

TEATER TRADISIONAL SEBAGAI DOKUMEN KOMUNITAS

Ninuk Kleden-Probonegoro

ABSTRACT

Theoretical assumption which underlies this article is that theatre in general and traditional local theatre in particular can be treated as a social document of its supporting community. However, the process of documentation usually takes place only symbolically at various levels of signification.

In the case of traditional theatres in Java it is very important to establish where to find out what is documented and how it is conveyed. In the case of Lenong theatre of Betawi community it is surprising that the political chaos in 1998 in Jakarta is hardly worked out except in very limited form in its dialog.

Sapi'in, pembantu keluarga Haji tampak sedang berbincang dengan dua anak gadis majikannya. Neneng, sang kakak minta pisang pada Sapi'in untuk diberikan adiknya.

Sapi'in : "Bayi bongsor begitu mah kagak makan pisang. Sekarang jaman krisis moneter, pisang juga mahal!"

Neneng : "Tinggian mana Bang, pisang ama telur?"

*Sapi'in : "Semua orang ono juga tahu, tinggian telur" (penonton tertawa)
"Mangkanya kita harus hidup prihatin, ini jaman PHK."*

Neneng : "Prihatin, Bang?"

Sapi'in : "Katanya, ada Sembako. Beras pada kosong". Mangkanya lu, inget, deh, inget"

Neneng : "Telur Bang, telur" (sambil merengek)

Adik : "Picang Bang, picang" (sambil merengek)

*Sapi'in : "Dipisah begitu mah, mana enak. Bujung . . . busyeet"
(Penonton tertawa)*

(Dialog dari cerita "Jampang-Mayangsari" yang dipertunjukkan pada tgl. 20 Maret 1999 di desa Jelobang, Serpong).

Dialog dari adegan pada *drip*² ke dua tersebut di atas, adalah pertunjukan teater lenong yang diselenggarakan sehubungan dengan pesta perkawinan. “Gaya Baru”, nama perkumpulan yang mengadakan pertunjukan itu, cukup tua karena didirikan sekitar tahun ‘50-an di Serpong dan perkumpulan ini adalah lawan dari perkumpulan “Sinar Subur” (di Sawangan), di mana saya sekitar tahun ‘70-an menjadi salah satu “anggota kerabat”nya. Perkumpulan yang disebutkan belakangan ini sudah almarhum sejak tahun 1975, dikuburkan bersama pemimpinya yang kata orang *mati dibikin*³. Anggota tetap kebanyakan menjadi *panjak* yaitu seniman menurut istilah setempat, yang tersebar di lingkup kebudayaan lenong. Bang Cholid dan Mpok Nunung mendirikan “Bintang Berlian” yang sekarang bisa ditemui di Bekasi dan dengan setia tetap *nempong*⁴ pada Sarkim di “Gaya Baru”, Bang Nirin yang asalnya *panjak* topeng pulang ke Pasar Rebo dan mendirikan “Setia Kawan” di samping perkumpulan topengnya, Bang Bolot mendirikan grup “Bolot” di desa Jombang dan sering muncul di layar kaca. Tidak sedikit *panjak* “Sinar Subur” yang bergabung dengan “Gaya Baru” dan “Bolot”. Komunitas *panjak* yang menyenangkan; tampak selalu gembira dengan canda, meskipun kuantitas pertunjukan terus menurun dari masa ke masa. “Gaya Baru” sendiri, sejak peristiwa Mei 1998 lalu, baru mengadakan pertunjukan di desa Jelobang ini, meskipun beberapa hari setelah kerusuhan masih mengadakan pertunjukan.

Alunan *Kong Ji Lok* yang pada malam itu muncul dari gesekan *te hi an* (sebenarnya bisa juga dari *kong a yan* dan *su kong*) dalam

¹ Suatu pertunjukan teater lenong selalu dibuka dengan lagu-lagu instrumentalia gambang kromong, dan “kong ji lok” adalah lagu favorit perkumpulan lenong “Gaya Baru”. *Kong* adalah singkatan dari *engkong* yang berarti kakek. Jadi “kong ji lok” adalah lagunya kakek Ji Lok.

² *Drip* adalah istilah setempat untuk menyatakan babak dalam bahasa Indonesia.

³ Ada kepercayaan di Betawi bahwa musuh dalam seni pertunjukan dapat dibunuh melalui kekuatan magi yang dibuat oleh seorang dukun.

⁴ Turut mengadakan pertunjukan pada perkumpulan di mana *panjak* tidak menjadi anggota tetapnya.

irama gambang kromong, adalah ciri pembukaan pertunjukan teater lenong. Di awal pertunjukan ini kita dengar ucapan terimakasih pada berbagai pihak yang telah memungkinkan diselenggarakannya pertunjukan dan juga disebutkan judul narasi yang akan dipertunjukkan. Persis seperti aturan-aturan makalah dalam pertunjukan seminar ilmiah.

Saya seperti juga komunitas penonton Betawi yang lain, segera tahu apa itu cerita "*Jampang-Mayangsari*" yang diucapkan setelah lagu *kong ji lok*. Suatu bentuk narasi tradisional yang menurut istilah setempat adalah *cerita riwayat*. Tetapi berbeda dengan komunitas penonton Betawi yang lain, segera saya bertanya dalam hati; bagaimana reformasi akan dikemas dalam pertunjukan yang menampilkan narasi tradisional seperti itu, khususnya bila kita bertolak dari asumsi bahwa teater tradisional dapat berperan sebagai dokumen bagi komunitasnya? Dalam tataran lain, timbul persoalan yang mempertanyakan bagaimanakah *interpretasi* teater-teater tradisional (baca: para senimannya) dalam membaca krisis yang terjadi pada masa reformasi ini, untuk kemudian dibawa ke bentuk pertunjukan ?

Pertanyaan seperti ini bukannya tidak masuk akal. Karena kalau kita perhatikan teater-teater tradisional Betawi, lenong dan topeng, tema pokoknya adalah keadaan Betawi pada masa tuan tanah menguasai tanah-tanah partikular (*particuliere landerijen*) di Jakarta dan sekitarnya yang disebut *Batavia en Ommelanden* (Kleden-Probonegoro, N., 1996: 198). Potret tuan tanah dengan tema kemiskinan muncul pada awal perkembangan kedua bentuk teater tersebut. Menariknya, tema ini tetap ada meskipun tanah-tanah partikular sudah dihapuskan oleh Undang-Undang Pokok Agraria (UUPA.) 1960, serta peraturan Pemerintah Pengganti Undang-Undang no. 56/1960 (Sediono M.P. Tjondronegoro & Gunawan Wiradi, 1984). Rupanya identik dengan tanah partikular adalah tanah-tanah Betawi yang dikuasai oleh *real estate* (Kleden-Probonegoro, N., 1998). Contoh bagaimana teater tradisional dapat menjadi dokumen masyarakatnya, tampak misalnya pada teater ludruk yang dikenal di Jawa Timur. Penelitian James Peacock (1968) memperlihatkan bahwa teater ini mengandung gejolak modernisasi orang Jawa Timur. Dari contoh-contoh yang disebutkan itu tampak bahwa teater tradisional sebenarnya juga mempunyai kemampuan untuk memotret atau mendokumentasikan gejala sosial

yang ada di masyarakatnya, di samping kritik yang kadang juga diberikan pada lingkungan sosialnya.

Berangkat dari studi literatur tersebut di atas, saya pertanyakan sejauh mana gejala sosial itu didokumentasikan dalam teater tradisional? Teater tradisional yang akan dikaji adalah teater tradisional Betawi, khususnya lenong. Meskipun demikian, perlu diketahui ada beberapa cara teater untuk mendokumentasikan gejala-gejala sosial itu. Ada yang menyimpannya dalam bentuk narasi, ada yang menyembunyikannya dalam lawakan atau syair lagu-lagu yang dipagelarkan.

“*Jampang-Mayangsari*” yang saya saksikan pagelarannya pada bulan Maret lalu, adalah salah satu narasi tradisional yang amat digemari penonton, karena itu kita maklum kalau cerita ini yang dipilih oleh perkumpulan lenong “Gaya Baru” untuk dipertunjukkan dalam hajatan perkawinan. Karena narasi ini cukup mengandung muatan nilai yang perlu diketahui oleh pasangan-pasangan muda yang baru menikah. Satu atau dua dasawarsa lalu pertunjukan “*Jampang-Mayangsari*” memakan waktu yang cukup lama, sesuai dengan plot aslinya yang cukup panjang. Pertunjukan pada waktu itu bisa dilakukan dalam dua malam berturut-turut. Tetapi, pertunjukan yang saya tonton malam itu, sudah dapat menyelesaikan ceritanya dalam satu kali pertunjukan saja. Dari pk. 9 malam sampai dengan pk. 03.45 pagi hari. Singkat kata, inilah narasi yang dipagelarkan pada malam itu

Jampang, duda beranak satu, berteman baik dengan Sarba yang meninggal saat anaknya baru lahir. Jampang bermaksud memperistri janda Sarba, Mayangsari, tetapi ditolak oleh perempuan itu dengan alasan tidak pantas karena “kita sudah sama-sama tua” dan ada pula alasan “sayah tidak bisa melupakan Bang Sarba”. Jampang terus merayu Mayangsari, masuk ke dalam rumah dan melihat tempat tidurnya, memegang pantat Mayangsari dan terus berusaha memaksakan kehendaknya, sampai pada akhirnya Mayangsari marah dan meludahi Jampang. Jagoan kita ini merasa dihina dan pergi ke dukun untuk membuat gila Mayangsari. Setelah itu Mayangsari kehilangan ingatan, dan berjalan mencari Jampang sambil terus memanggil-manggil namanya. Perempuan gila ini dapat disembuhkan oleh seorang dukun yang dicari oleh anaknya yang telah tumbuh menjadi seorang pemuda.

Melihat narasi yang diujarkan dalam pagelaran itu, tentu kita pertanyakan kemampuan teater Betawi dalam mendokumentasikan gejala sosial dalam narasinya. Pertanyaan lain yang timbul, apakah gejala sosial itu juga didokumentasikan dalam aspek lain pertunjukan teater, seperti dalam lawakan dan syair lagu-lagunya ?

Dokumentasi : Pengalihan Makna Wacana

Judul dalam karangan ini mengimplisitkan adanya tema tentang teater tradisional yang dibicarakan dalam rangka jubiliun jurnal antropologi. Berarti, ada dua hal yang tampak berhubungan, yaitu teater (tradisional) dan antropologi yang kita tahu mempelajari suatu komunitas masyarakat. Jadi, persoalan dokumentasi yang dilakukan oleh teater, secara khusus akan dilihat dalam hubungannya dengan komunitas pemilik teater termaksud. Perlu diketahui bahwa ada tiga pengandaian yang biasa digunakan oleh mereka yang mengkaji teater yang berhubungan dengan komunitas teater itu. Pertama-tama boleh diandaikan bahwa teater dapat mengekspresikan sistem sosial atau konfigurasi budaya komunitasnya. Kemudian, dapat juga diandaikan bahwa teater tersebut bersifat resiprokal dan refleksif. Hal ini berarti bahwa pertunjukan teater secara langsung maupun tidak dapat mengandung kritik terhadap kehidupan sosial atau bahkan merupakan penolakan terhadap kondisi-kondisi tertentu dari masyarakat di mana teater itu hidup⁵ yang pada gilirannya dapat berfungsi melegitimasikan gejala sosial yang biasanya dianggap tidak sesuai dengan norma-norma yang berlaku umum atau bahkan dianggap tidak sesuai dengan sistem budaya yang oleh sebagian orang dianggap baku. Ketiga, adalah

⁵ Turner tidak berbicara langsung tentang teater, tetapi seni pertunjukan di mana teater dapat merupakan bagiannya " in the sense that the performative genre merely "reflects" or "expresses" the social system or the cultural configuration, or at any rate their key relationships - but that it is reciprocal and reflexive, in the sense that the performance is often a critique, direct or veiled, of the social life it grows out of, an evaluation (with lively possibilities of rejection) of the way society handles history", Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1986: 22.

pengandaian bahwa teater dapat berperan sebagai pen-dokumen, seperti yang tertera dalam judul karangan ini.

Kiranya perlu dijelaskan terminologi dari dokumentasi yang menjadi tema karangan ini, karena istilah dokumentasi mempunyai beberapa pengertian. Pertama, dalam bahasa sehari-hari sering kita dengar bahwa seseorang mendokumentasikan sesuatu. Apa yang sering kita lihat adalah pen-dokumen membuat video, foto, merekam dialog atau bahkan sekedar membuat catatan-catatan dengan sebuah alat tulis. Video, foto, caset, pena, dan sebagainya, semuanya dapat disebut sebagai alat bantu untuk membuat dokumen. Dokumentasi (tentang) teater menurut arti pertama ini, terjadi apabila dokumen tersebut dibuat oleh seorang pendokumen. Berarti pendokumen membuat video tentang teater, membuat foto tentang pertunjukan teater dan merekam dialog yang ada dalam pertunjukan teater itu. Dengan kata lain realitas yang didokumentasikan adalah pertunjukan teater termaksud; si pendokumen telah mengalihkan pertunjukan teater ke dalam bentuk-bentuk foto, video, alat perekam dialog, dan sebagainya.

Kedua, apabila arti pertama tersebut di atas memperlihatkan bagaimana seorang pen-dokumen mendokumentasikan pertunjukan teater, maka dalam arti kedua ini pendokumen bukan seseorang atau sekelompok orang, tetapi teater lah yang berperan sebagai pendokumen. Tentu kita dapat menolak anggapan ini, karena bagaimana mungkin teater (sebagai benda) dapat membuat suatu dokumentasi. Sanggahan seperti ini dapat ditolak dengan melihat bahwa seniman-seniman teater itu lah yang tampaknya berperan sebagai pendokumen. Tetapi apabila kreativitas seniman untuk membuat dokumen dituangkan pada bentuk foto, berarti seniman termaksud telah membuat foto (baca: dokumentasi), misalnya tentang teater. Berarti, peran seniman tidak berbeda dengan peran pendokumen dalam arti yang disebutkan terdahulu. Hal ini lain dengan apabila para seniman tersebut menuangkan kreativitas idcya ke dalam bentuk pertunjukan teater. Sehingga di sini teater tampak lebih sebagai pen-dokumen. Dengan kata lain teater akan mendokumentasikan realitas yang bukan berasal dari panggung seperti pada arti pertama, tetapi realitas empiris lah yang akan didokumentasikan oleh teater tersebut, tentu melalui karya seniman-senimannya. Teater sebagai pendokumen berarti ia memotret, menyimpan dan mencatat pertunjukan yang ada pada realitas empiris itu.

Teater “Panggung Satu Merah” yang dipimpin oleh Ratna Sarumpaet, beberapa waktu lalu mempertunjukkan “*Marsinah*” yang menggambarkan realitas empiris tentang nasib seorang pemimpin buruh wanita di Sidoarjo, Jawa Timur, yang memimpin rekan-rekannya untuk menuntut kenaikan upah. Kejadian itu berakhir dengan tragis karena Marsinah kemudian ditemukan sudah tidak bernyawa. Realitas peristiwa pemogokan dengan tuntutan yang berakhir dengan tragis itu, diinterpretasikan Ratna sebagai sutradara dan pengarang narasi yang kemudian diekspresikannya ke dalam bentuk pertunjukan teater yang dipimpinnya.

Apa yang perlu diperhatikan di sini adalah, pagelaran “*Marsinah*” boleh dianggap sebagai dokumen yang dibuat oleh Ratna Sarumpaet, meskipun kita boleh juga membuat pengandaian bahwa kelompok teater “Panggung Satu Merah” lah telah mendokumentasikan Marsinah.

Uraian tersebut di atas memperlihatkan ada dua arti konsep dokumentasi dalam hubungannya dengan teater, pertama-tama teater adalah obyek dokumen dan kedua, teater adalah subyek dari dokumen itu. Bagaimana pun kedua arti tersebut mengundang perlunya penjelasan yang lebih rinci. Pertama, teater sebagai obyek dokumen “pertunjukan-pertunjukan” yang tadinya ada dalam realitas empiris, *dipindahkan* ke dalam suatu dokumen. Misalnya pertunjukan teater dipindahkan ke dalam bentuk video, ke dalam gambar-gambar foto, ke dalam rekaman, bahkan ke dalam bentuk catatan si pendokumen. Kedua, bahwa realitas empiris itu, setelah didokumentasikan difoto, direkam, ditulis atau dipertunjukkan dalam suatu teater, berarti realitas itu telah dipindahkan ke dalam *ruang lingkup yang terbatas*. Menurut arti yang kedua ini, “pertunjukan” yang ada dalam realitas empiris yaitu peristiwa Marsinah telah didokumentasikan oleh Ratna Sarumpaet dalam ekspresi teaternya. Apa yang terjadi di sini adalah, peristiwa Marsinah disimpan dalam ruang lingkup yang terbatas yaitu teater. Meminjam istilah Turner (1988: 76) “pertunjukan” dalam “teater” realitas empiris dengan lakon tuntutan buruh wanita, oleh Ratna dijadikan suatu meta-teater melalui teater yang dipimpinnya. Ketiga, memasukkan realitas empiris yang sifatnya temporal dan bergerak ke dalam suatu ruang lingkup yang terbatas dan a-temporal, berarti meng-inskripsikan realitas empiris itu (Paul Ricoeur, 1984: 145-147) ke

dalam bentuk-bentuk seperti disebutkan di atas. Keempat, realitas empiris yang temporal itu, sekarang dapat dilihat, “dibaca” dan *dikaji berulang-ulang*, seperti halnya penonton teater “Panggung Satu Merah” menonton pertunjukan “*Marsinah*” di TIM., Jakarta, di Bandung dan di Surabaya, atau penonton wayang yang orang Jawa; akan tetap menonton, yang berarti juga “membaca”, pertunjukan wayang meskipun lakon, tokoh, dan pemainnya telah dikenal.

Uraian tersebut di atas telah memperlihatkan dua arti konsep dokumentasi, dan patut diketahui bahwa karangan ini hanya terbatas pada konsep dokumen dalam artian ke dua saja, yaitu teater (baca: teater tradisional) sebagai pen-dokumen. Bagaimana pun, baik dokumentasi yang dibuat oleh pendokumen menurut arti pertama maupun menurut arti kedua, kedua-duanya memperlihatkan adanya pengalihan wacana, dari pertunjukan teater yang dialihkan ke bentuk foto, video, atau “pertunjukan” dalam realitas empiris yang sifatnya temporal dipindahkan ke dalam ruang lingkup yang terbatas dan sifatnya a-temporal, sehingga dapat dibaca dan dikaji berulang-ulang. Dirumuskan secara lain, pertunjukan dan “pertunjukan” yang keduanya ada dalam realitas (meskipun dalam tataran yang berbeda), dapat dipindahkan. Dalam hal ini tugas peneliti adalah membaca, atau dengan kata lain menginterpretasi apa yang telah didokumentasikan (baca: oleh teater). Persoalan yang akan diajukan mempertanyakan proses pengalihan wacana itu.

Persoalan yang mempertanyakan sejauh mana teater-teater tradisional (dengan kasus Betawi) mampu mendokumentasikan realitas sosial tersebut di atas akan digunakan pemikiran Paul Ricoeur, seorang ahli hermeneutik (y.i. metode untuk menafsirkan teks) berkebangsaan Perancis. Karena Ricoeur berbicara soal teks, sedangkan tema kita adalah dokumentasi, maka sebaiknya terlebih dahulu dijelaskan hubungan antara teks dengan dokumentasi.

Pertama, kalau kita tengok sebentar *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1996: 240, 10244), tertulis di sana dokumentasi adalah “pengumpulan, pemilihan, pengolahan dan penyimpanan informasi”. Sedangkan teks, disebut sebagai “naskah yang berupa kata-kata asli dari pengarang”. Melihat apa yang tertulis dalam kamus tersebut, rupanya kedua bentuk rumusan itu dapat digunakan untuk membatasi karangan ini. Dokumentasi menjadi pengumpulan, pemilihan,

pengolahan dan penyimpanan informasi yang dilakukan oleh pengarang sendiri. Pada bagian berikut nanti akan dijelaskan bahwa pengarang pertunjukan teater tradisional adalah masyarakat pemilik teater termaksud dan secara khusus adalah senimannya yang juga anggota masyarakat tersebut.

Melihat arti teks seperti yang disebutkan dalam kamus di atas, yaitu pemindahan kata-kata asli pengarang ke dalam bentuk naskah, maka pemikiran Ricoeur yang didasarkan pada teori bahasa, memang berangkat dari suatu wacana lisan (dalam kamus disebut sebagai “kata-kata asli” itu). Meskipun Ricoeur tidak sepatutnya disejajarkan dengan kamus bahasa Indonesia, tetapi perbandingan semacam ini paling tidak memperlihatkan betapa pentingnya wacana lisan dalam bentuk teks. Tepatnya, definisi yang dikemukakan oleh Ricoeur (1984: 145, 146) tentang teks mengatakan bahwa teks adalah wacana (lisan) yang difiksasikan ke dalam bentuk teks. Mungkin perlu dijelaskan di sini, bahwa apa yang dalam *Kamus Bahasa Indonesia* disebut sebagai “kata-kata”, dalam artian Ricoeur adalah kalimat (yang boleh diidentikkan dengan rangkaian kata-kata). Hal ini berhubungan dengan syarat pertama terbentuknya wacana tulis yang pada gilirannya nanti dapat menjadi bentuk teks⁶, yaitu men-fiksasi-kan bentuk wacana lisan yang tidak lain adalah kalimat yang diucapkan. Wacana memang hanya mungkin terbentuk dalam kalimat, karena itu lah kalimat diperlakukan Ricoeur sebagai unit kajiannya. Misalnya ada kalimat yang mengatakan bahwa “Jurnal Antropologi memperingati jubiliurnya”. Tentu kalimat ini dapat diuraikan ke dalam bentuk kata-katanya, yaitu “jurnal”, “antropologi”, “jubiliurnya”, dan sebagainya, tetapi makna tidak timbul dari rangkaian kata-kata saja. Makna baru timbul setelah kata-kata disusun berdasarkan gramatika. Kalimat “Antropologi jubiliurnya jurnal memperingati”, tidak mempunyai makna meskipun terdiri dari rangkaian kata-kata. Apa yang difiksasikan ke dalam bentuk teks adalah makna dari kalimat tersebut dan sekali lagi bukan rangkaian

⁶ Pada mulanya Ricoeur menggunakan wacana tulis sebagai teks. Tetapi dalam perkembangan teorinya kemudian, wacana tulis tidak dilihatnya identik dengan teks, karena teks adalah bentuk khusus (dari wacana tulis) yang mempunyai ciri-ciri sendiri.

kata-katanya. Jadi, melalui fiksasi inilah makna wacana lisan dapat dipindahkan ke dalam bentuk wacana tulis dan pada akhirnya ke dalam bentuk teks.

Kedua, teks mempunyai sifat khusus, yaitu tetap sebagai wacana yang mempunyai makna yang diceritakan oleh seseorang (yaitu penulis teks), makna itu juga ditujukan pada seseorang (yaitu pembaca teks), dan makna teks itu sendiri tentunya berbicara tentang sesuatu.

Ketiga, karena teks berbicara tentang sesuatu, berarti teks mempunyai referensi yang merupakan faktor ekstra-linguistik yang ditunjuk oleh dunia teks. Referensi ini oleh Ricoeur disebut sebagai referensi yang sifatnya *non-ostensif*, yang dibedakan dari referensi *ostensif* yaitu referensi yang ditunjuk oleh wacana lisan. Kedua referensi ini perlu dibedakan karena berhubungan dengan makna yang ditunjuknya. Kalau makna yang ditunjuk oleh wacana lisan dapat muncul dengan bantuan mimik dan gerak si pembicara, maka hal tersebut tidak terjadi pada wacana tulis dan teks. Makna referensi pada wacana tulis lahir dari apa yang tertulis (karena mimik dan gerak tidak lagi dikenal), yang kemudian di-interpretasikan oleh para pembacanya. Sedangkan referensi pada tataran teks tampak lebih kompleks. Referensi yang *non-ostensif* ini mempunyai dua bentuk, yaitu referensi yang sifatnya *deskriptif* (Leo Kleden, 1990) dan referensi yang disebut *poetik*. Ricoeur mengartikan referensi *non-ostensif* hanya dalam arti *poetik* saja. Hal itu dapat dimengerti, karena baginya teks hanya berarti karya-karya sastra seperti novel, cerita-cerita fiksi, puisi dan sebagainya. Dengan demikian jelas bahwa cara referensi *non-ostensif* menunjuk hal-hal yang ekstra-linguistik, berbeda dengan cara yang dilakukan oleh referensi *ostensif*. Kalau referensi yang disebutkan belakangan ini menunjuk hal-hal ekstra-linguistik dengan cara denotasi, maka referensi yang *non-ostensif* dalam arti *poetik* menunjuk sesuatu diluar linguistik dengan cara konotasi. Sedangkan referensi *non-ostensif* yang deskriptif terjadi apabila teks menunjuk langsung pada sesuatu yang bersifat deskriptif.

Contoh dari referensi semacam ini, katakanlah misalnya anda belum mengenal teater tradisional. Kemudian anda membaca teks tentang teater lenong di mana si penulis dapat melukiskan dengan baik tentang suasana pertunjukan; pedagang makanan di sana-sini, anak-anak muda yang menggunakan alasan menonton pertunjukan untuk

berpacaran, *panjak* dan *ronggeng* yang bergaul bebas, tidur di tengah panggung, berganti pakaian merupakan adegan tersendiri yang dinikmati oleh beberapa calon penonton pertunjukan, juga tentang narasi dan pertunjukan itu sendiri. Dengan uraian yang demikian menarik, pembaca tidak saja terhanyut dalam suasana pertunjukan, tetapi ia juga dapat mengerti peristiwa dan pertunjukan yang belum pernah dinikmatinya. Sama seperti halnya kalau kita membaca seri *Winctou* dari Karl May; seolah kita ikut berburu bison, kita juga dapat mengintip ke dalam kemah-kemah Indian atau menjelajahi padang rumput yang pada kenyataannya belum pernah kita kunjungi. Ini lah referensi *non-ostensif* yang sifatnya deskriptif.

Dari seluruh uraian tersebut di atas jelas bahwa Ricoeur melihat teks sebagai pengalihan wacana, dari yang tadinya lisan ke wacana tulis dan pada gilirannya ke bentuk teks. Sebenarnya, demikian pula halnya yang terjadi dengan dokumentasi. Karena contoh-contoh yang dikemukakan juga memperlihatkan bahwa dokumentasi tidak lain adalah pengalihan wacana. Dalam kasus ini realitas empiris yang dialihkan ke bentuk pertunjukan teater.

Teater dan Realitas Sosial

Kalau secara umum dapat dikatakan bahwa teater tradisional dapat berperan sebagai pendokumen yang mendokumentasikan realitas sosial, maka secara khusus sebenarnya dapat kita perinci dengan melihat unsur-unsur yang menjadikan suatu pertunjukan teater.

Berbicara mengenai teater sebenarnya tidak selalu harus dikaitkan dengan realitas sosial, karena dunia teater, khususnya aspek narasinya, dapat dianggap mempunyai realitasnya sendiri. Dongeng "*Putri Salju*" atau "*Bawang Merah dan Bawang Putih*" adalah cerita anak-anak yang dapat dilakokan dalam bentuk pertunjukan teater, meskipun kisahnya tidak diangkat dari realitas sosial yang empiris sifatnya tetapi lebih pada makna dari realitas itu. Berbeda misalnya dengan contoh yang telah dibicarakan sebelumnya yaitu teater "*Panggung Satu Merah*" yang mementaskan "*Marsinah*". Jelas bahwa teater ini secara lurus mengambil realitas sosial untuk dijadikan narasi pertunjukannya. Kemudian ada *ketoprak orde baru* (Lephen Purwaraharja & Bondan Nusantara, 1997), bentuk teater tradisional di

Jawa Tengah yang mempunyai adegan *dagelan* yang selalu menyajikan kontrol moral, dan kadang mencoba menyalurkan aspirasi arus bawah yang terpendam dan selama ini tak diaspirasikan. Misalnya pada salah satu lakonnya, ada tokoh Semi yang bisa leluasa mengungkapkan masalah friksi senioritas dan junior sehingga dalam birokrasi tak terjadi kompetisi yang dapat menggairahkan produktivitas kerja. Kemudian dikenal pula adanya *ludruk marhaen* yang muncul sekitar tahun 1945-an yang merupakan bagian dari kegiatan Pesindo yang dalam perkembangannya kemudian dikenal sebagai “Pemuda Rakyat” yang berorientasi kiri. Ada pula ludruk dari perkumpulan “Tresna Enggal” yang cenderung pada perjuangan kaum nasionalis yang dibina oleh Kodam VIII Brawijaya (Peacock, 1968: 41. Henri Supriyanto, 1992: 13). Kasus ludruk yang disebutkan terakhir ini, mudah dimengerti kalau ia mendokumentasikan perjuangan nasionalis dalam teaternya

Gambaran singkat tersebut di atas secara sekilas telah memperlihatkan betapa bervariasinya pertunjukan-pertunjukan teater, apalagi bila dihubungkan dengan suatu realitas sosial yang empiris sifatnya. Ada bentuk teater yang mengangkat realitas sosial dan mungkin sekaligus juga mengkritiknya, ada pula teater yang membicarakan dirinya sendiri dan tampak seolah-olah terlepas dari dunia nyata. Kemudian ada teater yang tampaknya menganggap penting nilai-nilai tertentu, sehingga nilai-nilai ini lah yang dimunculkan dalam pertunjukan-pertunjukannya dan bukan realitas sosial itu yang digambarkan secara nyata.

Uraian tersebut di atas memperlihatkan, bahwa tampaknya tidak semua jenis teater menarik garis lurus antara realitas sosial dengan pertunjukan-pertunjukannya. Di satu pihak ada bentuk teater “Panggung Satu Merah” seperti yang dipimpin oleh Ratna Sarumpaet, yang narasinya mengungkapkan nasib Marsinah, ada teater ludruk yang bila dikaji secara detail baru diketahui adanya keinginan orang Jawa-Timur untuk melakukan modernisasi, dan ada ketoprak yang banyolannya mengkritik realitas sosial. Melihat kenyataan beragamnya pertunjukan teater yang dapat dihubungkan dengan realitas sosial atau nilai-nilainya, maka terlebih dahulu harus dibedakan antara bentuk teater tradisional, yang menjadi pokok pembicaraan kita, dan bentuk teater yang tidak tradisional sifatnya.

Menggolongkan teater atas dua bentuknya, yaitu tradisi dan non-tradisi, memang disadari sebagai suatu kategori yang sangat kasar. Karena ada banyak kategori yang telah dibuat oleh para peneliti dengan dasar yang berbeda-beda. Brandon (1967) misalnya, menggolongkan teater di kawasan Asia Tenggara ini atas tiga bagian, yaitu teater rakyat (*folk theatre*), teater populer (*popular theatre*) dan teater istana (*court theatre*). Jennifer Lindsay (1991) membagi seni pertunjukan tradisional yang berasal dari istana yang bersifat klasik dan seni pertunjukan rakyat yang bisa menjadi kitsch, dan seni pertunjukan yang kontemporer. Sedangkan Umar Kayam (1981) juga menggunakan istilah kontemporer untuk menyebut suatu jenis teater yang muncul di Yogyakarta dan tampak tidak berbentuk tradisional.

Mengklasifikasikan teater seperti disebutkan di atas, memang tampak cermat tetapi tidak diperlukan dalam kajian ini. Karena karangan ini hanya menckankan bentuk teater tradisional saja, maka bentuk teater yang tidak tradisional saya sebut sebagai teater yang non-tradisional. Termasuk dalam kategori ini adalah teater-teater yang modern, *kitsch*, dan teater kontemporer sebagaimana disebutkan oleh peneliti-peneliti terdahulu. Bagaimana perbandingan kedua bentuk teater itu, dapat disaksikan berikut ini.

Bagan 1 :
Teater Tradisional & Non-Tradisional

Ciri	Tradisional	Non -Tradisional
Pencipta narasi	Komunitas pemilik teater	Individu
Sistem produksi	<i>Pre-fabricated</i>	<i>Hand-crafted</i>
Tokoh	Menggambarkan tipologi	Watak individu
Penyelenggara	Pemilik hajatan	Pemerintah, swasta
pertunjukan		
Cara menonton	- Tidak ada penjualan karcis - Berdiri mengelilingi panggung/arena - Santai dan bebas	- Membeli karcis - Duduk sesuai dengan harga karcis - Teratur sampai akhir
Tujuan	Berhubungan dengan ritus kehidupan	Meramaikan suasana pesta nasional, komersial

James R. Brandon (1967) membedakan sistem produksi teater-teater di Asia Tenggara (yang kemudian saya sebut sebagai teater tradisional) dengan sistem produksi teater Barat. Sistem produksi teater Asia disebut *pre-fabricated* di mana seniman sudah terlatih dalam memerankan satu tokoh, karena dari satu pertunjukan ke pertunjukan lain, dari satu bulan ke bulan lain, dari satu tahun ke tahun berikutnya, hanya satu peran itulah yang biasanya dibawakan. Tokoh dan watak yang sudah menjiwai seniman, dan narasi yang sudah dikenal, menyebabkan tidak diperlukannya naskah skenario. Improvisasi justru akan mendekatkan teater dengan penontonnya. Sedangkan pada sistem produksi yang *hand-crafted*: seniman memerankan tokoh sesuai dengan skenario. Tokoh yang diperankan akan berganti setiap pertunjukan, dan hal ini mempunyai tuntutan yang berbeda dengan sistem produksi yang disebutkan terdahulu.

Mengkatagorikan teater tradisional dan teater yang non-tradisional memang diakui sangat kasar. Karena kedua bentuk teater itu tidak berdiri sendiri sebagai dua kutub yang tidak berhubungan, dan sebenarnya masih ada berbagai bentuk teater yang terdapat di antara keduanya, sehingga kalau dideretkan tampak tidak sebagai suatu kontinum. Misalnya dalam penciptaan narasi; teater lenong mengenal antara lain cerita "*si Pitung*". Narasi ini oleh orang Betawi dianggap sebagai kejadian yang sesungguhnya, karena itu pengarang narasi adalah masyarakat Betawi, yang kemudian ceritanya diinterpretasikan oleh sutradara yang juga orang Betawi untuk dipentaskan, dan ditonton oleh orang Betawi pula. Narasi seperti ini bila dipagelarkan dapat dikatagorikan sebagai teater tradisional. Persoalannya menjadi lain kalau narasi itu dipertunjukkan dalam bentuk film. Ludruk, sebagai bentuk teater dapat dikatagorikan sebagai bentuk teater tradisional, karena dikenal dari generasi ke generasi, diturunkan secara tradisi, menggunakan bahasa Jawa-Timuran dan ditonton oleh orang Jawa-Timur, tetapi sifat narasinya berbeda dengan Pitung tersebut di atas. Narasi teater ini diciptakan oleh seorang individu, yang kadangkala merangkap sebagai sutradara. Karena itu, dalam hal narasi (tetapi tidak dalam hal struktur pertunjukan) ludruk dapat digolongkan ke dalam bentuk teater populer. Kemudian, kalau kita bandingkan misalnya dengan "*Bengkel Teater Yogya*"nya Rendra atau "*Teater Kecil*"nya Arifin C. Noer, maka jelas yang disebutkan terakhir ini ada dalam

katagori modern karena Rendra lah yang memberi warna kelompok teaternya dan narasi yang dipentaskan juga bersifat individualistik. Misalnya karya-karya asing yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia. Setelah itu masih dikenal pagelaran “*Dongeng Dari Dirah*”nya Sardono. Dengan demikian, sekali lagi saya tekankan bahwa katagori yang dibuat hanyalah sejauh kepentingan kajian ini saja.

Dari kedua bentuk teater dengan ciri-ciri yang dikemukakan dalam bagan tersebut di atas, tentunya kita dapat mempertanyakan manakah bentuk teater yang lebih mampu menggambarkan realitas sosial daripada bentuk teater yang lainnya? Secara klasik dapat dikatakan bahwa teater-teater yang non-tradisi mempunyai kemampuan yang lebih untuk menggambarkan atau mengkritik masalah-masalah sosial yang dihadapi masyarakatnya. Hal tersebut mudah dimengerti, karena sifat individu lebih memberi peluang untuk hal itu. Sebagai contoh, tampak bagaimana Ratna Sarumpaet mengangkat “*Marsinah*” ke dalam bentuk pertunjukan. Dengan kata lain, teater-teater non-tradisi tampaknya lebih mudah untuk menggambarkan realitas sosial dalam arti tersebut di atas. Tetapi, sejauh mana pengandaian itu benar, berikut ini adalah uraian tentang pilahan dari suatu bentuk teater tradisional.

Narasi & *Kidung* dan *Banyol*

Representasi atau ungkapan bahkan kritik terhadap realitas sosial dalam pertunjukan teater dapat terjadi dalam dua tataran yang berbeda. Pertama, adalah tataran narasi. Sebagai contoh, apa yang terjadi dengan “*Marsinah*” adalah narasi yang mengungkapkan usaha buruh wanita untuk mendapatkan kenaikan upah. Kalau teater “Panggung Satu Merah” dengan pagelaran “*Marsinah*” ini dihubungkan dengan jenis teaternya, maka nampaknya pendokumentasian realitas sosial dalam aspek narasi banyak dilakukan oleh teater-teater non-tradisi. Akan halnya ludruk kalau kita perhatikan uraian sebelumnya, dapat digolongkan sebagai teater tradisi (yang populer). Teater yang mempunyai bentuk di antara tradisi dan non-tradisi ini, juga mendokumentasikan modernisasi dalam narasinya. Hanya, dalam bentuk yang berbeda dengan teater non-tradisi yang disebutkan sebelumnya. Kalau pada teater “Panggung Satu Merah” narasi langsung mendokumentasikan peristiwa Marsinah, dalam ludruk apa

yang didokumentasikan oleh narasi harus dibaca dengan kemampuan interpretasi peneliti. Karena modernisasi baru tampak kalau narasi dikaji.

Kedua, kalau teater non-tradisi (dan teater tradisi yang populer) mempunyai kemungkinan yang besar untuk mengangkat realitas sosial ke dalam bentuk narasi, maka tidak lah demikian halnya dengan bentuk teater-teater tradisi. Jenis teater yang disebutkan belakangan ini narasinya diciptakan dan dimiliki oleh masyarakat, yang diturunkan dari generasi ke generasi. Dengan demikian sifat narasi (khususnya tema) tampaknya “baku”. Kalau pertunjukan teater termaksud memperlihatkan suatu perubahan, maka biasanya perubahan itu dilakukan di luar narasi. Wayang kulit, wayang golek dan wayang wong mempunyai narasi yang diambil dari cerita-cerita Mahabarata dan kadang-kadang juga dipertunjukkan cerita-cerita Ramayana. Contoh ini memperlihatkan bagaimana teater-teater tradisional mempunyai sedikit peluang untuk memasukkan realitas sosial ke dalam aspek narasinya. Meskipun demikian, penelitian Clara van Groenendael (1985) memperlihatkan bahwa pertunjukan wayang kulit yang dikenal mempunyai *pakem*, yaitu struktur pertunjukan yang ketat, menyediakan tempat bagi pembicaraan tentang persoalan masyarakat yang sedang hangat dalam adegan *banyol* yang dipertunjukkan kira-kira pada pk. 12 tengah malam. Berikut ini adalah contoh penelitian van Groenendael tentang dialog antara Cangik dan anaknya, Limbuk, dalam *banyol* yang telah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia.

- Cangik : “*Kamu mau ke mana, Nduk?*”
Limbuk : “*Mau sowan pak Lurah*”
Cangik : “*Kamu menyumbang apa untuk hajatan ini?*”
Limbuk : “*Saya mau jadi pesinden*”
Cangik : (Mendengar jawaban Limbuk, Cangik tampak puas)
“*Ini pun tempat baik untuk mencari uang, apalagi jika menerima bantuan dari Jakarta*”

Apa yang ingin dikatakan dengan dialog itu adalah ujaran Cangik yang ingin mendapatkan bantuan dari Jakarta. Teater ludruk dapat digolongkan sebagai teater populer mendokumentasikan keinginan-keinginan komunitasnya, tidak saja tampak dalam aspek narasi tetapi

juga dalam lawakan dan kidung-kidungnya. Setelah masa kemerdekaan, ada aspek dalam pertunjukan ludruk yang menginginkan perbaikan ekonomi dan mengajak orang untuk merebut kembali Irian Barat, dan pada masa Orde Baru ludruk berperan sebagai media pembangunan. Semua aspek yang disebutkan ini tidak muncul dalam narasi, seperti yang tampak dari judul pementasannya, misalnya “*Dukun Tiban*” atau “*Turis Gadungan*”. Berikut ini adalah contoh *kidung* dalam teater ludruk yang merupakan kritik terhadap pemilu beberapa saat yang lalu.

“*Tuku tahu campur ketupat. Daging sapi disemur bali. Kate pemilu nggoleki rakyat. Lek wis pangkat katoke lali*”. (Beli tahu dicampur ketupat. Daging sapi disemur bali. Akan pemilu mencari rakyat. Bila sudah dapat pangkat tampaknya lupa)

Uraian tersebut di atas memperlihatkan bahwa teater-teater tradisional mendokumentasikan realitas sosial, pertama, tidak dalam bentuk garis lurus yang mengangkat realitas empiris langsung dalam narasi seperti halnya teater-teater non-tradisi. Teater tradisi pada umumnya mendokumentasikan sistem nilai dalam narasinya. Contoh jelas adalah penelitian saya yang memperlihatkan bahwa narasi pertunjukan teater topeng Betawi mendokumentasikan *world view* orang Betawi (Kleden-Probonegoro, N., 1987), dan mendokumentasikan kosmologi mereka (Kleden-Probonegoro, N., 1990)

Kedua, realitas sosial yang empiris sifatnya akan didokumentasikan oleh teater tradisional dalam adegan banyol karena sifatnya yang (i) dapat mengendurkan ketegangan yang ada dalam kehidupan sehari-hari, (ii) perilaku para *pem-banyol* sering berlawanan dengan alam, berlawanan dengan aturan-aturan dalam kehidupan sehari-hari, termasuk melawan tabu dan norma. Perlawanan dalam bentuk seperti ini dapat diterima oleh masyarakat karena dianggap sebagai lelucon (C.P.Epskamp, 1982). Petikan lawakan dari pertunjukan teater lenong di muka adalah contoh dari banyol yang mendokumentasikan realitas sosial.

Teater Tradisional Sebagai Dokumen

Dalam mengkaji teater tradisional yang berperan sebagai dokumen masyarakat, pertama-tama harus dibuat pengandaian tentang pengalihan makna wacana, dari “pertunjukan” yang terjadi pada realitas empiris ke pertunjukan yang dilakukan oleh teater tersebut. Karena seperti telah kita lihat sebelumnya bahwa teater-teater tradisional tidak mendokumentasikan realitas sosial dengan memindahkan realitas itu langsung ke atas panggung pertunjukan, tetapi realitas itu disembunyikannya dalam narasi dan dalam tataran lain pada kidung, banyol dan dialog.

Sehingga realitas sosial yang sifatnya temporal itu dapat pula diandaikan sebagai suatu wacana lisan dalam artian Ricoeur tersebut di muka. Dengan demikian makna wacana lah yang dipindahkan ke dalam teater itu. Perlu diketahui, bahwa pemikiran ini sebenarnya telah menjatuhkan pengandaian-pengandaian yang populer sebelumnya, yang menganggap teater sebagai dokumen dalam arti kesanggupannya untuk “memotret” masyarakat.

Kembali pada wacana dari realitas sosial yang dipindahkan ke dalam teater yang dapat dianggap sebagai teks dengan kriteria seperti telah disebutkan, tampaknya para ahli antropologi yang melakukan penelitian tentang teater ditantang untuk dapat membaca dokumen yang berisi wacana-wacana itu. Dalam rumusan lain, tentunya teater sebagaimana halnya teks, berbicara tentang sesuatu, yaitu referensi *non-ostensif* yang dalam hal ini bersifat deskriptif (dan bukan referensi *poetik* seperti dalam pemikiran Ricoeur). Mengapa?

Karena ada perbedaan antara narasi pada teater tradisional dengan teks (dalam artian Ricoeur adalah teks sastra) atau narasi teater non-tradisi yang ada pengarang skenarionya. Teater tradisional, termasuk narasi, plot, struktur dan seluruh pertunjukannya adalah milik masyarakat, sedangkan teks sastra dan narasi pada teater modern lebih bersifat individualistik. Sehingga apa yang dijadikan bahan untuk membuat narasi pun, berbeda. Narasi yang dipertunjukkan oleh teater tradisional adalah narasi yang telah diketahui oleh masyarakatnya, tetapi narasi pada teks sastra dan teater non-tradisional adalah hasil pemikiran individu, yaitu pengarang teks termaksud. Dengan demikian, referensinya pun berbeda. Referensi yang ditunjuk oleh teater-teater

tradisional dapat dikembalikan pada komunitas pemiliknya, dan referensi itu berada baik pada tataran sistem nilai maupun pada tataran sistem sosial. Sedangkan referensi yang ditunjuk oleh narasi pada teks sastra dan teater non-tradisional, lebih merupakan referensi yang diplot sebagai keinginan si penulis. Sehingga pada suatu saat dapat muncul referensi yang *poetik* sifatnya, yaitu referensi yang menunjuk pada dunia teks semata-mata, tetapi disaat lain dapat pula muncul referensi yang deskriptif seperti contoh kisah Winetou tersebut di muka, bahkan kadang referensi yang merupakan makna narasi itu dapat menginterogasi hegemoni (Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne, 1996).

Supaya pembicaraan tentang peranan teater tradisional sebagai dokumen komunitasnya dapat lebih jelas, maka akan dikaji satu kasus teater tradisional yaitu lenong yang kita semua tahu adalah milik orang Betawi (secara kuantitatif lebih hidup di tengah orang *Betawi Ora* daripada orang *Betawi Kota*). Petikan cerita dan sepenggal dialognya seperti tertera di halaman muka, dapat dijadikan bahan kajian. Untuk mengingatkan kembali, persoalan yang muncul mempertanyakan hubungan antara teater tradisional lenong dengan komunitasnya yang orang Betawi itu.

Komunitas Betawi yang tinggal di Jakarta dan sekitarnya adalah bagian dari masyarakat Jabotabek dengan segala persoalannya. Seperti diketahui, sejak dua tahun terakhir ini Jakarta sebagai ibu kota mengalami secara langsung kesulitan-kesulitan yang terjadi di negara tercinta ini. Krisis moneter membawa dampak langsung pada pengangguran dengan segala persoalannya, turunnnya bekas presiden Soeharto juga menimbulkan berbagai problema, dan tentunya kita masih belum lupa pada peristiwa pembakaran, perusakan dan pemerkosaan yang terjadi pada bulan Mei 1998 lalu. Kesulitan sembako menimbulkan pemandangan yang tidak menyenangkan. Berduyun-duyun orang harus antri untuk memperoleh bahan kebutuhan pangan yang didrop oleh truk-truk militer di pasar-pasar, di pihak lain trolley-trolley yang sarat muatan antri di muka kasir di pasar-pasar swalayan atau di "Makro". Bantuan sembako diberikan oleh berbagai pihak, dan diturunkan di daerah-daerah kumuh. Belum lagi kemacetan lalu-lintas yang menjadi-jadi karena selokan yang digali-tutup berulang kali oleh program "padat karya" yang dicanangkan pemerintah dengan tujuan untuk membantu masyarakat yang kesulitan. Kemudian kita juga

tahu bahwa demonstrasi terjadi di mana-mana, dilakukan oleh mahasiswa sampai tukang becak. Gambaran pahit ini adalah realitas yang mewarnai kota Jakarta dan sekitarnya sejak beberapa saat lalu, dan masih terasa sampai saat makalah ini ditulis. Kalau keadaan kota Jakarta dan sekitarnya tampak seperti yang digambarkan secara singkat di atas, maka bagaimanakah halnya dengan teater lenong yang hidup di wilayah Jabotabek dan diandaikan dapat mendokumentasikan realitas empiris itu.

Layaknya teater-teater tradisional yang lain, frekwensi pertunjukan teater lenong juga menurun dari waktu ke waktu, entah itu karena alasan klasik seperti terdesak televisi dan jenis hiburan lain (dalam hal ini lenong berfungsi sebagai hiburan untuk memeriahkan suatu pesta hajatan), anak-anak muda yang tidak menyukainya lagi dan dianggap “kuno”, atau alasan baru yaitu sebagai dampak dari “krismon”.

Bagaimana pun ada satu perkumpulan yang cukup tua dengan ketuanya yang mengenal teater ini sejak bapaknya ikut dalam kelompok musiknya tuan tanah Gunung Sindur yang keturunan Cina. Saya melakukan penelitian kecil untuk menulis makalah ini dengan menonton pertunjukan yang dilakukan pada tgl. 20 Maret 1999 ini di desa Jelobang, Serpong. Tepatnya, di belakang tembok “Bumi Serpong Damai” (BSD.), kawasan perumahan baru yang menyita beratus hektar tanah orang Betawi. Daerah di mana pertunjukan diadakan, bukan tempat yang terasing dari “pergaulan Jakarta”. Demikian juga tempat tinggal para *panjak*, seniman teater ini, bukan di tempat yang sangat terpencil dan tidak berhubungan dengan Jakarta. Sebagian tinggal di Serpong yang dilalui kendaraan umum yang menghubungkan Jakarta dengan Tangerang. Bahkan ketua perkumpulan dan beberapa anak buahnya tinggal di tepi jalan raya yang menghubungkan kedua kota itu. Sebagian yang lain tinggal di Sawangan yang termasuk wilayah Bogor, tetapi hubungan dengan Serpong tidak sulit. Ada kendaraan umum dan rata-rata *panjak* memiliki motor, bahkan beberapa di antara mereka mempunyai kendaraan roda empat dan biasanya mereka juga mondar-mandir ke Jakarta yang letaknya hanya beberapa puluh kilometer saja. Bahkan komunikasi dengan lingkungan sekitar juga tampak baik, ketua perkumpulan dan beberapa anggotanya mempunyai pesawat tilpon, dan televisi seperti juga halnya radio telah dimiliki oleh semua seniman.

Informasi dan juga dampak dari suasana kota Jakarta dengan warna politik yang digambarkan, sebenarnya dapat tanpa hambatan sampai pada para seniman. Sayang, saya tidak melakukan penelitian secara khusus yang mempertanyakan apakah para seniman teater ini juga terkena dampak langsung, paling tidak dari krisis moneter itu? Meskipun kita juga dapat menduga bahwa frekwensi pertunjukan yang menurun drastis karena “krismon”, tentunya berhubungan dengan asap di dapur mereka.

Pertunjukan pada tgl. 20 Maret lalu itu sangat mengangumkan. karena narasi yang dipertunjukkan diambil dari jenis *cerita riwayat* seperti yang diringkas di muka dan realitas empiris boleh dikata tidak disinggung. Hanya ada tiga kata yang diucapkan oleh seorang tokoh *bodor* yang merangkap pembantu saat berdialog dengan anak majikannya. Ketiganya adalah “*krisis moneter*”, “*PHK*” dan “*sembako*” yang diucapkan dalam dialog dalam adegan lawakan. seperti disebutkan di halaman pertama.

Sehubungan dengan pendekatan teoretik yang digunakan untuk mengkaji peran teater tradisional yang mendokumentasikan realitas sosial, maka timbul persoalan bagaimana pengalihan wacana itu terjadi? Karena pendekatan yang telah disebutkan memperlihatkan bahwa realitas empiris tidak lagi “dipotret” melalui teater tradisional, tetapi makna dari realitas empiris itu lah yang dibekukan ke dalam pertunjukan teater. Realitas empiris yang merupakan gejala-gejala sosial, seperti telah dikatakan, hanya muncul dalam tiga kata saja. Apa yang hendak dikatakan di sini adalah, bahwa teater Betawi (lenong) tidak mengalihkan wacana yang ada dalam realitas empiris itu ke dalam pertunjukannya. “Krisis moneter”, “PHK.”, dan “Sembako” adalah kata-kata (yang belum boleh disebut sebagai konsep) yang diambil dari realitas empiris. Itu saja, dan tidak lebih dari itu. Mengapa hal dapat terjadi, ini lah persoalan lain yang perlu dijelaskan.

Gejala tersebut di atas memperlihatkan beberapa kemungkinan interpretasi. Pertama, bahwa masalah nasional yang terjadi dalam lingkungan sosial di mana teater dan komunitasnya itu hidup, tidak menjadi perhatian seniman teater lenong, dan pada gilirannya juga tidak dianggap penting oleh itu sendiri. Mengapa? Hal ini dapat dihubungkan dengan pendidikan para senimannya yang rata-rata hanya duduk di bangku Sekolah Dasar saja (hanya satu orang yang tamat Sekolah

Menengah Pertama). Sehingga dapat diandaikan mereka menjadi kurang peka terhadap persoalan-persoalan di tingkat nasional (meskipun mereka tidak boleh dianggap sebagai orang-orang yang terisolasi dari gejolak nasional).

Kemudian, kita lihat bahwa mereka juga tidak terkena dampak langsung dari persoalan nasional itu, termasuk persoalan krisis moneter itu. Hal ini berbeda misalnya dengan pengandaian awal tentang berdirinya teater ini yang dapat dihubungkan dengan masa tuan-tuan tanah menguasai *Batavia* dan sekitarnya. Pada masa ini orang Betawi secara langsung menerima dampak dari kekuasaan tuan tanah yang menurut undang-undang menguasai tidak saja tanah dan air, tetapi juga manusia-manusia yang tinggal di daerah kekuasaannya (Delden, E. van, 1911). Realitas penderitaan mereka munculkan (atau menurut istilah Ricoeur dibekukan) dalam tema narasi pertunjukan teater-teaternya, baik lenong maupun topeng. Wacana yang dibekukan ke dalam pertunjukan adalah pertentangan antara kaya dengan miskin yang dimenangkan oleh orang miskin, dan pertentangan antara jahat dengan baik yang dimenangkan oleh mereka yang baik (Kleden-Probonegoro, N., 1987). Wacana seperti ini masih dijumpai dalam pertunjukan teater-teater Betawi sekarang dan muncul baik dalam jenis *cerita riwayat* maupun *cerita karangan*, meskipun realitas sosial sudah berubah. Sudah banyak orang Betawi kaya, termasuk seniman-seniman teaternya dan sudah banyak orang Betawi yang berpendidikan. Melalui kajian yang lebih rinci dapat dilihat bahwa wacana ini pada gilirannya akan menjadi suatu identitas Betawi. Dengan demikian, jelas bahwa dari sudut pandang ini teater tradisional Betawi tidak mendokumentasikan realitas empiris, tetapi lebih mendokumentasikan identitas diri.

Ketiga, orang Betawi termasuk seniman-senimannya sudah terlampaui banyak terkena dampak masalah nasional, sehingga timbul sikap "masa bodoh" terhadap lingkungan sosialnya. Pengandaian psikologis ini dapat dihubungkan dengan perkembangan kota Jakarta dan sekitarnya yang telah menggeser keberadaan orang Betawi. Sebagai contoh, kecamatan Ciputat (secara formal termasuk dalam kabupaten Tangerang yang letaknya hanya beberapa meter dari bagian selatan kota Jakarta), berdasarkan jumlah perkumpulan dan frekwensi pertunjukan, tadinya merupakan pusat teater lenong (Grijns, C.D., 1991), tetapi kini banyak sekali dijumpai kompleks perumahan, dari

tingkat sederhana sampai yang cukup mahal dengan segala fasilitasnya termasuk jalan, pasar, sekolah dan sebagainya. Pembangunan seperti ini tentu mempunyai berbagai dampak dari yang positif seperti masuknya listrik dan jalan sampai ke dampak negatif yang berhubungan dengan sikap mental misalnya pengaruh televisi, orang-orang yang tergesur yang bingung membelanjakan uangnya saat menerima ganti rugi yang cukup lumayan jumlahnya. Hal-hal psikologis inilah yang diandaikan dapat membuat sikap apatis para seniman lenong itu.

Keempat, berhubungan dengan bentuk teaternya. Dalam hal ini narasi dan bagian-bagian dari pertunjukan yang tidak mampu menampung masalah yang berasal dari suatu realitas sosial itu. Untuk melihat segala kemungkinan ini, pertama-tama akan dikaji narasi yang dipertunjukkan dalam penelitian kecil itu.

Cerita "*Jampang-Mayangsari*" oleh orang Betawi khususnya komunitas teater lenong, digolongkan sebagai jenis *cerita riwayat*, yaitu cerita yang kisahnya dianggap pernah terjadi di kawasan Betawi ini. Jenis cerita ini diturunkan dari generasi ke generasi berikut, melalui pertunjukan teater lenong, dan tidak melalui teater Betawi yang lain yaitu topeng. Karena itu cerita "*Jampang-Mayangsari*" boleh disebut sebagai salah satu cerita milik teater lenong⁷. Biasanya *cerita riwayat* dipertunjukkan sehubungan dengan ritus kehidupan dengan maksud tertentu. Seperti telah dikatakan, "*Jampang-Mayangsari*" dipertunjukkan sehubungan dengan pesta pernikahan, karena narasi yang mengkisahkan kehidupan rumah-tangga terutama ditujukan bagi mereka yang baru memasuki kehidupan rumah-tangga itu⁸.

Jenis *cerita riwayat* berbeda dengan jenis cerita yang lain, yaitu *cerita karangan*. Jenis cerita yang disebutkan belakangan ini, layaknya

⁷ Ada beberapa cerita yang boleh dianggap milik teater lenong seperti misalnya cerita "*Si Pitung*", "*Nyai Dasima*", "*Pendekar Sumur Tujuh*", sedangkan "*Jaka Pertaka*" dan "*Sukma Jaya*" adalah cerita-cerita milik teater topeng. Kedua jenis teater ini memang memiliki narasi-narasi tertentu yang menjadi ciri bentuk teaternya, meskipun demikian ada juga narasi yang dimiliki keduanya.

⁸ *Cerita riwayat* pada teater topeng Betawi dianggap sakral, sehingga pertunjukannya harus menggunakan upacara tertentu. Hal ini dilakukan supaya tokoh-tokoh dalam narasi itu tidak marah yang dapat menimbulkan petaka perkumpulan teater itu.

cerita-cerita modern yang dibuat oleh seorang pengarang, yang idenya didapat dari buku (biasanya komik) yang pernah dibacanya, dari film yang pernah ditontonnya, dari pertunjukan teater-teater lain yang pernah dilihatnya atau dari surat kabar yang pernah dibacanya dan dari kejadian di sekitar kehidupannya. Karena itu narasi yang diciptakannya ini disebut sebagai *cerita karangan*. Beberapa saat lalu, ketika surat kabar sibuk memberitakan perkosaan tenaga kerja wanita Indonesia oleh majikan mereka yang orang Arab, muncul cerita tentang kisah perempuan desa yang miskin, pergi merantau untuk memperoleh kehidupan yang layak, tetapi sayang mengalami nasib buruk karena diperantaukan ia diperkosa oleh majikan laki-lakinya. Pengarang cerita yang sekaligus juga sutradara, mengambil ide narasi itu dari kemampuannya membaca surat kabar yang pada waktu itu hangat memberitakan kejadian perkosaan terhadap tenaga-tenaga kerja asing di Arab Saudia.

Memperbandingkan jenis *cerita karangan* dan jenis *cerita riwayat*, dapat di-identikkan dengan memperbandingkan (narasi) jenis teater yang non-tradisi dan teater yang tradisional. *Cerita riwayat* mempunyai sifat yang berbeda dengan jenis cerita yang disebutkan terdahulu. Pengarang *cerita riwayat* adalah kelompok etnik dan bukan seorang individu. Individu di sini hanya berperan mengangkat narasi-narasi yang telah dikenal oleh masyarakat yang bersangkutan.

Apa yang tampak di sini adalah *cerita karangan* seperti halnya teater yang non-tradisional, memiliki narasi yang mempunyai peluang untuk menggambarkan realitas sosial. Hal itu disebabkan karena adanya individu yang menjadi pengarang, yang dapat dengan bebas membuat narasi yang dikehendaki. Contoh bagaimana jenis narasi *cerita karangan* ini muncul dalam teater tradisional, tampak dalam narasi perkosaan yang dipertunjukkan oleh teater lenong seperti tersebut di atas. Pandangan ini dapat menjelaskan bahwa persoalan realitas sosial tentang tenaga kerja wanita Indonesia yang diperkosa di Arab, mirip dengan realitas sosial yang dikisahkan dalam "*Marsinah*". Keduanya adalah realitas sosial yang diangkat lurus ke dalam dua bentuk teater yang berbeda, teater lenong dengan *cerita karangannya* dan teater non-tradisi. Dengan kata lain, narasi *cerita karangan* dalam teater tradisional dalam hal tertentu dapat identik dengan narasi teater yang non-tradisi.

Dengan demikian, *cerita riwayat* tidak mempunyai peluang untuk melahirkan narasi dengan *setting* realitas empiris masa kini. Kalau kita tengok berbagai narasi dari pertunjukan teater lenong yang lain (Kleden-Probonegoro, N., 1996), maka yang digambarkan oleh *cerita riwayat* itu adalah realitas sosial pada masa lampau, misalnya kisah “Si Pitung”. Tema narasi pada teater-teater tradisional Betawi, selalu (tampak dalam beberapa penelitian yang telah dilakukan) mengandung pertentangan antara miskin versus kaya, pertentangan antara baik versus jahat. Ada hubungan horizontal di antara keduanya; golongan dan orang miskin selalu baik dan golongan kaya atau orang kaya selalu jahat, dan diakhir pertunjukan orang miskin yang baik itu harus menang dan orang kaya yang jahat itu harus kalah. Kadang hal ini terjadi tidak seperti pola yang dikehendaki, tetapi pertunjukan yang sifatnya improvisasi itu biasanya tidak akan menyelesaikan narasinya. Apakah hal ini berarti komunitas yang tidak berani melawan norma? Ini memerlukan kajian tersendiri yang bukan tempatnya untuk dibahas di sini. Bagaimana pun tema seperti disebutkan di atas muncul baik pada *cerita riwayat* maupun pada jenis *cerita karangan*, dan hal ini boleh disebut sebagai nilai-nilai yang merupakan identitas Betawi. Dengan demikian, jelas bahwa narasi teater lenong tidak mendokumentasikan realitas empiris yang sekarang sedang terjadi, tetapi lebih mendokumentasikan identitas dirinya.

Sedangkan realitas sosial di”dokumentasi”kan (tepatnya, hanya disebut) dalam kata-kata yang belum nampak dalam dialog. Kenyataan ini memperlihatkan tidak ada makna yang dialihkan. Dalam bahasa Ricoeur, tidak terjadi pengalihan wacana karena wacana baru terjadi dalam unit kajian yang berbentuk kalimat.

Seluruh karangan ini telah memperlihatkan bahwa peran teater sebagai pendokumen realitas, sosial maupun budaya, mempunyai dinamika yang tidak kecil. Sehingga perlu diperhitungkan secara masak bagi mereka yang ingin mengkaji peranan teater (tradisional) dalam hubungannya dengan komunitas pemilik teater tersebut.

Daftar Pustaka

- Brandon, James R., 1967, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Epskamp, C.P., 1982, *Humor en Dwazen: Een Strukturele Analyse van Grappen en Grappenmakers*, Leiden University: ICA Publication no. 55.
- , 1989, *Theatre in Search of Social Change; The Relative Significance of Different Theatrical Approach*, The Hague: Centre for The Study of Education in Developing Country (CESO).
- Gilbert, Helen & Tompkins, Joanne, 1996, *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London, New York: Routledge
- Grijns, C.D., 1991, *Jakarta Malay: A Multidimensional Approach to Spatial Variation*. Disertasi yang dipertahankan di Rijksuniversiteit te Leiden.
- Groenendael, Victoria M.Clara, 1985, *Dalang di Balik Wayang* (terjemahan), Jakarta: PT.Pustaka Utama Grafiti
- Henri Supriyanto, 1992, *Lakon Ludruk Jawa Timur*, Jakarta: Penerbit PT. Gramedia Widiasarana
- Kleden, Leo, 1990, *Symbolic-Textual Paradigm in The Hermeneutic Philosophy of Paul Ricoeur*. Disertasi yang dipertahankan di University of Leuven.
- Kleden-Probonegoro, Ninuk, 1987, "Teater Topeng Betawi Sebagai Teks dan Maknanya; Suatu Tafsiran Antropologi", *Masyarakat Indonesia*, 9 (2).

- , 1990, "Teater Topeng dan Sistem Pengetahuan Betawi", *Jali-Jali; Jurnal of Betawi Socio-Cultural Studies*, 4 (4).
- , 1994, *Hermeneutik dan Teks Sebagai Metode Penelitian Sosial-Budaya*, Bielefeld (draft buku)
- , 1996, *Teater Lenong; Studi Perbandingan Diakronik*, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia & Asosiasi Tradisi Lisan.
- , 1998a., "Pengalihan Wacana: Lisan ke Tulisan dan Teks", *Metodologi Kajian Tradisi Lisan* (Ed. Pudentia MPSS.), Jakarta: Yayasan Obor Indonesia dan Yayasan Asosiasi Tradisi Lisan.
- , 1999, "Wacana Sejarah Dalam Ungkapan Teater Betawi", *Masyarakat dan Budaya; Jurnal Masalah Kemasyarakatan dan Kebudayaan*, 2 (2): 145-174.
- , Juni 1999, "Teater Mamanda: Kontes Identitas dan Komoditas", makalah untuk *Seminar Internasional dan Festival Tradisi Lisan Nusantara*, Jakarta, 14 - 16 Oktober
- Lephen Purwaraharja dan Bondan Nusantara (ed.), 1997, *Ketoprak Orde Baru*. Yogyakarta: Yayasan Benteng Budaya.
- Lindsay, Jennifer, 1991, *Klasik, Kitsch, Kontemporer; Sebuah Studi Tentang Seni Pertunjukan Jawa*. Jakarta: Penerbit Sunar Harapan.
- Peacock, James L., 1968. *Rites of Modernization: Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*. London, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul, 1984, *Hermeneutics and The Human Sciences; Essays on Language, Action and Interpretation*. Cambridge, London: Cambridge University Press.

- Sediono M.P. Tjondronegoro & Gunawan Wiradi, 1984, *Dua Abad Penguasaan Tanah Pertanian Di Jawa Dari Masa Ke Masa*. Jakarta: P.T.Gramedia.
- Turner, Victor, 1988, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ. Publications
- Umar Kayam, 1981, *Seni, Tradisi dan Masyarakat*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.
- Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, 1996, *Kamus besar Bahasa Indonesi*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.