

# PERAN AKTOR DI BALIK SENI PERTUNJUKAN TAYUB DI MALANG

**Robby Hidajat**  
**Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang**

## **Abstrak**

Pada seni pertunjukan “ronggong” (Tandhak/Teledek) di Malang, terdapat fenomena persaingan yang disebabkan adanya “aktor” di balik panggung, yaitu “pelandang”, “Pengendang” atau “ketua Paguyuban”. Peran yang dijalankan oleh para “aktor” memiliki dua aspek, bersifat positif dan negatif. Aspek positif berkaitan dengan pola penyajian, popularitas, dan perlindungan, sisi negatif berupa aspek yang mengancam profesi mereka. Para “aktor” di balik panggung dapat menghalangi bahkan dapat mematikan popularitas para ronggong; bahkan berdampak pada aspek gender yang melandasari semangat untuk tetap eksis. Tandhak selalu mendapat pemahaman yang bersifat negatif, pola moral-estetik yang diperoleh dari pendidikan non-formal membawa dampak yang sangat rentan terhadap hegemonitas, yaitu penekanan dan intimidasi “siniioritas”.

Katakunci: Tari, Tayub, Ronggong, Aktor

## **PENDAHULUAN**

Pertunjukan Tayub Jawa telah ditulis oleh *Thomas Stamford Raffles* dalam bukunya yang berjudul *The History of Java*. Tayub Jawa adalah salah satu pertunjukan yang umumnya lebih ditonjolkan aspek penari perempuan yang disebut *Ronggeng* (Raffles 1978). Ronggeng atau Waranggono adalah wanita penari dalam suatu arena atau panggung terbuka, di mana para penontonnya berada di sekeliling arena pertunjukan. Seorang penonton yang “Kejatuhan sampur” harus menari bersama ronggeng dan harus selalu berusaha menghibing tarian ronggeng, agar perhatian si Ronggeng tetap tertuju kepadanya (Herusatoto, 1984). Soedarsono menyitir keterangan Raffles, lalu memberikan komentar bahwa Tayub sudah sangat populer di Jawa, baik dikalangan bangsawan (*priyayi*) maupun dikalangan rakyat pada umumnya (Soedarsono 1991).

Penari pada pertunjukan Tayub yang disebut *Ronggeng*, pada umumnya mendapat predikat yang kurang baik. Sebab *Ronggeng* selalu dikaitkan-kaitkan dengan kegiatan prostitusi terselubung. Penari Tayub yang secara khas juga disebut *Ledhek* atau *Keldek* (Geertz 1960) adalah wanita penghibur laki-laki. Maka tidak mengherankan kalau Raffles menonjolkan profil penari *Ronggeng* dengan tubuh seksi, dinamis, dan tampak temperamen yang agresif. Sebuah lukisan dalam buku *The History of Java* yang menampilkan profil Ronggeng. Lukisan tersebut tampak hanya didasarkan atas asosiasi pelukisnya yang menangkap bahwa Ronggeng adalah penari yang berperilaku negatif, erotis dan

menggoda. Ronggeng digambarkan dengan gerakan tangan yang merentang dengan penonjolan pada bahu yang terbuka dan tampak emosional (Gambar 1).



Gambar1 Ronggeng Jawa  
(Sumber: *The History Of Java*, 1978:46)

Di samping *Ronggeng* yang disinyalir negatif menurut ukuran moralitas Jawa, tetapi kenyataannya pertunjukan Tayub dengan pesona penari perempuan yang seksi terus digemari oleh beberapa kalangan, khususnya di Jawa.

## PERSPEKTIF GENDER DAN ASPEK AKTOR DALAM TAYUB

### Perolematika Gender

Perkembangan prospektif feminis pada bidang sejarah merupakan usaha yang relatif baru. Sungguhpun kajian ini masih sangat terbatas dan belum memiliki cara-cara yang koheren (Waeman. 2001). Karena, pada kenyataannya masih dihadapkan pada kontradiktif pada tataran teoritis, bahkan dalam bidang seni pertunjukan dan utamanya seni tari masih belum menjadi fokus perhatian yang serius.

Maka permasalahan perempuan dalam seni pertunjukan tradisional yang jadi topik bahasan tersebut, dimaksudkan masih dalam tataran wacana. Maka sudah barang tentu yang dikemukakan bukan merupakan analisis teoritik, tetapi lebih ditekankan pada melihat/memperhatikan gejala/fenomena yang terjadi di alam perkembangan seni pertunjukan di Indonesia, hubungannya dengan peran perempuan sebagai bagian penting dalam pertunjukan.

Sebelum membahas lebih lanjut, perlu disimak secara umum tentang keberadaan feminisme itu sendiri sebagai sebuah landasan untuk mencermati sebuah fenomena keberadaan perempuan dalam perkembangan seni pertunjukan tradisional di Indonesia, khususnya persoalan yang bersifat kultural pada pertunjukan tradisional di masing-masing daerah.

Feminisme mulai tampak menjadi topik perbincangan sekitar tahun 1970-an, yaitu ditandai adanya publikasi atas kajian sejumlah biografi ilmuwan

perempuan yang telah mengambil peran dalam mengkoreksi kerangka pikir sejarah ilmu pengetahuan, dengan mengetengahkan peran perempuan dalam ikut serta memberikan kontribusi terhadap perkembangan ilmu pengetahuan (Waeman. 2001: 10)

Gerakan ini menjadi sangat agresif dan progresif, karena pada perkembangan sosialisasi perempuan dalam berbagai bidang kegiatan semakin tampak termarginalkan. Bahkan keberadaan perempuan secara eksistensial tidak mendapat pengakuan, baik keterlibatannya ataupun kualitasnya dalam memberikan kontribusi terhadap kehidupan ini, utamanya kondisi perempuan di negara berkembang.

Perjuangan kaum feminis, terlebih eksentalisme mendorong perempuan dapat mengungkapkan logikanya sendiri, perspektifnya sendiri dan mengkonstitusikan wacananya (*discourse*) sendiri (Arivia, 1993). Gerakan perempuan ini menunjukkan semakin sempitnya ruang gerak perempuan untuk dapat mengekspresikan dirinya secara obyektif, bahkan secara naturalistik ingin menciptakan dunianya lebih terfokus. Sehingga keberadaan perempuan dalam perkembangan konseptual berbagai bidang ilmu dan seni, diharapkan adanya sentuhan khas dari karakteristik perempuan.

Pemahaman tentang feminisme yang disepakati oleh perempuan dari berbagai negara, seperti Banglades, India, Nepal, Pakistan, serta Sri Lanka dalam sebuah rapat kerja Asia Selatan, yaitu : sebuah definisi sebagai berikut : “*Suatu kesadaran akan penindasan dan pemerasan terhadap perempuan dalam masyarakat, di tempat kerja dan dalam keluarga, serta tindakan sadar oleh perempuan maupun laki – laki untuk mengubah keadaan tersebut*” (Kalam Bhasin & Nighat said Khan, 1999). Ini berarti, bahwa perempuan dipacu untuk lebih merasakan secara sadar akan upaya yang ditujukan pada dirinya yang berakibat terjadinya strata subordinat, seperti yang ada dalam perilaku keluarga Jawa yang menempatkan perempuan sebagai “*Konco wingking*” (teman belakang) (Sri Suhardjati Sukri & Ridin Sofwan, 2001).

Bahkan, perempuan menjadi sebuah simbol keamanan laki-laki, yaitu jika laki-laki Jawa dinyatakan telah mapan apabila telah memiliki enam hal. Enam hal yang dimaksud, yaitu: (1) *Wisma*, (2) *Wanita*, (3) *Turonggo*, (4) *Curiga*, dan (5) *Kukila*. *Wisma* atau rumah sebagai sebuah simbol status dalam masyarakat, bahwa seseorang telah memiliki tempat untuk berteduh, berlindung, atau tempat untuk tinggal secara menetap. *Wanita* atau perempuan adalah pendamping, *garwa* (istri) dimaknai sebagai *sigarane nyawa*, teman hidup, atau *sisihan* ( pelengkap di sebelah), atau *sasandingan* (yang ada disamping), *Jeda* (jodoh) atau *Bojo*. *Turonggo* (kuda atau kendaraan), *Curiga* (senjata atau keris ), dan *Kukila* (Burung atau bunyi–bunyian yang menghibur).

Istilah *konco winggin* adalah sebuah pikiran yang bersumber dari terminologi yang diciptakan laki-laki (Jawa) dalam mendefinisikan kedudukan perempuan dalam keluarga. Sementara perempuan tidak memiliki kemampuan dialogis dalam ikut serta memberikan kontribusi dalam memaknai keluarga. Kenyataan ini merupakan sebuah contoh yang banyak ditentang oleh gerakan feminisme untuk memperjuangkan kesetaraan gender.

Kenyataan yang dinyatakan dalam kultur Jawa tersebut telah menempatkan wanita menjadi bagian dari warga masyarakat yang tidak produktif, yaitu diposisikan pada fungsi yang memiliki ruang gerak yang terbatas, di *dapur* dan di *kasur*. Fungsi wanita dalam rumah tangga, yang dimulai dari *masak* (memasak di dapur untuk suami). *Macak* (berdandan untuk suami), dan *manak* (melahirkan anak).

Menurut Clcott Parson (1996), pemeranan berdasarkan kondisi kultural itu bersumber dari paham *patriakat*, yaitu sebuah paham yang menempatkan garis laki-laki yang menentukan berbagai masalah sosial, dan juga kebijakan dalam mengambil segala keputusan. Kenyataan tersebut di atas menjadi semakin tajam, karena feminisme menjadi sebuah discose kritis terhadap berbagai perlakuan wanita dalam lingkup budaya, agama, dan sosial. Antara laki-laki dan perempuan saling dipertajam kontradiksinya dalam mencari otonomi independen. Akibatnya, gerakan tersebut semakin mengarah mencari liangkuburnya.

Oleh karena itu, sebagai sarana untuk membangun teori dalam mencermati perempuan sebagai obyek visualitas ragawi dalam perkembangan tari kontemporer Indonesia, lebih dcondongkan pada pembahasan dari teori "Keibuan" (mothering) yang dinyatakan oleh Chudorev (Arifa, 1993). Teori "keibuan" yaitu terjadinya sebuah kondisi psikologis internal dalam arti perempuan. Perempuan menjadi individu yang secara tidak sadar telah menyerahkan segala kondisi yang dianggap kodrati, termasuk segala kelemahan yang dieksploitasi secara kultural *patriach*, yaitu kekuasaan pada garis laki-laki. Laki-laki yang memilih kekuasaan atas wanita, sehingga ada kesan bahwa *maskulinitas* adalah sebuah proses kultural yang selalu mengeksploitasi *feminitas* sebagai kenyataan alami atau naturalistik. Kondisi ini tampak pada mempunyai kekuasaan atas komunitasnya (Mosse 1996).

Menyimak teori Chudorev yang berdasarkan sifat alami perempuan menjadi landasan yang esensial, bahkan disebutkannya sebagai "*Sisterhood*" yaitu persaudaraan perempuan. Namun beberapa kasus, di Asia Selatan yang memiliki adat tradisi kuat dalam menempatkan perempuan dalam sebuah bingkai kaca menempatkan perempuan menjadi sebuah kenyataan alami yang dilegitimasi dengan mitos-mitos kesuburan.

Simbolisasi tentang "lingga-yoni" yang menjadi kekuatan atau daya reproduksi. Menjadi ibu yang melahirkan dan mengasuh anak-anaknya adalah

kodrati, bahkan anugerah yang dijunjung tinggi serta mulia. Maka "*Motherhood*" atau "*sisterhood*" tampak disikapi seperti adanya. Sehingga pandangan tersebut mengakibatkan benturan. Apakah pemikiran itu sebagai sebuah revisi untuk menyadarkan kenyataan dimana perempuan selama ini belum atau tidak diberdayakan, baik sebagai kualitas dan peransertanya dalam ikut serta membangun sebuah dunia yang tidak memiliki konsep "dikotomis". Seperti "Ibu hamil" dan "Bapa Angkasa", atau sebagai tujuan yang mencoba untuk mendefinisikan perempuan sebagai sebuah alternatif dunia baru, yaitu "perempuan" sebagai teori yang disebut Teori *Perubahan Sosial Alternatif*.

Pembenturan dari kenyataan tersebut menjadikan adanya pemahaman dikotomis, keberadaan laki-laki dan perempuan. Bahkan beberapa pandangan lebih menekankan aspek "kesetaraan" atau "Kemitraan sejajaran" seperti yang dikenal untuk pertama kali di Indonesia, yaitu meningkatkan peran dan kemampuan perempuan dalam rangka menyetarakan diri dengan laki-laki sudah barang tentu keikutsertaan dalam menempatkan posisi, serta keterlibatan dalam berbagai kegiatan sosial dan kesenian.

Secara kultural, perempuan telah disudutkan secara moral, etika dan agama untuk tidak mengambil peran secara leluasa dalam perkembangan kesenian, utamanya seni tari. Karena perempuan yang terlibat dalam seni tari dipandang rendah, bahkan cenderung dinilai sebagai kegiatan asusila. Prototipe yang selalu dikedepankan adalah gambaran negatif dari para penari *Tayub* yang disebut *Teledhek / Tandhak*, yang secara vulgar menari bersama pria, bahkan tidak jarang menjadi obyek pelecehan laki-laki yang memberi tip. Lebih jauh lagi disinyalir ada yang berhubungan intim. Kenyataan negatif tersebut telah menjadi "dongeng" yang selalu dilontarkan dari generasi ke generasi, sebagai sebuah produk kultural untuk mempersempit ruang gerak perempuan yang tidak lebih jauh dari pagar rumah.

Sejalan dengan hal tersebut, Jawa juga telah dikungkung oleh sebuah kebudayaan "pingitan" yang sudah barang tentu akan membatasi ruang gerak sosialnya, termasuk hak-haknya untuk bergaul dengan teman sebayanya dalam proses menumbuhkan kepribadiannya. Hal tersebut yang berikutnya lebih dipandang sebagai fenomena oleh para aktifis perempuan sebagai wacana, bahkan sebagai sebuah tujuan yang diupayakan dapat menegakkan emansipasi. Seperti yang dilakukan oleh Kartini (1879-1904). Usaha kartini sebagai aktifis perempuan telah berhasil membebaskan wanita dari kultur Jawa yang memandang wanita sebagai subordinasi, atau warga kelas dua yang tidak mendapatkan prioritas pendidikan secara sepadan dengan laki-laki dan komprehensif.

Sungguhpun setelah kemerdekaan Indonesia (1945) wanita secara progresif telah menampakkan diri di berbagai bidang, utamanya dalam organisasi-organisasi sosial dan politik. Akan tetapi kenyataan tersebut sebenarnya belum

menjadi sebuah kenyataan yang benar-benar menggembirakan bagi wanita Indonesia, utamanya di Jawa. Karena beban kulutural belum secara kondusif merespon perkembangan zaman. Bahkan Clifford Geertz masih melihat jelas tema-tema dalam pertunjukan tradisional mengetengahkan tentang perempuan yang teraniaya; kawin dipaksa, diperkosa, dinikahi secara tidak syah (selingkuh), dibunuh/dianiaya, atau memaksa anak laki-lakinya menceraikan istrinya. Gambaran tentang wanita itu merupakan dampak dari konflik antar generasi, generasi tua masih memiliki beban kultur, sementara generasi muda mulai melihat adanya era baru yang lebih bebas. Sebuah rasksi sosial yang dilontarkan melalui sandiwara ludruk, hal ini sudah barang tentu akan mengkaitkan dengan keberadaan tari remo yang secara perlahan mengalami transformasi kearah perujudan yang bersifat elite, bergaya priyayi (Peacock, 1968).

Kondisi yang digambarkan oleh Clifford Geertz tentang “perempuan” itu sekitar tahun 1950-an, pada sandiwara ludruk yang sekitar lebih dari 30 kali disaksikan disebuah kota yang menjadi lokasi penelitiannya, yaitu pare-Kediri (Jawa timur) yang disamakan dengan Mojokuto. Geertz (1989) menunjukan ketidakberdayaan wanita melawan kondisi moralitas etnis, sehingga terjadi reaksi yang berujud transvestit (laki-laki yang membawakan karakter tokoh perempuan) sehingga mampu tampil secara agresif. Ini tampak menjadi sebuah solusi yang diambil oleh seniman seni pertunjukan di Jawa Timur. Maka tidak mustahil keberadaan tandhak juga memiliki sifat genetik yang demikian.

Geertz juga menyimak perempuan dalam pandangan informasinya, yaitu perempuan sebagai *Taledhek* (kledhek) diberikan catatan hampir hampir sebagai seorang “pelacur”. Oleh karenanya organisasi-organisasi perempuan seperti *Perwari* (perkumpulan wanita kaum priyayi) sangat membenci dan menentang keberadannya. Kesan a sosial dan atau dianggap menimpang dalam koridor moral Jawa ini disebabkan oleh cara pengibing memberikan tip kepada teledhek, biasanya dilakukan seperti tayub yang berfungsi sebagai tari penghitur. Cara itu sangat unik dan nakal yaitu dengan memasukkan uang ke dalam kain kemben pembalut buah dada *ledhek*. Oleh karenanya orang Jawa pada umumnya berpendapat bahwa ledhek adalah penari wanita jalananan (Surjo, dkk. 1985).

Hal ini menjadi masalah sosial yang ditimbulkan oleh sifat dari pertunjukan itu, bahkan lebih lanjut Geetz juga menangkap makin memudarnya Tayub dikarenakan ada semacam komplik internal pada para pengibing, yaitu rasa malu jika gengsinya jatuh akibat memberikan tip pada seorang Tandhak. (1983: 401-402).

Dalam kaitan ini, kondisi Tayub di Jawa Timur yang diteliti oleh Geertz pada akhirnya tahun 1950-an dan awal tahun 1960-an, waktu itu di Kabupaten Malang sendiri memang belum muncul Tayub Malang. Karena waktu itu di Malang masih berkembang pertunjukan semacam Tayub yang disebut *Andhong*;

sebuah pertunjukan ini dilakukan secara berkeliling, sesekali mangkal di sebuah tanah lapang tertentu, atau di areal terbuka dekat sebuah pasar hewan, dan atau menghampiri rumah orang yang dianggap berada. Mereka berhenti untuk melakukan atraksi. *Andhong* sebagai pertunjukan keliling mempunyai bentuk yang sederhana, yaitu sebuah pertunjukan tari putri yang disebut dengan *Beskalan*, diiringi instrumen *kendang*, *saron*, dan *gong bumbung*.

### Kajian Tentang Aktor

Mengkaji tentang “aktor” merupakan hal yang tidak asing lagi dalam dunia seni pertunjukan, “aktor” adalah “artis”; para pelaku atau pemain dalam mempresentasikan sebuah karya seni. Tetapi dalam bidang ilmu sosial mengkaji “aktor” adalah sebuah disiplin ilmu pengetahuan tersendiri. Pemahaman tentang aktor dapat digali dari teori yang dikembangkan oleh Anthony Giddens yang memandang “aktor” adalah “agency” yang selalu melakukan reaksi aktif dengan : struktur. Agen dan struktur ibarat dua sisi dari satu mata uang logam. Seluruh tindakan sosial memerlukan struktur dan seluruh struktur memerlukan tindakan sosial. Agen dan struktur saling jelin menjalin tanpa terpisahkan dalam praktik atau aktivitas manusia (Ritzer & Goodmen, 2004).

Kajian seni pertunjukan yang memfokuskan dalam pencermatan “aktor” dalam pengertian penggerak dan dinamisator pola sosial masih sangat langka, oleh karena itu. Tulisan ini berusaha memfokuskan pada pengkajian tentang peran “Aktor di balik panggung”, karena para aktor di balik panggung sangat menentukan berbagai hal, termasuk pengembangan pendidikan profesi Tandhak. Hal ini disebabkan oleh realias wanita Jawa yang berprofesi sebagai Tandhak dalam pertunjukan (Tayub) telah mengalami marginalisasi hak, dan menempatkan perempuan dalam strata subordinasi. Maka, munculnya “aktor di balik panggung” diharapkan dapat menjalankan fungsi proteksi, khususnya terhadap tindak pelecehan dan kekerasan seksual. Oleh karena itu, pencermatan pada aspek “gender” dan teori feminisme dibutuhkan untuk memantau pola tindakan “aktor”, dan gejala yang dialami oleh penari Tayub.

Penyelenggaraan Tayub dikoordinir secara sistemik, yaitu menyelenggarakan pertunjukan Tayub secara bergiliran (semacam arisan). Hal ini dikonstruksi oleh “aktor” organisatoris berupa “paguyuban”. Tahun 1970-an organisasi penggambar Tayub diwadahi dalam organisasi yang disebut “*Paguyuban Langen Beksan Tayub Malang Arema*” yang diketuai oleh salah satu penggemar (pengibing) senior. Secara konseptual adanya paguyuban dianggap memberikan wadah, penyalurkan aspirasi, tempat pengaduan, dan tempat untuk mendiskusikan berbagai permasalahan yang bersifat internal profesi Tandhak. Termasuk menjadwalkan kegiatan pementasan secara reguler dan indidental selama satu tahun.

Aktivitas organisasi yang dilakukan adalah dalam bentuk siasat strategi untuk mengamankan jalannya acara, karena pertunjukan Tayub pada umumnya selalu di khawatirkan oleh pihak keamanan sebagai sumber kriminalitas dan pelecehan seksual. Kasus di Lumajang-Jawa Timur pada tahun 1996; ada Tandhak Tayub yang tebunuh di tengah ladang tebu, ketidak diantar oleh salah satu penggemarnya. Tetapi sistem ini menjadi sebuah lembaga yang eksklusif, di mana bisa jadi keberadaan Tandhak lebih mendapat tantangan berat, utamanya dalam persaingan untuk mendapat perhatian dan dapat memasuki paguyuban tersebut. Maka aktor organisatoris menjadi peran yang dianggap mendominasi kehadiran dan keberadaan para Tandhak.

Tandhak dalam suatu sistem terorganisasi akan mengalami pendefinisian, baik kualitas, repentasi, sikap, dan sejumlah cara dalam melakukan servis sosial di dalam kerangka kesenian. Sejumlah faktor tersebut setidaknya ada semacam sentimen yang terbangun dalam diri Tandhak, juga unsur-unsur dominan yang lain, yaitu: *pengibing*, sebagai *pelanggan (costumer)* yang memiliki sejumlah kriteria yang mendefinisikan Tandhak untuk dapat dihadirkan. Di samping itu juga *Pramugari* atau *pengareh* yang lebih bersifat sebagai pengkoordinir kegiatan; setidaknya pramugari tersebut merupakan pemberi atvis kepada *pengibing*, hubungannya dengan Tandhak tertentu yang akan dihadirkannya. Dalam kaitan ini di dalam sistem organisasi juga muncul “aktor” yang memberikan penafisan dan mendefinisikan keberadaan para Tandhak; oleh karenanya aktor yang disebut *Pramugari* atau *pengareh* ini bergerak pada wilayah etika dan artistik.

Persoalan di atas, menjadi sebuah kenyataan yang memiliki problematik yang krusial. Kepelikannya adalah pada suatu kenyataan yang dihadapi oleh Tandhak yang sudah barang tentu akan berusaha untuk mempertahankan eksistensi dan popularitasnya ditentukan oleh para aktor di balik panggung. Perjuangan yang berat ini merupakan probelematika gender yang mungkin membutuhkan cara penelaahan khusus. Setidaknya kasus ini pertama-tama perlu disimak secara umum, bahwa pada kenyataannya perempuan dalam perkembangan pertunjukan tradisional, telah mengalami berbagai hal sebagai berikut.

### **Aktor sebagai Pelindung**

Menyimak panjang lebar sejarah “wanita” yang dipinggirkan oleh budaya patriaki (laki-laki), hal ini menjadi realitas yang sangat beralasan, bahwa para laki-laki yang ada disekitar “wanita” dalam hal ini wanita yang memiliki profesi sebagai Tandhak mengambil tindakan atau bereaksi dengan pola yang disadari atau tidak disadari. Sebagai gambaran umum, bahwa sementara penyelenggaraan pesta besar yang dilakukan oleh kaum *priyayi* (masyarakat menengah ke atas), seperti para lurah atau Camat yang sedang menikahkan putrinya, atau acara

khitanan. selalu mendatangkan perkumpulan Tayub dari daerah Kediri, Tulungagung atau Blitar. Para pejabat daerah tersebut juga dapat dimaknai sebagai “aktor di luar panggung”, karena mereka memiliki kekuatan sosial politis di sebuah wilayah tertentu. Pejabat yang menyelenggarakan pertunjukan Tayub memiliki sejumlah harapan dan latar belakang yang meminta imbalan konskuensi yang cukup besar, yaitu meminta untuk didudukkan sebagai orang yang memberikan perlindungan pada kesenian “maicenas”.

Sehingga keberadaan Andong Tayub sebagai pertunjukan yang sederhana menjadi milik rakyat, dan tidak mampu menjangkau dalam tarup-tarup (tenda-tenda darurat untuk menampung para tamu) dari masyarakat kelas menengah ke atas secara berangsur-angsur meningkat, mereka secara tiba-tiba dipanggil untuk pentas di “pendapat” atau ditempat yang bagi para Tandhak amatir tidak pernah. Prestis yang ditimbulkan oleh “aktor dari kalangan pejabat pemerintah” memberikan sumbangan historis yang cukup besar, yaitu mulai meningkatnya drajat pertunjukan Tayub pada posisi yang mampu merambah kalangan menengah ke atas. Bahkan ada beberapa grup Tayub di Jawa Timur yang dipentaskan di Hotel bintang lima.

### **Hegemonitas Aktor**

Menjelang akhir tahun 1970-an, kemudian mulai muncul keinginan dari beberapa penggemar Tayub yang ingin mengangkat ciri kedaerahan (*Tayub Wetanan*), maksudnya Tayub khas Jawa Timur, khususnya bersumber dari Malang. Mereka adalah kalangan para penggemar Tayub yang sudah mengalami kejenuhan dengan penyajian Tayub versi Jawa Tengah. Oleh karena itu gaya Tayub gaya Jawa Tengah mulai mengusik pasaran mereka, khususnya disebabkan oleh penyajian yang kurang agresif (Hidajat dkk. 1996). Pada khusus ini ada suatu motivasi yang sangat besar dari para “aktor” yang dipicu oleh Libido (hasrat menikmati sensual dan seksualitas); keterkguman dengan lawan jenis yang berperan sebagai Tandhak tidak sangat fulgar (seronoh), atau dipandang murahan. Tetapi dengan penampilan wanita dalam bentuk *trasvestet* (menjadi seolah-oleh laki-laki) lebih bersifat estetik, rasa romantisme semakin dapat diungkapkan secara akrab dan sopan.

Tetapi pada kenyataannya, penampilan tari Remo yang diharapkan membuhkan selera baru, terus didesak untuk memenuhi selera agresifitas dan sensualitas para penggemar tayub, sehingga mereka menemukan penikamatan artistik yang bersifat “trasvestit”, yaitu tari putra yang disajikan oleh wanita. Hal ini memberikan sentuhan emosi seksual yang cukup hebat; karena para penggemar mampu menikmati “ekspresi agresifitas para perempuan” secara bersama-sama. Gairah mereka dalam menanggapi emosional kinestetik para Tandhak mampu melupakan berbagai hal yang sangat berharga, termasuk

“istrinya”. Kondisi seperti ini yang selalu diwaspadai oleh para istri para penggemar tayub. Maka tumbuh pembenaran-pembenaran yang dipublikasikan oleh Clifford Geertz dan Thomans Stamford Raaffles.

Sejak saat itu, tari *Gambyong* diganti dengan tari Remo, waktu itu tari Remo yang diangkat ke panggung Tayub adalah tari Remo yang ada di panggung pertunjukan Ludruk. Tetapi yang menarik adalah perempuan, perkembangan ini tidak lazim pada pertunjukan ludruk. Ini salah satu keunikan yang membutuhkan pencermatan, khususnya yang berkaitan dengan kreativitas dari pada Tandhak itu sendiri. Perubahan penampilan pada tari pembukaan pertunjukan tayub tersebut menunjukkan berapa besar peran “aktor di luar panggung” memberikan tekanan pada masuknya pengaruh budaya “kulonan” (pengaruh Jawa Tengah). Sentimen etnik ini dimungkinkan membeirkan ruang gerak yang lebih luas bagi para Tandhak yang berangkat dari panggung Ludruk.

Jika dikaitkan dengan eksistensi Tandhak, dan realitas perempuan yang telah ditunjukkan oleh pola kultural; utamanya reaksi atas ketertindasan atau kondisi subordinasi terhadap derajatnya. Sehingga ada suatu reaksi yang menarik yang telah dilakukan oleh Tandhak, khususnya yang berkaitan dengan kasus para Tandhak Tayub Malang. Mereka seolah-olah menyerahkan diri pada kekuasaan (hegemonitas) laki-laki, dalam hal ini “laki-laki” pada umumnya lebih berkuasa dalam penyelenggaraan Tayub; yaitu *Pelandang* (MC Tayub), *Pengibing* (penggemar Tayub), dan penanggap Tayub.



Gambar 2 Bentuk Kostum Tari Remo Tayub Malang

Hegemonita laki-laki memandang penampilan Tandhak yang maskulinitas sebagai daya tarik yang bersifat komoditas. Di samping itu, para pengibing di Kabupaten Malang dapat menikmati ekspresi yang sesuai dengan iklim budayanya, yaitu bersifat terbuka dan agresif, hanya saja karena pola struktur penyajian yang bersifat struktural konstruktif, pada umumnya lebih dapat terkendali.

Model penampilan Tandhak yang bersifat *Transvestit*, Tandhak Tayub Malang memiliki karakteristik yang khas; tampak pada busananya, tata rias laki-laki berkumis tipis, asesoris (*keris cundrik*) yang dikenakan di depan, aspek gerak tari yang bervolume lebar, dan berbagai pola yang cenderung menggunakan irama gending yang dinamis dan berpola garis lantai yang cenderung maju.

Di samping bentuk kostum tari Remo yang khas bagi penari Tandhak, tarian yang dibawakan juga telah mengalami rekonstruksi yang sesuai dengan kebutuhan kontek erotisme, salah satunya disebabkan oleh irama *ndang-dut*. Sebenarnya semula menggunakan penari Remo Tayub menggunakan medium gerak silat untuk menunjukkan karakteristik agresifitas yang dinamis; pola ini dirintis oleh seorang Tandhak yang bernama Saudah di awal tahun 1970-an. Akan tetapi pada perkembangannya, gerak silat termanipulasi oleh kinetiks femininitas pelakunya; sehingga lagi menampakan pola yang bersifat maskulin, tetapi lebih menampakan akibat dari penggunaan kostum “laki-laki”. Bentuk-bentuk gerak yang mengeksploitasi bahu dan pinggul sangat kentara pada adegan “*Tembelan*” (Pemberikan tip). Adegan tersebut adalah menahan penari Remo Tayub agar terus menari dengan *gendhing-gendhing* pilihan para pengibing.

Kenyataan lapangan yang demikian ini sangat menarik untuk diamati lebih mendalam, khususnya berkaitan dengan masalah konflik internal yang dirasakan oleh para Tandhak. Sehingga kondisi marginalisasi atau subordinasi yang dilakukan oleh laki-laki, baik sebagai pramugari atau pramugari menjadi sesuatu yang positif, motivatif dan juga membangun sifat karakteristik yang khas dalam lingkungan Tayub Malang.

Hal tersebut di atas menunjukkan, bahwa peran “aktor di balik panggung” telah memberikan perubahan moral-estetik, dari bentuk penampilan, hingga pola penyajian. Sehingga hubungan inteaktif antara Tandhak dan Pengibing relatif dapat dikordinir dengan tertip. Hal ini tentunya menjadi Bagian dari kenyataan yang disebabkan oleh berbagai hal yang menyebabkan Tandhak menjadi lebih progresif, kreatif dan mencoba untuk menembus berbagai kemungkinan, dengan tujuan utama adalah menunjukkan kemampuan serta eksistensialnya. Kenyataan tersebut menjadikan para Tandhak mampu menumbuhkan tindakan “self edocate” (mendidik diri sendiri). Tindakan tersebut sesuai dengan tujuan yaitu seperti yang dikemukakan oleh Edi Sedyawati; arkeolog yang memiliki perhatian terhadap seni tari yang besa sekali. Tujuan utama para ronggeng adalah mencari nafkah dengan tari. Untuk itu kemampuantari dan oleh suara (*tembang*) sebagai daya tarik dengan sengaja dikembangkan untuk merebut pasaran (1984). Sudah barang tentu para Tandhak menjadi banyak menemukan citarasa personal (gaya pribadi) yang merupakan *trade mark*, sehingga saat ini kita kenal nama-nama tandhak yang populer seperti Sri Utamai, Rumaningsih (1970-an), Yayuk, Erni, dan Yarti (1990-an).

Sudah barang tentu hal ini dapat menyimak keberadaan Tandhak yang mencoba untuk mendevinsikan dirinya, seperti bentuk publikasi dalam caver-caver kaset rekaman tayub. Berbagai bentuk pose-pose yang menonjolkan wajah penari tayub yang masih belia atau penari senior yang menonjolkan kekhasan tariannya, seperti yang dilakukan oleh Sri Utami; Tandhak yang sudah memasuki usika 40-an, banyak atraksi tari yang ditonjolkan seperti Remo Topeng, Cakilan, dan berbagai atraksi frahmen yang dibumbui oleh humor yang seronoh.

Menyimak paparan di atas, tampak adanya sebuah fenomena sosial dalam yang terjadi di lingkungan Tandhak Tayub Malang, yaitu sebuah peran yang “aktor di luar panggung”, mereka memaanin sejumlah pola konstruksi hubungan sosial dan juga menekan pribadi para atris, sehingga tumbuh sebuah keseimbangan peran, antara Tandhak dan para pengemarnya, baik sebagai *penghibing* ataupun sebagai penanggap. Sehingga apa yang terjadi dalam lingkungan tayub Malang tersebut merupakan sebuah fakta perkembangan sosial, yaitu seperti yang dimaksudkan oleh Emile Durkhem. Fakta sosial dianggap sebagai sebuah barang (*thing*) yang berbeda dengan ide yang menjadi obyek penyelidikan seluruh ilmu pengetahuan dan tidak dapat dipahami melalui kegiatan mental murni (spekulatif). Tetapi untuk memahaminya diperlukan penyusunan data riil di luar pemikiran manusia. (Zamroni 1992l, Ritzer 2002).

Berdasarkan paparan yang telah disampaikan, dimungkinkan adanya suatu kemungkinan yang dapat disimak secara lebih mendasar, yaitu (1) Kehadiran “aktor” yang menentukan pola hubungan sosial dan memaknai artis seni pertunjukan Tayub, (2) Reaksi dari kemampuan potensial berupa “mendidik diri sendiri” yang dilakukan oleh para Tandhak tidak selalu megakibatkan kontra terjadinya varian kinetik (gerak-artistik) dan penyajian, tetapi dimungkinkan juga terjadi yang mampu menciptakan strategi untuk tetap mengimbangi dominasi laki-laki, pola dialogis antara “aktor” dan aktor, sehingga menimbulkan sebuah kompromi (kemampuan daya tawar).

Hal tersebut merupakan suatu kemungkinan yang akan memberikan sumbangan bagi studi perkembangan sosial dalam seni pertunjukan, utamanya upaya para pengembang Tayub di Malang, atau *culture studies*, yaitu sebuah cara manusia untuk memahami manusia lain secara manusiawi. Karena kehidupan manusia itu sendiri tidak luput dari bagaimana mereka menyikapi lingkungannya, dan mengembangkan pola intelektualnya secara khas.

## SIMPULAN

Mengingat kekuatan-kekuatan kultural yang memberikan rangsangan “eksistensial” sehingga aspek *locak genius* dari para pelaku budaya terus mengalami penguatan. Hal ini telah dibuktikan oleh para ronggong, setidaknya sudah lebih dari 5 abad, para ronggong telah memainkan perannya sebagai penari

penghibur laki-laki, dan telah pula memberikan makna historis serta interpertasi yang beragam dari mereka yang telah mengalami kontroversial dengan mereka. Seperti yang telah di laporkan oleh Clifford Gertz atau Thomans Stamford Raffles. Bahkan para orang tua-tua kita juga telah medefinisikan para Tandhak dengan berbagai interpertasi yang negatif. Hal ini tentunya sebuah perjalanan sejarah seni pertunjukan yang memberikan makna yang sangat berharga, khususnya dalam dunia seni pertunjukan tradisional.

## DAFTAR PUSTAKA

- Arivia, Gadis. 1993. “Feminisme Pascamodernis”. *Prisma*. No. 1 Tahun XXII.
- Bhasin, Kamlam & Said Khan, Nighat. 1999. *Persoalan Pokok Mengenai Feminisme dan Relevansinya*. Terjemahan B. Herlina. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Cllemburger, Jane C. & Moore, Hellen A. 1996. *Sosiologi Wanita*. Terjemahan Budi Suchayono & Yan Sumaryana. Jakarta: Rineka cipta.
- Faisal, sanapiah. 1990. *Penelitian Kualitatif Dasar-Dasar dan Aplikasi*. Malang: Yayasan A-3 Malang.
- Ritzer, George. 2002. *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda*. Jakarta: Raja Grafindo Persada.
- Gertz., Clifford 1989. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*. Terjemahan Aswab Mahasin. Jakarta: Midas Surya- Grafindo.
- Herusatoto, Budiono. 1984. *Simbolisme dalam Budaya Jawa*. Yogyakarta: Hanindita.
- Hidajat, Robby dkk. 1996. “Bentuk Gaya Tari Remo pada Pertunjukan Tayub Malang: Studi tentang Bentuk dan Gaya Tari Remo yang Dibawakan oleh Waranggono dari Malang”. Laporan Penelitian Kelompok. Malang: Lemlit IKIP MALANG.
- Mosse, Julia Cleves. 1996. *Gender & Pembangunan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Peacock, James L. 1968. *Ritus of Modernization*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Raffles, Thomans Stamford. 1978. *The History of Java*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Ritzer, George & Goodman, Douglas J. .2004. *Teori Sosial Modern*. Terjemahan Triwibowo Budi Santoso. Jakarta: Prenada Media.
- Sedyawati, Edi. 1984. *Tari: Tinjauan dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Suharto, Ben. 1999. *Tayub: Pertunjukan & Ritus Kesuburan*. Bandung: MSPI.
- Surjo, Djoko. (dkk) 1985. *Gaya Hidup Masyarakat Jawa di Pedesaan Pola Kehidupan Sosial Ekonomi Dan Budaya*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

- Wadjman, Judi. 2001. *Feminisme Versus teknologi*. Terjemahan Ina Susilowati. Yogyakarta: SBPY dan OXFAM UK-I. Hal. L
- Vredembregt, J. 1981. *Metode dan Teknik Penelitian Masyarakat*. Jakarta: Gramedia.
- Zamroni. 1992. *Pengantar Pengembangan Teori Sosial*. Yogyakarta: Tiara Wacana