya, mereka dibagi berdasarkan jenis pekerjaannya, seperti saya lagu, *arranger (composer)*, *sound engineer* (operator), teknisi, musisi, penyanyi, distributor, *sales marketing* (pemasaran), dan sebagainya. Setiap jabatan akan mendapatkan upah yang berbeda, tergantung dari besaran beban kerjanya.

Tidak lama setelah industri kaset mencapai puncaknya, teknologi VCD kemudian menyusul. Pertemuan kebudayaan di era teknologi VCD menjadi makin kompleks. Jika dalam kaset budaya lokal (Madura) direpresentasikan dalam bentuk suara (audio), kini budaya lokal tampil secara audiovisual. Di era VCD, musik dangdut Madura dikemas dengan mengadaptasi kemasan musik nasional dan internasional dengan menampilkan format *video clip*. Dalam bentuknya yang baru, secara visual budaya lokal direpresentasikan melalui video pemandangan objek wisata, kostum tradisi, dan tari-tarian lokal. Salah satu contohnya dapat dilihat pada Gambar 6.4, yaitu cuplikan *video clip* lagu dangdut Madura berjudul “Tatanđung” yang menampilkan gambar pemandangan objek wisata pantai pasir putih di Situbondo.



Sumber: Vie Auliya (2017)

Gambar 6.4 Pemandangan Objek Wisata Pasir Putih di Situbondo

2. Musik Dangdut Madura sebagai *Apropriasi* Lintas Kebudayaan

Musik dangdut Madura adalah salah satu bentuk ekspresi masyarakat Madura di Situbondo. Menurut Turner, ekspresi adalah sebuah pengungkapan kristalisasi dari suatu pengalaman hidup manusia. Ekspresi memiliki relasi dengan pengalaman masyarakat dalam sebuah kebudayaan (Turner & Bruner, 1986, 5–9). Melalui musik dangdut Madura, dapat dilihat bagaimana masyarakat Situbondo mengartikulasikan identitas dirinya.

Masyarakat Situbondo bercorak multikultural dengan beberapa etnik yang mendiami kawasan tersebut, seperti Madura, Jawa, Osing, Arab, Tionghoa, dan lainnya. Secara kuantitas, masyarakat Situbondo didominasi oleh masyarakat Madura migran yang bermigrasi ke daerah ini sejak sebelum abad ke-19 (Husson, 1997, 79). Masyarakat Madura di Situbondo juga beragam dan kompleks jika ditinjau dari dialek bahasa serta corak kebudayaannya.

Produk musik dangdut Madura merupakan produk *apropriasi* kebudayaan masyarakat Madura di Situbondo. Seperti halnya musik dangdut yang secara musical merupakan ramuan dari berbagai idiom musik lintas kebudayaan, dangdut Madura juga mengalami hal se-*rupa*. Secara musical, terdapat beberapa idiom musik dari berbagai kebudayaan yang saling berinteraksi satu sama lain dalam satu bentuk musik. Beberapa idiom musik di dalamnya memasukkan unsur musik tradisional Madura, musik nasional, musik Barat, musik India, musik Arab, musik *Banyuwangen*, musik Jawa, dan lainnya.

Unsur idiom musical tersebut terepresentasi dalam berbagai bentuk, baik dalam bentuk irama, skala (*scale*), warna suara (*timbre*), gaya vokal, struktur lagu, maupun melodi vokal. Dalam bentuk iramanya, terdapat beberapa unsur irama dangdut asli (*piur*). Dangdut asli adalah irama yang umum digunakan oleh beberapa orkes Melayu pada 1970-an, termasuk Rhoma Irama, Elvi Sukaesih, dan Evie Tamala. Irama dangdut asli mencerminkan identitas nasional.

Dalam dangdut Madura, unsur ini bisa ditemukan dalam lagu yang sumber penciptaannya mengadaptasi lagu dangdut nasional, seperti lagu “Yatim Piatu” yang mengadaptasi lagu “Akhir Sebuah Cerita”. Selain irama dangdut asli, juga terdapat irama yang lain seperti irama campursari Jawa pada lagu “Mano’ Bellug”; irama Kendang Kempul Banyuwangi pada lagu “Abhántal Dádá”; irama rok dan diskò yang mencerminkan identitas budaya Barat seperti dalam lagu “Karè Ngandung”. Musik dangdut Madura tidak hanya menggunakan skala diatonis, tetapi juga menggunakan skala musik tradisi (pentatonis slendro) yang mencerminkan kebudayaan Madura, seperti pada lagu “Duh Angin”.

Unsur musik yang paling dominan dan menjadi “citra” dangdut Madura adalah unsur musik yang bersumber dari film India. Hampir sebagian besar karya-karya dangdut Madura adalah hasil adaptasi dari lagu-lagu film India. Kedekatan budaya Madura dengan India di Situbondo terjalin sejak adanya politik antiimperialis Sukarno yang mengecam penayangan film-film Barat, tetapi sebagai gantinya ia membuka pintu masuk bagi film-film populer India dan Timur Tengah (Weintraub, 2012, 64). Di era tersebut kemudian lahir seni drama Al Badar Lesbumi yang bentuknya mengadaptasi film-film India di bioskop. Dari sinilah cikal bakal musik dangdut Madura lahir.

Melalui keberagaman ekspresi kebudayaan yang terepresentasikan dalam musik dangdut Madura, dapat dikatakan bahwa kebudayaan tidaklah bersifat eksklusif. Dalam dangdut Madura, terlihat berbagai unsur kebudayaan yang saling menjalin interaksi musical secara harmonis. Penyatuan unsur tersebut tentunya juga didukung oleh masyarakat penikmatnya yang terbuka atas keragaman budaya tersebut.

3. Perlintasan Geografis-Budaya dalam Industri Dangdut Madura

Proses produksi musik dangdut Madura dalam industri rekaman lokal di Situbondo berlangsung melalui berbagai tahapan. Pada

mulanya seorang produser rekaman mencari artis lokal yang akan diajak rekaman, kemudian mereka melakukan rekaman, baik di studio maupun sistem rekaman langsung di acara hajatan. Perusahaan rekaman lokal di Situbondo umumnya hanya memproduksi master rekaman saja, sedangkan penggandaan atau duplikasinya dilakukan di perusahaan rekaman yang lebih besar, seperti di Jember, Surabaya, Banyuwangi, atau Jakarta.

Contoh proses produksi rekaman lokal di Situbondo dapat dilihat dalam produksi kaset milik Rahayu Inti Fantasi (RIF) Record dan produksi VCD milik Maju Jaya Makmur (MJM) Record. RIF awalnya hanyalah toko dan distributor kaset, kemudian berkembang menjadi perusahaan rekaman. RIF adalah perusahaan rekaman lokal yang terbilang kecil karena tidak didukung oleh teknologi yang memadai. RIF dalam hal ini hanya merekam musik dangdut Madura dalam bentuk kaset. Hasil rekaman tersebut berbentuk kaset master yang kemudian dijual dan digandakan di beberapa perusahaan rekaman yang menjalin kemitraan, seperti Pinokio atau Pelangi Sutera (PS) Record di Jember dan Ria Record di Banyuwangi. Selanjutnya, kaset akan digandakan dan kemudian didistribusikan ke berbagai daerah. Walaupun perusahaan yang menggandakan memiliki hak sepenuhnya atas produk kaset tersebut, tetapi ia hanya menjual dan mendistribusikan kasetnya melalui satu pintu, yaitu lewat toko milik RIF. Gambar 6.5 merupakan contoh sampul kaset dangdut Madura yang diproduksi oleh RIF Record bekerja sama dengan PS Record.

Pada sampul kaset di Gambar 6.5, terdapat dua logo perusahaan rekaman lokal yang tertera di dalamnya, yakni RIF Record dan PS Record. Logo tersebut menandakan bahwa kaset tersebut merupakan produksi hasil kerja sama dari dua perusahaan rekaman lokal, yakni RIF Record di Situbondo dan PS Record di Jember.



Foto: Hidayatullah (2015)

Gambar 6.5 Sampul Kaset Dangdut Madura Produksi RIF Record yang Bekerja Sama dengan PS Record

Begitu juga dengan proses produksi VCD milik MJM Record. MJM Record sebenarnya satu perusahaan dan satu kepemilikan dengan RIF Record, hanya MJM memproduksi bentuk VCD saja. Sama seperti penggandaan kaset oleh RIF, MJM juga melakukan penggandaan cakram VCD melalui hubungan kemitraan dengan perusahaan rekaman lain. MJM Record melakukan penggandaan cakram VCD di perusahaan rekaman nasional di Jakarta dengan alasan perhitungan kualitas yang lebih baik.

Selain melalui tahap rekaman master di perusahaan rekaman lokal Situbondo, terkadang para pelaku seni (penulis lagu) juga melakukan rekaman langsung di perusahaan rekaman di luar Situbondo, seperti yang sering dilakukan oleh As'ad Musahra dan S. Pandi. Sebagai saya lagu, mereka langsung diundang untuk melakukan rekaman di perusahaan rekaman lokal di Surabaya. Lagu ciptaan-nya kemudian direkam oleh beberapa musisi Surabaya (beberapa di antaranya bukan dari etnis Madura), hingga kemudian diproduksi, digandakan, dan didistribusikan. Dalam tahap produksi musik, dapat

Buku ini tidak diperjualbelikan.

digambarkan bahwa industri kaset dan VCD dangdut Madura telah menjalani berbagai perlintasan geografis-budaya, bukan hanya Madura-Situbondo saja. Sebagai sebuah produk kebudayaan lokal, ia tidak terbatas (terikat) pada wilayah geografis-budaya tertentu, tetapi telah menyebar menembus batas-batas geografis-budayanya.

Mengenai wilayah distribusi, musik dangdut Madura diedarkan di berbagai wilayah. Hal ini sebagaimana pernyataan Anto selaku *arranger* dan *sound engineer* pada Handayani Record di Situbondo sebagai berikut.

“Distribusi kaset dan VCD dangdut Madura itu kalau ke utara sampai ke Sumenep dan beberapa daerah di Pulau Madura. Ke arah barat sampai ke Surabaya dan Pasuruan. Ke arah timur sampai ke Bali dan Banyuwangi. Ke arah selatan sampai ke Jember dan Lumajang” (Anto, Komunikasi Pribadi, 22 Juni 2017).

Berdasarkan pernyataan Anto di atas, dapat dilihat jangkauan pasar produk industri musik dangdut Madura di Situbondo. Wilayah distribusi tersebut secara garis besar adalah wilayah yang di dalamnya terdapat persebaran masyarakat etnik Jawa-Madura. Selain di wilayah tersebut, sebenarnya produk industri musik dangdut Madura juga menyebar sampai ke luar Indonesia. Mengenai hal ini, Anto menambahkan sebagai berikut.

“Penikmat musik dangdut Madura tidak hanya terbatas di kawasan Jawa Timur, tetapi juga banyak tersebar di luaran. Handayani Record dahulu sempat berlangganan mengirim produk VCD ke Malaysia. Saudara TKI di sana juga banyak orang Madura dan mereka itu *fans* (penggemar) dangdut Madura.” (Anto, Komunikasi Pribadi, 22 Juni 2017).

Pernyataan Anto menegaskan bahwa wilayah lingkup persebaran industri dangdut Madura tidak terbatas pada sebaran wilayah distribusinya. Hal ini juga menandakan bahwa musik dangdut Madura memiliki penikmat yang tidak terbatas di wilayah Jawa Timur saja, tetapi tersebar dimana-mana, termasuk di seluruh wilayah diaspora masyarakat Madura.

4. Inklusi Budaya dalam Menikmati Musik Dangdut Madura

Musik dangdut Madura saat ini sudah menjadi bagian yang tidak bisa dilepaskan dari kehidupan masyarakat Situbondo. Hal ini dapat diamati dari fenomena-fenomena di lapangan. Hampir semua stasiun radio dan TV lokal menyajikan musik dangdut Madura. Musik ini juga dapat dengan mudah ditemui di ruang-ruang publik, seperti di Pasar Mimbaan Baru, Alun-Alun Kota, juga di pasar-pasar tradisional di mana terdapat lapak-lapak kaki lima yang menjual produk kaset dan VCD tersebut. Setiap radio di Situbondo memiliki *fans* dangdut Madura, beberapa di antara mereka juga membuat komunitas pencinta dangdut Madura. Secara rutin mereka berkumpul di stasiun radio untuk bernyanyi bersama dan membuat acara-acara, seperti lomba karaoke dangdut Madura.

Saat ini, dangdut Madura berbentuk media kaset sudah jarang diminati oleh masyarakat Situbondo, tetapi bukan berarti penikmat kaset sudah tidak ada lagi. Di daerah Situbondo kota, setidaknya masih ada dua toko kaset yang beroperasi dan menjual kaset dangdut Madura, yaitu Toko Bagong dan satu kios kecil di lantai dua Pasar Mimbaan Baru. Toko Bagong adalah toko kaset terbesar di Situbondo yang berdiri sejak tahun 1970-an. Enni Silvana selaku pemilik toko Bagong mengatakan sebagai berikut.

“Sebenarnya dahulu kaset dangdut Madura banyak dan sangat laris di sini, apalagi di kawasan Pasar Mimbaan Baru. Lagunya enak-enak, dahulu saya punya banyak koleksi produksinya Pinokio, tetapi sekarang produksinya macet. Pinokio juga sudah bangkrut sekarang. Selain itu peminat kaset juga sudah berganti ke VCD, sudah jarang orang yang pakai *tape*. Sebenarnya saya sudah mau berhenti bisnis kaset, tetapi setelah saya pikir-pikir, saya kasian dengan beberapa pelanggan tetap saya yang selalu mencari kaset di sini. Jadi, motivasi saya jualan sekarang selain cari *bati* (untung), ya untuk melayani orang-orang penggemar kaset, salah satunya kaset Madura-an” (Enni Silvana, Komunikasi Pribadi, 27 Oktober 2017).

Perlu dijelaskan bahwa pemilik Toko Bagong adalah komunitas masyarakat Tionghoa. Enni sebagai komunitas masyarakat Tionghoa tidak membatasi ruang dengarnya. Ia mengakui bahwa dulunya ia sempat menjual dan memiliki koleksi kaset dangdut Madura produksi Pinokio Record. Hal yang menarik juga dapat dilihat dari motivasinya menjual kaset tersebut, yaitu untuk melayani para penggemar dangdut Madura. Ada semacam ikatan kultural yang terjalin sangat intim antara penjual kaset (komunitas Tionghoa) dengan pembelinya (masyarakat lokal). Ikatan tersebut melebihi dari sekadar transaksi ekonomi biasa.

Selain melalui kaset, musik dangdut Madura secara auditori juga dapat dilihat dalam konteks media radio. *Fans* dangdut Madura di radio terdiri atas berbagai macam latar belakang etnis, tidak hanya etnis Madura. Reno, seorang penyiar program dangdut Madura di radio, mengatakan sebagai berikut.

“Penggemar dangdut Madura di Radio Bhasa FM ini beragam, bahkan ada yang dari Singaraja Bali. Dia itu orang Bali asli yang sebenarnya tidak tahu dengan bahasa Madura, tetapi setiap hari dia selalu *gabungan* dan *request* lagu dangdut Madura” (Reno, Komunikasi Pribadi, 18 April 2016).

Sama halnya dengan pernyataan Reno, saya juga mendapati beberapa *fans* yang selalu hadir di studio siaran radio Suara Pasar Mimbaan yang memiliki latar belakang etnis Jawa, salah satunya adalah Karyono. Berikut pengamatan saya di lapangan.

“Setiap pukul 21.00, secara rutin Karyono hadir ke studio siaran radio Suara Pasar Mimbaan. Karyono adalah seorang pedagang mi ayam yang memiliki latar belakang etnis Jawa. Ia sangat senang dengan musik dangdut Madura, bahkan di warung mi miliknya, ia memasang *speaker* untuk memonitor program radio kesukaannya.” (Catatan Etnografi, April–Juni 2016).

Selain dua *fans* tersebut, ada seorang penggemar program acara musik dangdut Madura di Radio Suara Besuki Indah (SBI) yang memiliki nama udara “Mama Ratan”. Ia adalah seorang pendatang dari daerah Jawa Tengah yang juga sangat menyukai lagu dangdut Madura. Walaupun bahasanya kurang dimengerti, menurutnya musik dan melodi lagu dangdut Madura mampu membangkitkan emosi. Ia secara rutin mendengarkan musik dangdut Madura secara auditori melalui Radio SBI. Baginya, musik dangdut Madura dapat menjadi teman dan hiburan di kala mengerjakan pekerjaan rumah.

Dalam media audiovisual, musik dangdut Madura dapat dinikmati melalui siaran TV lokal dan VCD. Musik dangdut Madura di TV lokal dan VCD biasanya digunakan oleh masyarakat di ruang-ruang privat dan publik. Berikut pengamatan saya terhadap penggunaan media VCD dalam menonton dangdut Madura oleh masyarakat di lapak kaki lima.

“Di pinggiran Pasar Mimbaan Baru, berderet pedagang kaki lima yang menjual cakram VCD. Mereka memutar cakram VCD lokal terbaru sepanjang hari untuk memancing pembeli. Ketika pemilik lapak memutar, beberapa pekerja di sekitar lapak tersebut kemudian memperhatikan lagunya. Ada beberapa yang mendekat lalu menonton bersama dan mengomentari lagu tersebut.” (Catatan Etnografi, September–Oktober 2017).

Berdasarkan pembahasan di atas, dapat disimpulkan bahwa kosmopolitan dalam industri musik dangdut Madura pada 2000-an di Situbondo dapat ditelaah melalui berbagai aspek. Aspek-aspek tersebut di antaranya adalah 1) pertemuan kebudayaan Barat dan lokal melalui kaset dan VCD yang ditandai dengan penggunaan teknologi perekaman dan sistem manajerial bisnis industri berorientasi Barat; 2) musik dangdut Madura sebagai *appropriasi* lintas kebudayaan yang secara musical terepresentasikan dalam racikan berbagai idiom lintas kebudayaan, seperti idiom musik tradisional Madura, nasional, Barat, India, Arab, *Banyuwangen*, Jawa, dan lainnya; 3) perlintasan geografis-

budaya dalam industri musik dangdut Madura, dilihat dari proses produksi, distribusi, dan konsumsi yang melintasi berbagai daerah, negara, etnik, dan bahasa; 4) inklusi budaya dalam menikmati kaset dan VCD, berupa penerimaan budaya oleh masyarakat dengan berbagai latar belakang kebudayaan di Situbondo melalui musik dangdut Madura.

Budaya dalam hal ini mempunyai peran dalam mengintegrasikan masyarakat. Dalam konteks musik dangdut Madura, fungsi eksklusif dalam sebuah kebudayaan dapat dibantah. Budaya Madura bukan hanya milik masyarakat Madura, namun juga dapat diterima dan berdialog dengan budaya lainnya. Melalui industri musik dangdut Madura, unsur budaya Tionghoa, Arab, India, nasional, Jawa, dan Banyuwangi bersatu padu dalam musik yang harmonis.



BAB VII

Epilog

Bangsa Indonesia telah dianugerahi kekayaan berupa keberagaman suku bangsa, adat istiadat, bahasa, pengetahuan dan teknologi lokal, tradisi, kearifan lokal, dan seni yang merupakan warisan budaya. Dengan diterbitkannya Undang-Undang Nomor 5 Tahun 2017 tentang Pemajuan Kebudayaan, negara wajib memajukan kebudayaan nasional Indonesia di tengah peradaban dunia dengan cara menjamin kebebasan masyarakat dalam memelihara dan mengembangkan nilai-nilai budayanya.

Jaminan berupa kebebasan bagi masyarakat untuk mempraktikkan budaya dalam kesehariannya merupakan suatu hak yang memang seharusnya dimiliki oleh seluruh masyarakat Indonesia. Hal ini erat kaitannya dengan pengembangan kepribadian atau karakter atau identitas kebudayaan dalam menghadapi tantangan dinamika perkembangan dunia di masa depan. Untuk itu, diperlukan suatu

langkah strategis dalam memajukan kebudayaan nasional yang pada dasarnya terdiri dari budaya-budaya daerah/lokal.

Buku berjudul *Tabbhuwân: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda* ini berada pada satu tarikan napas yang sama dengan upaya pemajuan kebudayaan melalui pendokumentasian seni pertunjukan masyarakat Madura di daerah Tapal Kuda. Terdapat 5 bab dalam buku ini yang menjelaskan tentang seni pertunjukan dan praktiknya, yaitu tentang seni dan ritual, musik, ketoprak, drama islami, serta media dan industri pengembangannya.

Tabbhuwân diambil dari kata dalam bahasa Madura yang berarti ‘keseluruhan instrumen musical dalam seni pertunjukan’. Namun, dalam buku ini makna *Tabbhuwân* lebih ditekankan pada hubungan seni pertunjukan dan praktik budaya masyarakat. Sementara itu, Tapal Kuda adalah penyebutan nama suatu wilayah di Jawa Timur bagian timur yang terdiri dari Kabupaten Pasuruan, Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso, Situbondo, dan Banyuwangi. Di wilayah ini, tinggal beberapa suku yang salah satunya suku Madura keturunan dari nenek moyangnya yang berasal dari Pulau Madura.

Suku Madura di Tapal Kuda telah lama berinteraksi dengan kebudayaan lain yang berkembang di Jawa Timur. Mereka memiliki karakter tersendiri dalam mempraktikkan nilai-nilai budayanya dengan suku lainnya, termasuk dengan budaya Madura (nenek moyangnya) yang berkembang di Pulau Madura. Hal tersebut menunjukkan sifat alamiah dari kebudayaan. Meskipun hasil warisan budaya nenek moyang, budaya terus berkembang dinamis menyesuaikan dengan masyarakat pelakunya.

Pada bab kedua dalam buku ini telah diuraikan tentang relasi antara praktik berkesenian masyarakat Madura dengan ragam aktivitas ritualnya. Seni pertunjukan dalam konteks ini memiliki dimensi yang tak hanya berurusan dengan masalah artistik-estetik semata, namun juga berkaitan dengan dimensi spiritualitas yang bersifat transendental. Seni pertunjukan dalam konteks ini dimaknai sebagai media yang menghubungkan antara manusia dengan Tuhan, alam,

dan sesama manusia. Ihwal ini dapat kita amati dalam *pojhiān hodo*, *glundhāngan*, dan *mamacā*. Dalam aktivitas seni-ritual terkandung nilai-nilai yang mampu membawa para partisipannya merefleksikan realitas, identitas, serta mereinterpretasi hubungannya dengan alam (lingkungannya) dan sesama manusia. Nilai-nilai tersebut ditransformasikan melalui praktik-praktik kesenian yang telah menjadi tradisi turun-temurun di masyarakat.

Bab ketiga menguraikan bagaimana masyarakat Madura mampu menafsir dan mengaktualisasikan identitas kultural di tempat tinggal barunya (wilayah migrasi), khususnya dalam bentuk musical. Sebagaimana yang telah dijelaskan, masyarakat Madura di Tapal Kuda memiliki sejarah perjalanan migrasi dari Pulau Madura dalam beberapa periode sejak zaman prakolonial. Di wilayah barunya, mereka harus beradaptasi dengan lingkungan yang baru, berinteraksi dengan masyarakat yang majemuk, dan membuka diri atas pelbagai dinamika perubahan yang dihadapinya. Dalam konteks ini, kompleksitas dinamika budaya yang dihadapi kemudian memunculkan ekspresi budaya yang baru dan berbeda dari Pulau Madura. Bentuk musik hibrida seperti dangdut Madura dan musik *strèkan* merupakan ‘entitas’ karya seni baru yang lahir dari proses dialektika budaya di wilayah ini.

Bab keempat menguraikan fenomena ketoprak dan gamelan Madura. Pembahasan ini senada dengan penjelasan pada bab kedua bahwa ekspresi seni yang lahir dari rahim masyarakat Madura di Tapal Kuda bersifat dinamis. Berbeda dari konteks budaya di Pulau Madura yang cenderung lebih konservatif, di wilayah migrasinya ekspresi seni hadir dengan wajah yang lebih inklusif. Ihwal ini ditunjukkan melalui *performativitas* pertunjukannya yang mampu dengan cepat menyerap perkembangan zaman. Bentuk pertunjukan ketoprak serta gending dangdut yang luwes dan memiliki karakter musical yang ‘nakal’ adalah salah satu wujud ekspresinya yang cukup terbuka dan menantang.

Bab kelima menunjukkan bagaimana relasi masyarakat Madura dengan Islam. Seperti yang telah dijabarkan, masyarakat Madura identik dengan Islam, bahkan beberapa falsafah kulturalnya bersumber dari

nilai-nilai Islam. Masyarakat Madura memosisikan seni pertunjukan sebagai wahana dalam mengekspresikan keislaman secara performatif. Ekspresi dalam wujud seni tidak dilarang, bahkan memiliki nilai yang sama dengan ibadah (dianggap sebagai salah satu jalan dakwah). Peran tokoh agama, budaya, dan pondok pesantren juga turut melegitimasi aktivitas kesenian dalam ruang-ruang keislaman. Pada akhirnya, seni bernuansa Islam juga dijadikan sebagai identitas kultural masyarakat Madura di beberapa daerah di Tapal Kuda.

Bab keenam mengurai fenomena alih wahana seni pertunjukan dan kosmopolitanisme dalam media dan industri rekaman lokal. Masyarakat Madura di Tapal Kuda tidak hanya menyalurkan hasrat ekspresi seninya pada ruang-ruang panggung saja, namun juga meng-eksplosari industri rekaman lokal. Para seniman tradisional juga turut aktif memproduksi karyanya di industri rekaman lokal. Periode tahun 1990–2000-an adalah masa di mana seniman tradisional berhasil mengadaptasi karya-karyanya pada media yang baru dan dianggap berhasil merajai pasar-pasar industri lokal di Jawa Timur. Sinetron Madura merupakan sebuah produk industri budaya atau budaya Madura yang telah diproduksi dalam bentuk komoditas (industrialisasi). Sebagai media, sinetron Madura turut mengonstruksi norma-norma sosial, mereproduksi nilai-nilai sosial, dan menampilkan citra budaya Madura dalam representasi film dengan motivasi ekonomis.

Begitu juga dengan dangdut Madura dalam industri lokal. Ia merupakan produk pertemuan kebudayaan Barat dan lokal melalui kaset dan VCD yang ditandai dengan penggunaan teknologi perekaman dan sistem manajerial bisnis industri berorientasi Barat. Musik dangdut Madura merupakan *appropriasi* lintas kebudayaan yang secara musical terepresentasikan dalam racikan berbagai idiom lintas kebudayaan, seperti idiom musik tradisional Madura, nasional, Barat, India, Arab, *Banyuwangen*, Jawa, dan lainnya. Terdapat perlintasan geografis-budaya dalam industri musik dangdut Madura, dilihat dari proses produksi, distribusi, dan konsumsi yang melintasi berbagai daerah, negara, etnik, dan bahasa. Tercerminkan *inklusifitas* budaya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

dalam penikmatan kaset dan VCD, berupa penerimaan budaya oleh masyarakat dengan berbagai latar belakang kebudayaan di Situbondo melalui musik dangdut Madura.

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Glosarium

- apropiasi* : tindakan klaim dan pengambilan suatu unsur budaya yang dilakukan oleh suatu kelompok budaya terhadap budaya lain
- arèsan* : kegiatan arisan masyarakat Madura, berhubungan dengan perkumpulan paguyuban dalam berbagai bidang seperti seni, pecinta burung merpati, dan lain-lain
- arketipe : bentuk dari sebuah pemikiran, sikap, serta emosi pada tingkat kesadaran manusia dan berpengaruh terhadap tingkat ketidaksadaran manusia
- bâto ghilis* : gilingan jagung yang dipercaya menguatkan *pajhudhun*
- bhâbu'* : figur ibu (orang tua) dalam kehidupan sosial-budaya masyarakat Madura, dapat dimaknai sebagai representasi dari institusi keluarga

<i>bhâlâ</i>	: saudara, atau relasi pertemanan yang memiliki hubungan sangat dekat hingga dianggap sebagai saudara
<i>bhuju'</i>	: makam tua dan umumnya dikeramatkan oleh masyarakat. Makam ini biasanya berhubungan dengan sosok dan tokoh pembabat desa, kiai, dan orang sakti.
<i>bhuppa'</i>	: figur ayah (orang tua) dalam kehidupan sosial-budaya masyarakat Madura, dapat dimaknai sebagai representasi dari institusi keluarga
<i>carêta</i>	: cerita
<i>carok</i>	: Istilah ini merujuk pada model penyelesaian konflik secara fisik. Berdasarkan penelitian Wiyata (2002, 103), <i>carok</i> biasanya dapat terjadi karena beberapa hal, kebanyakan karena gangguan terhadap istri, kesalahpahaman, masalah tanah warisan, masalah utang-piutang, masalah kesopanan, dan masalah pergaulan lainnya.
<i>dhâddhâli potè</i>	: mantra dan ajian magis yang dipercaya memiliki khasiat dalam pengasihan (<i>love magic</i>)
<i>dhâlâng</i>	: dalang
<i>dhârâ abraghân</i>	: istilah yang sama maknanya dengan <i>dhârâ ghettakan</i> . Istilah <i>dhârâ abraghân</i> umum digunakan oleh masyarakat Madura di Sumenep dan Situbondo, sementara <i>ghettakan</i> digunakan oleh masyarakat Madura di Jember, Bondowoso, dan Lumajang.
<i>dhârâ ghettakan</i>	: istilah untuk menyebut jenis merpati endemik yang hidup berkoloni. <i>Dhârâ</i> artinya merpati, <i>ghettakan</i> artinya gertakan. Disebut demikian karena burung merpati ini biasa digertak oleh empunya agar terbang berkoloni.

- dhung-dhun* : nama instrumen berbahan kayu yang bentuknya seperti instrumen kentongan yang berukuran besar. Dalam ensambel *glundhângan*, difungsikan sebagai gong.
- dul-gudul* : musik sebagai petanda kemenangan dalam budaya memelihara burung merpati
- ejawantah* : menjelma atau menjadi berwujud
- gebbluk* : secara instrumentasi memiliki banyak kemiripan dengan *ghul-ghul* dan *glundhângan*. *Gebbluk* menggunakan kentongan kayu. Bedanya, dalam musik *gebbluk* ditambahkan instrumen *kennong tello'* (tiga buah kenong) dan *serbhung*.
- ghâgham-bhâng* : penyebutan instrumen gambang dalam masyarakat Madura
- ghendhirân* : menembangkan teks *mamaca* dengan irungan musik *ghendhing* dari instrumen gamelan Madura (*klènèng-an*) dan tari-tarian (*tanda*)
- ghul-ghul* : sebuah ensambel gamelan kayu yang terdiri dari *tong-tong* (kentongan kayu), saronen, *ghambhâng* (gambang), suling, *kerca*, dan *peking*. Secara fungsi, ensambel *ghul-ghul* memiliki kesamaan dengan musik *glundhângan*, yakni untuk mengiringi acara merpati.
- ghuru* : guru, seseorang yang memberi pengetahuan, umumnya dalam budaya Madura identik dengan kiai atau ulama sebagai wujud dan representasi dari dunia *ukhrowi* (*sacred world*)
- glundhângan* : nama instrumen dan ensambel musik gamelan kayu yang tumbuh dan berkembang di masyarakat Madura
- kanca* : teman

- kèjhungan* : mencakup makna kepemilikan sebagai gaya nyanyian rakyat yang diwariskan secara tradisi lisan oleh masyarakat Madura
- kèkèt* : seni tarung mirip gulat yang berkembang di masyarakat Madura
- kennong tello*': istilah yang digunakan oleh masyarakat Madura untuk menyebut ensambel kecil yang menggunakan tiga kenong. Ensambel ini berkarakter musik kerakyatan dan biasa dimainkan untuk mengiringi seni musik saronen, *can macanan*, pencak silat, dan lain-lain.
- klènèngan* : istilah untuk menyebut ensambel gamelan logam dalam masyarakat Madura. Dalam beberapa konteks, istilah ini juga merujuk pada penyajian gamelan kecil (tidak lengkap).
- kompolan* : perkumpulan, paguyuban, dan komunitas dalam berbagai bidang
- loddrok* : seni pertunjukan ludruk, dalam beberapa konteks juga sering kali digunakan secara acak untuk menyebut kesenian ketoprak Madura
- malo* : perasaan yang muncul sebagai akibat dari perlakuan orang lain yang mengingkari atau tidak mengakui kapasitas dirinya
- mamaca* : istilah yang berasal dari bahasa Madura artinya ‘membaca’ memiliki padanan makna dengan kata *macapat* di Jawa. Praktiknya yaitu membaca teks prosa atau cerita dengan cara dilagukan atau menembang (*nembhâng*), kemudian dijelaskan/diinterpretasikan (*èteggheSSI*) maknanya.
- massifikasi* : *Massifikasi* dalam konteks industri budaya ialah melakukan penggandaan sebuah produk (budaya) untuk kepentingan industri (komersial).

- nèng-nèng* : nama instrumen berbahan logam berbilah, secara bentuk menyerupai instrumen saron dalam gamelan logam
- ngambâ' tamoy* : istilah dalam bahasa Madura yang artinya penyambutan tamu dalam pesta pernikahan
- nyata* : kegiatan perkumpulan para pencinta burung merpati yang umumnya tergabung dalam paguyuban tertentu. Semacam pesta untuk menyambut merpati yang baru didapat sebagai anggota keluarga baru. *Nyata* dimeriahkan oleh musik *glundhângan* dan dihadiri oleh seluruh anggota paguyuban untuk menyambut kemenangan sekaligus sebagai penanda kepada masyarakat sekitar bahwa ada empu yang telah berhasil mendapatkan merpati, serta bertujuan untuk memanas-manasi lawan yang telah ditaklukkan.
- ojhung* : seni tarung masyarakat Madura dengan menggunakan senjata rotan. Bersifat ritual karena dipercaya dapat memanggil hujan.
- okol* : ensambel gamelan kayu yang terdiri dari instrumen musik *tong-tong* (kentongan kayu), *ghambhâng* (sejenis gembang), simbal kecil, dan suling. Orkes *okol* biasa dimainkan dalam acara pertarungan *kèkèt* atau *okol* (sejenis gulat) dan *ojhung* (pertarungan dengan menggunakan rotan). Orkes *okol* juga biasa digunakan untuk mengiringi acara perlombaan merpati.
- pajhudhun* : rumah (kandang) burung merpati *ghettakan*
- pamaksod* : memiliki arti yang sama dengan *panegghes*. Istilah ini digunakan untuk menyebut seniman *mamaca* yang bertugas menafsir pembacaan *pamaos*.
- pamaos* : pembaca. Istilah ini digunakan untuk menyebut seniman *mamaca* yang bertugas membaca (menembangkan) teks *mamaca*.

- pandhâbâ* : pandawa
- panegghes* : penafsir. Istilah ini digunakan untuk menyebut seniman *mamaca* yang bertugas menafsir pembacaan *pamaos*.
- panjhâk* : istilah dalam bahasa Madura yang artinya seniman. Istilah ini sering digunakan untuk menyebut para seniman tradisional seperti pemain ketoprak, *loddrok*, topeng, dan sebagainya.
- parlo* : pesta pernikahan masyarakat Madura
- pojhiân* : pujuan, sebagian besar istilah ini merujuk pada kesenian (ritual) yang di dalamnya berisi mantra-mantra pujuan dengan bentuk musik vokal
- poter giling* : mantra dan ajian magis yang dipercaya memiliki khasiat dalam pengasihan (*love magic*)
- rato* : figur raja atau pemimpin pemerintahan, merupakan wujud dan representasi dari dunia profan (*profane world*)
- salèmpet* : jenis akar-akaran yang dipercaya sebagai jimat pengasihan
- sangposangan*: fragmen (bagian) dalam lakon ketoprak Madura, dimainkan di sela-sela lakon ketoprak, sebagaimana fragmen *goro-goro* dalam wayang
- Sapè Sono'* : kontes kecantikan sapi betina yang biasa diselenggarakan di Pulau Madura
- sobbhul* : pusaka yang dipercaya memiliki kekuatan gaib
- strèkan* : Musik *strèkan* dikenal oleh masyarakat Situbondo sebagai warisan kolonial yang merujuk pada kelompok musik *brass band/marching band* yang dimainkan oleh para tentara pribumi (KNIL) untuk menyambut tamu (pejabat) di masa kolonial.

- tabbhuvân* : dalam bahasa Madura berarti ‘tabuhan’ atau ‘bebunyaian’. Terminologi *tabbhuvân* tidak hanya dipakai untuk menandai pertunjukan ketoprak, ludruk, dan drama topeng saja, tetapi juga digunakan oleh masyarakat Madura untuk menamai semua jenis seni pertunjukan tradisional yang menggunakan (berhubungan dengan) musik irungan gamelan Madura.
- tarètan* : saudara, atau relasi pertemanan yang memiliki hubungan sangat dekat hingga dianggap sebagai saudara
- tèk-tèk* : nama instrumen berbahan kayu yang bentuknya seperti instrumen kentongan berukuran kecil
- Tembhâng Pamojhi* : mantra pujian yang digunakan dalam ritual *pojhiâan hodo* di Kabupaten Situbondo
- tembhâng* : istilah dalam bahasa Madura untuk menyebut tembang/nyanyian. Istilah ini banyak dipakai dalam kesenian *mamaca* dan *pojhiâan*.
- tètèt* : nama lain dari instrumen saronen. Istilah ini juga digunakan untuk menyebut nama ensambel saronen di Situbondo.
- to'jher* : onomatope dari bunyi musik *brass* (*strèkan*). Istilah ini digunakan oleh masyarakat lokal di Situbondo.
- tong-tong* : nama instrumen berbahan kayu yang bentuknya seperti instrumen kentongan berukuran sedang
- totta'an* : kegiatan pelepasan koloni burung merpati dalam tempat tertentu dan dihadiri oleh berbagai paguyuban merpati

Buku ini tidak diperjualbelikan.





Daftar Pustaka

- Abdullah, I. (2015). *Konstruksi dan reproduksi kebudayaan*. Pustaka Pelajar.
- Al-Fayyadl, M. (2005). *Derrida*. LKiS Pelangi Aksara.
- Arifin, E. B. (2008). *Quo Vadis hari jadi Kabupaten Situbondo*. Bappekap Situbondo dan Kopyawisda Jatim.
- Arifin, E. B. (2006). Migrasi orang Madura dan Jawa ke Jember (Suatu kajian historis komparatif). *Historia: Jurnal Ilmu Sejarah*, 3(1), 65–79. <https://journal.student.uny.ac.id/index.php/ilmu-sejarah/article/viewFile/2518/2164>
- Arifin, A. I. S. (2018). *Kiai Fawaid As'ad: Kepribadian, pemikiran, dan perilaku politik*. Humas Ponpes Sukorejo Jawa Timur.
- Asmuki. (2014). *Transformasi Pesantren Sukorejo: Dari hutan menjadi pusat pendidikan*. Seksi Karya Ilmiah & Penerbitan Satu Abad Pondok Pesantren Salafiyah Safi'iyah Sukorejo Situbondo.
- Atmojo, B. S. (2010). Kendhangan pamijen gending gaya Yogyakarta. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 11(1), 45–58. <https://doi.org/10.24821/resital.v11i1.495>

- Banoe, P. (2003). *Kamus musik*. Penerbit Kanisius.
- Bertens, K. (1983). *Filsafat barat dalam abad XX, Inggris-Jerman*. PT. Gramedia.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Bouvier, H. (2002). *Lèbur!: Seni musik dan pertunjukan dalam masyarakat Madura*. Yayasan Obor Indonesia.
- Budiarti, M. (2013). Konsep kepesindenan dan elemen-elemen dasarnya. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 13(2), 147–156. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v13i2.2781>
- Budiawan. (Ed.). (2010). *Ambivalensi: Post-kolonialisme membedah musik sampai agama di Indonesia*. Jalasutra.
- Bustami, A. L. (2015). *Resolusi jihad: Perjuangan ulama dari menegakkan agama hingga negara*. Pustaka Tebu Ireng.
- Buyt, B. Z. (1928). *De Toonkunst Bij De Madoereezelen*, (Jawa VIII). Weltevreden.
- Chaer, A. (2009). *Pengantar semantik bahasa Indonesia*. Rineka Cipta.
- Chisaan, C. (2008). *Lesbumi: Strategi politik kebudayaan*. LKiS.
- Damono, S. D. (2012). *Alih wahana*. Editum.
- David, B. (2008). Intimate neighbors: Bollywood, dangdut music, and globalizing modernities in Indonesia. Dalam S. Gopal, & S. Moorti (Ed.), *Global Bollywood: Travels of Hindi song and dance* (179–199). University of Minnesota Press.
- Efawati, R. (2013). *Figuratif dalam bahasa Madura (Kajian semantik)* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- El-Guyanie, G. (2010). *Resolusi jihad paling syar'i: Biarkan kebenaran yang hampir setengah abad dikaburkan catatan sejarah itu terbongkar!*. Pustaka Pesantren.
- Feillard, A. (2017). *NU vis-à-vis negara: Pencarian isi, bentuk, dan makna di tengah prahara*. Basabasi.

- Foucault, M. (2002). *Archaeology of knowledge*. Routledge.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality volume 1: An introduction* (R. Hurley, Penerj.). Random House, Inc.
- Frederick, W. H. (1997). Goyang dangdut Rhoma Irama: Aspek-aspek kebudayaan pop Indonesia kontemporer. Dalam I. S. Ibrahim (Ed.), *Ecstasy gaya hidup*. Mizan.
- Ganap, V. (2011). *Krontjong toegoe*. Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Geertz, C. (1992). *Tafsir kebudayaan* (F. B. Hardiman, Penerj.). Kanisius.
- Geertz, C. (2013). *Agama Jawa: Abangan, santri, priyayi dalam kebudayaan Jawa*. Komunitas Bambu.
- Hadi, Y. S. (2006). *Seni dalam ritual agama*. Pustaka.
- Hadi, Y. S. (2012). *Seni pertunjukan dan masyarakat penonton*. BP ISI Yogyakarta.
- Hall, S. (1999). Encoding-Decoding. Dalam S. During (Ed.), *The cultural studies reader second edition* (507–517). Routledge.
- Hardjana, S. (2003). *Corat-coret musik kontemporer dulu dan kini*. Ford Foundation & Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hasan, S. A. (2011). *Kharisma Kiai As'ad di mata umat*. Pustaka Pesantren.
- Heryanto, A. (2012). Budaya pop dan persaingan identitas. Dalam A. Heryanto (Ed.), *Budaya populer di Indonesia: Mencairnya identitas pasca-Orde Baru*. JalaSutra.
- Hidayatullah, P. (2015a). Musik adaptasi dangdut madura. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 16(1), 1–14. <https://doi.org/10.24821/resital.v16i1.1270>
- Hidayatullah, P. (2015b). Upacara seni Hodo sebagai ritual kesuburan masyarakat Dukuh Pariopo Situbondo. Dalam *Prosiding international conference on Nusantara philosophy* (459–471). Fakultas Filsafat, Universitas Gadjah Mada.
- Hidayatullah, P. (2016a). Alam pikir masyarakat Madura yang terepresentasikan melalui lagu Ta' Andi' Rokok. *Jurnal Kajian Seni*, 2(2), 178–194. <https://doi.org/10.22146/jksks.22694>

- Hidayatullah, P. (2016b). *Musik dan identitas: Kajian tentang musik dangdut Madura di Situbondo* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Hidayatullah, P. (2017a). *Dangdut Madura Situbondoan*. Diandra Kreatif.
- Hidayatullah, P. (2017b). Ghending dangdut: Artikulasi budaya masyarakat Madura dalam seni tabbhuwan. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 18(3), 113–132. <https://doi.org/10.24821/resital.v18i3.2244>
- Hidayatullah, P. (2017c). Kosmopolitanisme dalam industri dangdut Madura pada tahun 2000-an di Situbondo. Dalam H. K. Kewuel, A. Budiyanto, Y. Fajar, & N. B. Kumoro (Ed.), *Pluralisme, multikulturalisme, dan batas-batas toleransi: Seri studi kebudayaan 1* (103–112). Program Studi Antropologi FIB Universitas Brawijaya.
- Hidayatullah, P. (2017d). Panjhâk sebagai agen pengembang karakter budaya dalam masyarakat Madura di Situbondo. *Jantra*, 12(2) 139–151.
- Hidayatullah, P. (2017e). The dynamic phenomena of strékan music from colonial to contemporary era in Situbondo. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 1–12, <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.9398>
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., & Noeri, G. S. (Ed.). (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Penerj.). Standford University Press.
- Humas Setkab. (2016, 9 November). Presiden Jokowi anugerahkan gelar pahlawan nasional kepada KH As'ad Syamsul Arifin. *Sekretariat Kabinet Republik Indonesia*. <https://setkab.go.id/presiden-jokowi-anugerahkan-gelar-pahlawan-nasional-kepada-kh-asad-syamsul-arifin/>
- Husson, L. (1997). Eight centuries of Madurese migration to East Java. *Asian and Pasific Migration Journal*, 6(1), 77–102. <https://doi.org/10.1177/011719689700600105>
- Hutagalung, T. K. S. (2013). *Rock'n roll industri musik Indonesia: Dari analog ke digital*. Kompas Media Nusantara.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Imdb.com. (1999). *Mann-soul's heart: Soundtrack*. <https://www.imdb.com/title/tt0206921/soundtrack/>

- Irmawati, R. (2004). *Berkenalan dengan kesenian tradisional Madura*. Penerbit SIC.
- Ismail. (2013). *Ironi dan sarkasme bahasa politik media: Filsafat analitik John Langshaw Austin*. Pustaka Pelajar.
- Jaeni. (2014). *Kajian seni pertunjukan dalam perspektif komunikasi seni*. IPB Press.
- Jizarnah. (2018). Aktualisasi pemahaman nilai menurut Max Scheler bagi masa depan bangsa Indonesia. *Jurnal Filsafat*, 18(1), 85–106. <https://doi.org/10.22146/jf.3519>
- Jones, C. S. (2007). *Understanding basic music theory*. Rise University.
- Jonge, H. (2011). *Garam, kekerasan, dan aduan sapi: Esai-esai tentang orang Madura dan kebudayaan Madura*. LKiS.
- Jurriëns, E. (2006). *Eksprezi lokal dalam fenomena global: Safari budaya dan migransi* (H. Setiawan, Penerj.). LP3ES.
- Kaelan, M. S. (2005). *Metode penelitian kualitatif bidang filsafat*. Paradigma.
- Kayam, U. (2000). Pertunjukan rakyat tradisional Jawa dan perubahannya. Dalam H. S. A. Putra (Ed.), *Ketika orang Jawa nyeni*. Galang Press & Yayasan Adhi Karya.
- Keraf, G. (2007). *Diksi dan gaya bahasa*. Gramedia Pustaka Utama.
- Khalid, M. K. (2006). *Karakteristik perihidup enam puluh sahabat Rasulullah*. Penerbit Diponegoro.
- Koentjaraningrat. (1990). *Sejarah teori antropologi II*. UI Press.
- Koentjaraningrat. (2000). *Pengantar ilmu antropologi*. PT Rineka Cipta.
- Kusmayati, A. M. H. (2000). *Arak-arakan: Seni pertunjukan dalam upacara tradisional di Madura*. Yayasan Untuk Indonesia.
- Lorenz. (2009, 28 Mei). Interview with Benedict Anderson: Being a cosmopolitan without needing to travel. *Antropologi.info*. https://www.antropologi.info/blog/anthropology/2009/interview_with_benedict_anderson_being_a
- Mack, D. (1995). *Ilmu melodi*. Pusat Musik Liturgi.

- Maknuna, L. L., Mustamar, S., Ningsih, S. (2013). Mantra dalam tradisi pemanggil hujan di Situbondo: Kajian struktur, formula, dan fungsi. *Publika Budaya*, 1(1), 1–15. <https://jurnal.unej.ac.id/index.php/PB/article/view/333/183>
- Martopangrawit, S. (1972). *Titilaras kendhangan*. Konservatori Karawitan Indonesia.
- Matanasi, P. (2007). *KNIL: Bom waktu tinggalan Belanda*. MedPress.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Mintargo, W. (2008). *Musik revolusi Indonesia*. Penerbit Ombak.
- Mistortoify, Z., Haryono, T., Ganap, V., & Simatupang, G. R. L. L. (2014). Pola Kelléghân dan teknik vokal Kéjhungan representasi ekspresi budaya Madura dan pengalaman estetiknya. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 15(1), 1–17. <https://doi.org/10.24821/resital.v15i1.796>
- Mistortoify, Z. (2018). Site performances Gamelan Keraton Sumenep. Dalam H. Salim (Ed.), *Peta dan arkeologi gamelan Nusantara*. LKiS.
- Mistortoify, Z., Haryono, T., Simatupang, L. L., & Ganap, V. (2010). Kéjhungan: Gaya nyanyian Madura dalam pemaknaan masyarakat Madura Barat pada penyelenggaraan tradisi rèmoh. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 11(1), 1–14. <https://doi.org/10.24821/resital.v11i1.488>
- Mulyana, D. (2013). *Metodologi penelitian kualitatif: Paradigma baru ilmu komunikasi dan ilmu sosial lainnya*. Remaja Rosdakarya.
- Munawaroh, S. (2015). Kiai pada masyarakat desa kota Madura. *Jantra: Jurnal Sejarah dan Budaya*, 10(1), 91–101.
- Najib, A., Zamili, M., Rahman, F., & Syarifuddin. (2014). *Peradaban Sukorejo: Ikhitisar perjalanan satu abad Pondok Pesantren Salafiyah Safi'iyah Sukorejo Situbondo*. Seksi Karya Ilmiah & Penerbitan Satu Abad Pondok Pesantren Salafiyah Safi'iyah Sukorejo Situbondo.
- Noratio, C. (2005). *Sinopsis ritual budaya Hodo: Tarian sakral minta hujan* [koleksi tidak dipublikasikan]. Kecamatan Asembagus.
- Nordholt, H. S. (Ed.). (2005). *Outward appearances: Trend, identitas, kepentingan*. PT LKiS Pelangi Aksara.

- Nugroho, A. S. (2015). Keteladanan dalam kepemimpinan kiai di pondok pesantren. *Jurnal Jantra*, 10(1). 13–22.
- Paisun, P. (2010). Dinamika Islam kultural: Studi atas dialektika Islam dan budaya lokal Madura. *El-Harakah: Jurnal Budaya Islam*, 12(2), 154–168. <https://doi.org/10.18860/el.v0i0.450>
- Pigeaud, T. G. T. (1938). *Javaanse Volksvertoningen: Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk*. Volkslectuur.
- Pradopo, D. R. (2005). *Pengkajian puisi*. Gadjah Mada University Press.
- Pramadiansyah, F. (2009). *Seni tradisional Hodo di Desa Bantal Kecamatan Asembagus Kabupaten Situbondo Jawa Timur: Suatu tinjauan musikologis* [Skripsi tidak diterbitkan]. ISI Yogyakarta. <http://digilib.isi.ac.id/15616/>
- Prasisko, Y. G. (2014). *Blandongan: Praktik eksklusi dalam masyarakat Jawa dan Madura* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Prasisko, Y. G. (2015). *Blandongan: Perebutan kuasa budaya masyarakat Jawa dan Madura*. LPRIS.
- Prier, K. (1996). *Ilmu bentuk musik*. Pusat Musik Liturgi.
- Putro, T. A. D. (2015). *Islamic work ethic: Studi kasus nilai-nilai spiritualitas Islam pada PT. Andromeda* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Raffles, T. S. (1978). *The history of Java Vol.1*. Oxford University Press.
- Retsikas, K. (2007). The power of the senses: Ethnicity, history and embodiment in East Java, Indonesia. *Indonesia and the Malay World*, 35(102), 183–210. <https://doi.org/10.1080/13639810701440616>
- Ricklefs, M. C. (2013). *Mengislamkan Jawa: Sejarah islamisasi di Jawa dan penentangnya dari 1930 sampai sekarang*. PT Serambi Ilmu Semesta.
- Rifa'i, A. (2017). *Sepenggal kearifan Bondowoso, tradisi mamaca Madura-Parry-Lord's Perspective*. Diandra Kreatif.
- Rifa'i, M. A. (2007). *Manusia Madura: Pembawaan, perilaku, etos kerja, penampilan, dan pandangan hidupnya seperti dicitrakan peribahasanya*. Pilar Media.

- Salim, A. (2010). Adaptasi pola ritme dangdut pada ansambel perkusi. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 11(2), 106–123. <https://doi.org/10.24821/resital.v1i2.505>
- Santosa, I. B. (2017). *Profesi wong cilik: Spiritualisme pekerjaan-pekerjaan tradisional*. Basabasi.
- Sarmini. (2008). Ruang dan kultur kekerasan domestik: Pengalaman perempuan Madura di Kemayoran Baru Surabaya. *Humaniora*, 20(1), 38–50. <https://doi.org/10.22146/jh.918>
- Sarup, M. (2003). *Introductory guide to past-structuralism and postmodernism* (2nd edition). Sage Publications.
- Sasongko, M. H. (2006). *Perubahan wujud penayangan dan makna musik dangdut di TPI dan Indosiar 1994–2004* [Disertasi tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Sastroyatmo, M. (1981). *Babab Madura*. Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press.
- Setiawan, A. (2018). *Arkeologi gamelan di Sumenep: Dari imaji masyarakat akar rumput tentang gamelan hingga penelusuran gamelan langka dengan berbagai problematiknya* [Laporan penelitian]. ISI Surakarta.
- Setiawan, S. (2015). *Konsep kendangan pematuhan karawitan Jawa gaya Surakarta* [Tesis tidak diterbitkan]. Institut Seni Indonesia Surakarta.
- Shahadat Ali Vlogs. (2015, 26 Juni). *Chaiyya chaiyya HD* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WKX5x3KZXfY>
- Simatupang, L. (2013). *Pagelaran: Sebuah mozaik penelitian seni-budaya*. Jalasutra.
- Siswanto. (2012). *Damar Wulan: Suntingan teks, terjemahan dan analisis sosiologi sastra* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Situbondokab.go.id. (t.t). *Website Resmi Kabupaten Situbondo*. Diakses pada 12 Maret, 2018, dari <https://situbondokab.go.id>
- Soedarsono, R. M. (2010). *Seni pertunjukan Indonesia di era globalisasi*. Gadjah Mada University Press.

- Soekiman, D. (2011). *Kebudayaan Indis: Dari zaman kompeni sampai revolusi*. Komunitas Bambu.
- Soetomo, G. (2003). *Krisis seni krisis kesadaran*. Penerbit Kanisius.
- Spradley, J. P. (2006). *Metode etnografi*. Tiara Wacana.
- Subiantoro, I. H. (2002). *Upacara Seren Taun sebuah ritual keagamaan di Cigugur Kuningan Jawa Barat* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Sugiharto, B. (2013). *Untuk apa seni?*. Matahari.
- Sukesi. (2010). Musikalitas karawitan jawatimuran. *Lakon: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Wayang*, 7(1), 85–107.
- Sumardjo, J. (2000). *Filsafat seni*. Penerbit ITB.
- Sumitri, N. W. (2013). Nilai estetis dan komoditas seni tradisi vera etnik rongga. Dalam *Prosiding The 5th International Conference on Indonesian Studies: “Ethnicity and Globalization”* (128–143). Fakultas Ilmu Budaya Universitas Indonesia.
- Sumiyoto, I. (1999). *Gendhing dangdut: Pembentukan dan pengaruhnya terhadap kehidupan karawitan Jawa di Sragen* [Tesis tidak diterbitkan]. Universitas Gadjah Mada.
- Supanggah, R. (2002). *Bothekan karawitan I*. Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Supanggah, R. (2007). *Bothekan karawitan II: Garap*. ISI Press.
- Suparto. (2012). Tembang Macapat sebagai sumber ide gending-gending karya Ki Nartosabdo. *Selonding*, 1(1), 73–99. <https://doi.org/10.24821/selonding.v1i1.66>
- Suratno, P. (2013). *Masyarakat Jawa & budaya Barat: Kajian sastra Jawa masa kolonial*. Penerbit Adi Wacana (Tiara Wacana Group).
- Susanto, B. (2000). *Imajinasi penguasa dan identitas postkolonial*. Penerbit Kanisius.
- Suyoto, Haryono, T., & Hastanto, S. (2015). Estetika Bawa dalam karawitan gaya Surakarta. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 16(1), 36–51. <https://doi.org/10.24821/resital.v16i1.1273>

- Timoti, R. (2007). Reflections on music and identity in Ethnomusicology. *Muzikologija*, 7, 17–38. <https://doi.org/10.2298/MUZ0707017R>
- Trustho. (2005). *Kendhang dalam tradisi tari Jawa*. STSI Press.
- Turino, T. (1999). Sign of imagination, identity, and experience: A piercian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221–255. <https://doi.org/10.2307/852734>
- Turner, V. W., & Bruner, E. M. (1986). *The anthropology of experience*. University of Illinois Press.
- Vie Auliya. (2017, 31 Agustus). *Ira faramesti tatandung* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=igZtR299leM>
- Wadiyo. (2008). *Sosiologi seni: Sisi pendekatan multi tafsir*. Universitas Negeri Semarang Press.
- Waridi. (2001). *Martopangrawit Empu Karawitan gaya Surakarta*. Mahavhira.
- Weintraub, A. N. (2012). *Dangdut: Musik, identitas, dan budaya Indonesia*. Kepustakaan Populer Gramedia
- Wibowo, P. N. H. (2012). Ande-ande lumut: Adaptasi folklor ke teater epik Brecht. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 13(1), 31–40. <https://doi.org/10.24821/resital.v13i1.502>
- Wiyata, L. (2002). *Carok: Konflik kekerasan dan harga diri orang Madura*. LKiS.
- Wiyata, L. (2013). *Mencari Madura*. Bidik-Phronesis Publishing.
- Yampolsky, P. (2001). Can the traditional arts survive, and should they?. *Indonesia*, 71, 175–185. <https://doi.org/10.2307/3351460>
- Young, R. (1981). *Untying the text: A post structuralist reader*. Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Yulianto, F. (2005). Estetika dalam wacana posmodernitas: Kritik Jean-François Lyotard atas rasionalisme formalisme Jürgen Habermas. Dalam M. Sutrisno (Ed.), *Teks-teks kunci estetika: Filsafat seni*. Galangpress.



Tentang Penulis



Panakajaya Hidayatullah lahir dan dibesarkan di Situbondo, Jawa Timur. Ia menempuh pendidikan strata satu di Jurusan Musik (Barat), Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta. Setelah lulus, ia melanjutkan studi master dengan minat etnomusikologi di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada. Sejak tahun 2017, ia mengajar di Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Jember.

Panakajaya Hidayatullah memiliki minat dan ketertarikan khusus pada kajian musik dan seni pertunjukan masyarakat Madura di Tapal Kuda, Jawa Timur. Berbagai publikasinya tentang kajian seni pertunjukan masyarakat Madura telah dipublikasikan di beberapa jurnal ilmiah, prosiding, bunga rampai, dan buletin.

Buku pertamanya berjudul *Dangdut Madura Situbondoan* diterbitkan pada tahun 2017. Bersama rekan-rekannya di Situbondo, ia menggagas dan mengelola proyek nonprofit dokumentasi *Tabbhuwān: Madurese Sounds*, semacam gerakan preservasi seni tradisi Madura melalui kerja-kerja pengarsipan seni pertunjukan (khususnya seni tradisional), mulai dari perekaman (*field recording*), digitalisasi, hingga publikasi. Beberapa dokumentasinya berupa karya audiovisual dapat diakses secara bebas melalui kanal YouTube. Bersama beberapa koleganya di FIB UNEJ, Panakajaya Hidayatullah turut mendirikan kelompok riset yang secara intens melakukan penelitian tentang masalah-masalah seputar kebudayaan Madura bernama “Pranala: Kajian Budaya Madura”. Sebagai praktisi musik, saat ini ia masih aktif dan tergabung dalam salah satu Orkes Keroncong Kremes di Situbondo. Panakajaya Hidayatullah dapat dihubungi melalui media sosial Instagram: @panakajaya dan surel: panakajaya.hidayatullah@gmail.com.

Proyek Dokumentasi Seni Pertunjukan Madura (*Madurese Sounds*)

surel: tabbhuwan.madura@gmail.com

Instagram: @madurese_sounds

YouTube: Tabbhuwan: Madurese Sounds

<https://www.youtube.com/channel/UChaq5CHvFuZvv4VEB8douxA/>

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Indeks

- adaptasi, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 83, 84, 85, 328, 330
- Al Badar, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 234, 235, 236, 237, 238, 251, 252, 254, 257, 261, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 299, 300, 304, 308
- alih wahana, 135, 136, 207, 210, 211, 216, 219, 224, 233, 291, 300, 318
- ambang*, 88, 244, 246, 247, 248, 249, 256, 257, 258
- arèsan*, 6
- Arifin, 10, 12, 86, 87, 202, 224, 229, 259, 260, 261, 262, 321
- bâto ghilis*, 331
- bhâbu'*, 130, 131
- bhâlâ*, 114, 125, 126, 127
- bhuju'*, 332
- bhuppa'*, 130, 131
- Bondowoso, 2, 6, 10, 53, 292, 300, 316, 327, 332
- Bourdieu, 8, 322
- Bouvier, 7, 20, 21, 22, 54, 58, 95, 96, 133, 137, 145, 164, 234, 235, 240, 253, 254, 268, 322
- budaya, 8, 10, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 87, 88, 92, 97, 104, 105, 106, 117, 119, 123, 130, 131, 134, 138, 140, 143, 144, 151, 153, 160, 161, 163, 198, 199, 200,

- 204, 207, 211, 212, 216, 217, 219, 224, 225, 229, 230, 231, 233, 234, 238, 249, 250, 252, 254, 257, 258, 261, 262, 263, 265, 269, 275, 277, 278, 279, 280, 283, 285, 288, 289, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 306, 307, 308, 310, 314, 315, 316, 317, 318, 331, 332, 333
- carèta*, 54, 236
- carok*, 330, 332
- chord*, 150, 156, 188
- dangdut, 2, 28, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 75, 84, 85, 86, 87, 92, 101, 102, 103, 104, 105, 134, 138, 139, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 169, 172, 175, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 212, 235, 236, 239, 249, 260, 266, 282, 283, 284, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 317
- dhâddhâli potè*, 15, 30, 31
- dhâlâng*, 332
- dhârâ ghettakan*, 6, 8, 9, 10, 11, 16, 18, 19, 20, 23, 25, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 332
- dhung-dhung*, 6
- drama, 91, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 147, 163, 204, 207, 209, 210, 212, 216, 217, 224, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 249, 252, 253, 263, 269, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 297, 299, 300, 304, 308, 316, 337
- dul-gudul*, 9
- ensambel, 6, 328, 334, 335
- estetis, 38, 39, 47, 52, 135, 142, 143, 144, 231, 289, 290
- Foucault, 106, 107, 108, 114, 117, 120, 123, 323
- gamelan, 1, 6, 7, 13, 21, 25, 54, 76, 133, 144, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 169, 172, 174, 175, 186, 189, 192, 193, 197, 198, 212, 236, 247, 250, 268, 272, 273, 317, 333, 334, 335, 337
- gebbeluk*, 333
- Geertz, 8, 29, 268, 323
- ghâghambhâng*, 333
- ghendhirân*, 333
- ghul-ghul*, 333
- ghuru*, 130, 131, 137, 143, 243
- glundhâng*, 6
- glundhângan*, 6, 20, 26, 27, 29, 333
- Hauser, 102, 132
- historis, 49, 321
- Hodo*, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 324, 326, 327, 337

- Husson, 10, 95, 162, 199, 294, 306, 325
- Hutcheon, 68, 325
- India, 64, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 134, 138, 199, 236, 249, 250, 251, 283, 287, 307, 314, 318
- industri, 3, 65, 66, 285, 300, 301, 302, 304, 305, 308, 324, 325
- industrialisasi, 134, 288, 300, 318
- Jawa, 2, 7, 8, 10, 13, 18, 22, 28, 37, 41, 46, 49, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 86, 87, 90, 114, 130, 138, 144, 149, 151, 161, 162, 163, 164, 165, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 182, 185, 186, 189, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 214, 217, 219, 224, 238, 244, 264, 268, 269, 273, 275, 292, 294, 295, 306, 307, 310, 311, 313, 314, 316, 318, 321, 322, 323, 325, 327, 328, 329, 330, 334
- Jember, 6, 10, 11, 18, 23, 292, 300, 308, 316, 332, 348
- Jonge, 8, 18, 97, 119, 120, 123, 325
- kanca, 34, 114, 115, 116, 117, 124, 125, 126, 127
- katoprak*, 144, 145, 160, 202, 203, 204, 229, 240, 268, 286
- kèjhungan*, 149, 163, 334
- kèkèt*, 21, 335
- kennong tello'*, 21, 96, 333
- kiai, 12, 130, 131, 140, 141, 202, 203, 207, 211, 212, 214, 215, 224, 229, 231, 233, 238, 241, 242, 243, 249, 252, 255, 258, 259, 260, 262, 263, 268, 271, 272, 275, 332, 333
- klènèngan*, 54, 333
- kompolan*, 334
- kosmopolitanisme, 301, 324
- Lesbumi, 92, 133, 134, 235, 252, 304, 308, 322
- lirik, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 102, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 212
- loddrok*, 133, 145, 163, 167, 240, 268, 286, 336
- Lumajang, 2, 6, 10, 66, 292, 293, 300, 310, 316, 332
- Madura, 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 13, 18, 20, 22, 25, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 76, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 95, 96, 97, 101, 104, 105, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 174, 175, 178, 179, 180, 182, 186, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 211,

- 212, 214, 217, 219, 224, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337
- malo*, 334
- mamaca*, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 327, 333, 334
- melodi vokal, 54, 68, 69, 84, 85, 86, 103, 159, 307
- mimikri, 88, 94, 99, 104
- nèng-nèng*, 335
- ngambâ' tamoy*, 103, 104
- nyata*, 6, 19, 35, 335
- ojhung*, 21, 335
- okol*, 335
- pajhudhun*, 6, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 31, 32, 33, 34, 36, 331
- pamaksod*, 335
- pamaos*, 336
- Pamekasan, 10, 21, 162
- Panarukan, 49, 86, 87
- pandhâbâ*, 53, 56, 336
- panegghes*, 336
- panjhâk*, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 165, 168, 263, 282, 289
- parlo*, 90, 92, 93, 94, 96, 99, 100, 102, 103, 104, 145, 162, 165, 239
- pesantren, 3, 134, 202, 240, 258, 259, 269, 276, 321, 323, 326, 327
- pojhiân*, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 336
- post-harmoni, 144, 150
- poter giling*, 336
- rato*, 130, 131
- religiositas, 131, 201, 234, 247, 248, 257, 344
- Retsikas, 97, 198, 264, 273, 327
- ritme, 147, 150, 161, 168, 182, 183, 192, 198
- ritual, 7, 14, 15, 18, 24, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 96, 108, 143, 145, 240, 278, 316, 317, 335, 336, 337
- rombongan, 12, 49, 96, 97, 98, 133, 145, 146, 153, 154, 158, 166, 167, 169, 170, 180, 186, 188, 202, 206, 220, 221, 229, 235, 236, 239, 240, 253
- salèmpet*, 336
- Sampang, 10
- sangposangan*, 144, 146, 147, 149, 150, 153, 160, 336

- saronen, 9, 10, 21, 333, 334, 337
sellekkan, 15, 31
 Simatupang, 244, 245, 246, 328
 sinetron, 281, 282, 283, 285, 287, 292, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 318
 Situbondo, 2, 6, 10, 11, 12, 37, 40, 49, 53, 55, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 87, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 104, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 150, 153, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 199, 202, 204, 217, 224, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 242, 243, 249, 250, 252, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 285, 287, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 316, 321, 324, 326, 327, 332, 337
sobbhul, 14
 spiritualitas, 43, 46, 163, 316
strèkan, 86, 89, 91, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 165, 337
 Sumenep, 6, 8, 9, 10, 66, 146, 162, 202, 234, 253, 287, 293, 310, 326, 328, 332
tabbhuwân, i, iii
tarètan, 114, 124, 125, 337
tèk-tèk, 337
tembhâng, 42, 43, 44, 48, 76, 337
têtèt, 95, 337
to'jher, 93, 95, 102
tong-tong, 6, 7, 9, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 31, 36, 333, 335
totta'an, 6, 9, 18, 19, 20, 25, 26, 30, 32, 36
unisono, 155, 156, 158, 180
 Wali Sanga, 55, 56, 57, 58
 Weintraub, 64, 65, 66, 87, 105, 249, 308, 330
 Wiyata, 35, 114, 115, 116, 117, 119, 198, 239, 277, 330, 332

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Tabbhuwân adalah istilah yang digunakan untuk menggambarkan konsepsi seni pertunjukan masyarakat Madura. Keunikan budaya masyarakat Madura di Tapal Kuda timur Pulau Jawa menyebabkan kajian dan pembahasan tentangnya selalu mengundang perhatian. Buku *Tabbhuwân: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda* hadir untuk menyajikan ulasan komprehensif tentang beragam kesenian Madura yang masih eksis hingga saat ini.

Buku ini merupakan oasis di tengah langkanya sumber akademis tentang kebudayaan Madura. Sebagai seseorang yang tumbuh di lingkup masyarakat Madura dan mengabdikan kajiannya terhadap kebudayaan Madura, Panakajaya Hidayatullah mengulas dengan rinci aspek seni pertunjukan populer, seperti dangdut Madura, ketoprak, gending, drama Islami, dan sinema Madura. Tiap babnya memaparkan berbagai topik dalam ranah seni pertunjukan tersebut, mulai dari ritual, musik, sisi keislaman, media, hingga industri.

Tabbhuwan: Seni Pertunjukan Masyarakat Madura di Tapal Kuda adalah buku yang tepat bagi Anda yang ingin memahami lebih jauh kehidupan kesenian masyarakat Madura. Buku ini hadir untuk mengisi kekosongan literasi ilmiah dalam bidang seni Madura, khususnya di wilayah Tapal Kuda, Jawa Timur.

Selamat membaca!



BRIN Publishing
The Legacy of Knowledge

Diterbitkan oleh:
Penerbit BRIN, anggota Ikapi
Gedung B.J. Habibie Lt. 8,
Jln. M.H. Thamrin No. 8,
Kota Jakarta Pusat 10340
E-mail: penerbit@brin.go.id
Website: penerbit.brin.go.id

DOI: 10.55981/brin.771



ISBN 978-623-8372-61-4



9 786238 372614

Bukti ini tidak diperjualbelikan.