

WACANA SEJARAH DALAM UNGKAPAN TEATER BETAWI

Ninuk Kleden-Probonegoro*

ABSTRACT

*The assumption which underlies this paper is that theater in general can document empirical events which take place in a society as the surroundings of the theater, and that such a documentation is put down and undergoes a sort of fixation in the narrative of that theater. Based on such an assumption the author tries to look into the narratives of the Betawi theaters, *lenong* and *topeng*. In fact certain sorts of narrative deserve, according to the author, a special attention, since they might document certain ideas which, though not manifest in the performance, might be of great importance and significance.*

Ayani tinggal di wilayah kekuasaan tuan tanah Kelapa Gading. Masyarakat setempat menganggapnya sebagai istri peliharaan tuan tanah yaitu istri yang tidak dinikah secara resmi oleh sang tuan tanah. Berkali-kali Ayani minta pada tuan tanah untuk dinikah secara resmi, tetapi tuan tanah selalu menolaknya. Karena ia merasa dilecehkan oleh tuan tanah dan menjadi gunjingan masyarakat di sekitarnya, Ayani berniat melarikan diri ke rumah Nirin, kekasih lamanya yang miskin. Ketika kesempatan untuk melarikan diri itu tiba, segera ia meninggalkan rumah tuan tanah yang selama ini dihuninya.

Nirin menerima kedatangan Ayani dengan tangan terbuka, dan segera diajaknya perempuan itu ke penghulu untuk menikah. Pernikahan

* Pusat Penelitian dan Pengembangan Masyarakat dan Kebudayaan (PMB)-LIPI.

dilaksanakan tanpa suatu pesta, dan kedua pengantin itu tinggal di rumah orang tua Nirin.

Setelah beberapa waktu tinggal di rumah orang tua Nirin, Ayani ingin kembali ke kampung Kelapa Gading untuk menengok orang tuanya. Orang tua Nirin tidak menyetujui keinginan menantunya karena menurut mereka, kembali ke Kelapa Gading sangat berbahaya. Ayani bersikeras, dan kedua orang tua Nirin tidak dapat menahan keinginan menantunya. Tidak lama kemudian berangkatlah Ayani diiringi oleh Nirin, suaminya.

Sebelum tiba di Kelapa Gading, mereka ditahan oleh centeng-centeng tuan tanah yang sedang menjaga daerah itu. Perkelahian antara Nirin dengan centeng-centeng tuan tanah tidak dapat dihindarkan lagi. Perkelahian yang tidak seimbang itu membuat Nirin tidak berdaya. Tiba-tiba datang seseorang yang memakai topeng berbentuk kucing berwarna hitam. Pendekar Kucing Hitam membantu Nirin dan centeng tuan tanah (diambil dari cerita *Tuan Tanah Kelapa Gading*).

I. Betawi dan Teater

Petikan cerita tersebut di atas diambil dari pertunjukan teater tradisional Betawi. Sebagai pengantar sebaiknya dijelaskan sedikit tentang kelompok etnik yang menjadi komunitas teater yang dibicarakan ini, karena berbicara tentang teater tidak dapat dilepaskan dari konteks yang melibatkan masyarakatnya.

Etnik Betawi secara tradisional tinggal di dalam kota Jakarta dan di sekitarnya yang dikenal sebagai daerah *Ju-Bo-Ta-Bek* (Jakarta, Bogor, Tangerang dan Bekasi). Pada masa kolonial etnik ini menempati daerah administrasi *Batavia* (yang kemudian menjadi Jakarta) *en Ommelanden* (dan sekitarnya). Sehingga dengan persebarannya yang cukup luas ini dikenal pula beberapa kelompok Betawi dengan variant adat-istiadat dan kebiasaannya. Ada orang *Betawi Kota* yaitu mereka yang tinggal di dalam kota Batavia (dan juga Jakarta) khususnya di daerah Tanah Abang dan Jatinegara sekarang, dan ada pula orang *Betawi Ora* yaitu mereka yang tinggal di Bo-Ta-Bek, di pinggiran kota, baik pada masa kolonial maupun setelah masa kemerdekaan. Istilah Betawi Ora adalah istilah yang digunakan oleh orang-orang Betawi yang tinggal di Bo-Ta-Bek untuk menyebut diri mereka. Istilah ini berasal dari bahasa yang digunakan, yang menggunakan kata "*ora*" untuk menyatakan "tidak"

(dalam bahasa Indonesia). Sedangkan orang Kota memanggil saudara-saudara mereka ini dengan sebutan *Betawi Udik* yang berarti kampung (sebagai lawan dari kota). Di antara Betawi Kota dan Betawi Ora masih dikenal adanya kelompok orang *Betawi Tengah*¹ yang tinggal di perbatasan antara daerah kota dengan bagian pinggir kota Jakarta. Saat ini dengan adanya pemekaran kota Jakarta banyak dari mereka yang sudah tercabut dari tempat tinggal asalnya.

Orang Betawi mengenal dua jenis teater yaitu lenong dan topeng, di samping berbagai jenis seni pertunjukan yang lain seperti seni musik; gambang kromong, kliningan, rebana dengan berbagai variasinya (rebana ketimpring, rebana hadro, rebana dor, rebana biang, dan rebana burdah), berbagai jenis tari seperti blenggo, samprah, jipin, dan sebagainya. Secara umum dapat dikatakan bahwa orang Betawi Kota bukan merupakan komunitas teater topeng, tetapi hal itu tidak berarti bahwa teater lenong hanya dikenal sebagai teaternya orang Kota, karena teater ini juga dipertunjukkan di Bo-Ta-Bek. Apa yang hendak dikatakan di sini adalah, di luar kota Jakarta kedua jenis teater ini tampaknya tumbuh lebih subur daripada di kota Jakarta yang orang Betawinya secara tradisional lebih banyak mengenal jenis kesenian Betawi yang bernafaskan Islam, seperti nawalan dan tableqan. Kedua jenis teater yang hidup dalam konteks Betawi ini mempunyai kesamaan dan perbedaannya yang dapat diketahui dari tabel berikut ini.

¹ Ada suatu buku tentang Betawi yang ditulis oleh orang Betawi, yang menggunakan istilah orang Betawi Udik untuk menyebut saudara-saudara mereka yang menyebut diri orang Betawi Ora. Dengan demikian menurut hemat saya para penulis buku ini adalah orang-orang Betawi Kota. Yasmine Zaki Shahab (ed.), *Betawi Dalam Perspektif Kontemporer; Perkembangan, Potensi dan Tantangannya*, Jakarta: Lembaga Kebudayaan Betawi, 1997.

Tabel 1
Teater Lenong & Topeng

Elemen Pertunjukan	Teater Lenong	Teater Topeng
1. Iringan musik	Gambang Kromong	Kliningan
2. Musik selingan	Orkes melayu, dangdut	Orkes melayu, dangdut
3. Panggung	Menggunakan panggung	Tidak menggunakan panggung
4. Layar/dekor & <i>seben</i>	Menggunakan layar/dekor dan <i>seben</i>	Tidak menggunakan layar/dekor dan <i>seben</i>
5. Peralatan	Meja dan 2 buah kursi	Meja dan 2 buah kursi
6. Tokoh dalam narasi	Orang kaya (haji, tuan tanah) <i>preman, centeng</i> , pembantu merangkap <i>bodor</i> , orang miskin	Orang kaya (haji, tuan tanah) <i>preman, centeng</i> , pembantu merangkap <i>bodor</i> , orang miskin
7. Upacara yang dilakukan	<i>Ngukap</i>	<i>Ngukap, Ketupat Lepas</i>
8. Jenis cerita	<i>Cerita riwayat & karangan</i>	<i>Cerita riwayat & karangan</i>

Tabel tersebut di atas telah memperlihatkan perbedaan dan kesamaan dua jenis teater Betawi. Kecuali musik yang mengiringi pertunjukan, penggunaan panggung dan layar yang juga disebut dekor serta *seben* yang tergantung di sebelah kiri dan kanan panggung yang dapat dijadikan ciri kedua teater tersebut, dua jenis teater milik orang Betawi ini mempunyai banyak persamaan. Orang Betawi keturunan Cina, khususnya yang tinggal di daerah Tangerang, sering menggunakan gambang kromong yang dilepaskan dari teater lenong dan digunakan untuk mengiringi *cokek*². Orkes melayu dan dangdut digunakan sebagai selingan yang banyak mengundang *sawer*, yaitu pemberian hadiah

² Yaitu tarian yang berfungsi sebagai hiburan dalam suatu perhelatan. Tarian ini ditarikan oleh perempuan-perempuan penari yang disebut *cokek* (sehingga tariannya juga disebut *cokek*), dengan para tamu pria. Akhir-akhir ini Pemerintah Daerah menertibkan *cokek* yang dinilai "tidak baik" karena biasanya disertai dengan minuman keras yang memabukkan.

berupa uang, rokok atau apa saja, sebagai ungkapan rasa puas penonton terhadap adegan yang dipertunjukkan. Pada acara *selingan*, yang pada pertunjukan teater lenong mengisi adegan warung kopi, penonton-penonton muda biasanya juga diberi kesempatan untuk berjoget di arena atau mereka meminta lagu-lagu yang ditujukan pada seseorang. Permintaan lagu disertai dengan ucapan tertentu untuk seseorang, ditulis di selembar kertas atau di bungkus rokok, disertai dengan uang ala kadarnya. Dalam hal panggung, teater lenong menggunakan panggung dengan alasan praktis, supaya pertunjukan dapat dinikmati oleh semua penontonya. Sedangkan teater topeng mempunyai alasan religius untuk tidak menggunakan panggung. Karena seniman-seniman teater ini tidak ingin menjauhi tanah saat mengadakan pertunjukan. "Bukankah manusia terbuat dari tanah dan akan kembali ke tanah pada saat mati nanti, karena itu kita jangan meninggalkan tanah dalam mencari rejeki", demikian kata Manol *ronggeng* (seniman perempuan) topeng.

Teater lenong menggunakan layar yang juga disebut dekor untuk menunjukkan tempat di mana suatu adegan berlangsung. Biasanya hal itu diperkuat dengan monolog yang menyatakan keadaan tempat itu. Akhir-akhir ini monolog jarang digunakan karena seniman-seniman muda tidak bisa lagi bermonolog. Teater topeng tidak menggunakan baik layar maupun *seben*, *setting* hanya dikatakan dalam monolog diawal adegan itu saja. Peralatan meja dengan dua buah kursi, berfungsi sebagai tempat pembatas antara bagian depan (di mana pertunjukan berlangsung) dan bagian belakang panggung yang digunakan seniman untuk berganti pakaian dan berhias. Tokoh-tokoh yang tampil disesuaikan dengan narasi yang dipertunjukkan. Secara garis besarnya tidak ada perbedaan yang menyolok antara tokoh-tokoh yang dikenal dalam kedua bentuk teater itu. Semua pertunjukan boleh dikatakan menampilkan tokoh *preman* yang biasanya adalah orang-orang kaya, bisa haji atau tuan tanah, tokoh *centeng* yang menjaga keamanan di wilayah kekuasaan tuan tanah (kini mirip dengan *satpam*), satuan keamanan, yang menjaga rumah orang-orang kaya. Kalau tokoh *centeng* muncul karena bekerja pada tuan tanah, maka tokoh pembantu yang merangkap sebagai pelawak atau *hodor* dalam bahasa daerah setempat, muncul karena bekerja pada orang-orang kaya.

Baik teater lenong maupun teater topeng mengenal dua jenis cerita dalam pertunjukannya, yaitu *cerita riwayat* dan *cerita karangan*. *Cerita riwayat* adalah narasi yang oleh si empunya cerita dianggap sebagai suatu kejadian yang benar-benar pernah terjadi, sehingga pada teater topeng jenis cerita ini dianggap suci. *Cerita riwayat* teater lenong menceritakan tokoh-tokoh yang dianggap pernah hidup di bumi Betawi. Cerita yang cukup terkenal misalnya "Pitung", "Nyai Dasima"³, dan "Jampang" yang menurut si empunya cerita tinggal di wilayah kelurahan Grogol, kecamatan Depok, kabupaten Bogor sekarang. Sedangkan *cerita riwayat* pada pertunjukan teater topeng mempunyai tokoh-tokoh yang dianggap suci, seperti yang ada dalam cerita "Jaka Pertaka" atau dalam cerita "Sukma Jaya". Kedua cerita yang disebutkan ini berkisah tentang asal mula terjadinya teater topeng Betawi. Dengan demikian jelaslah bahwa *cerita riwayat* dalam pertunjukan teater lenong adalah cerita dari jenis legenda, sedangkan *cerita riwayat* yang dikenal dalam teater topeng adalah jenis cerita kejadian yang dapat digolongkan sebagai mite, karena itu dianggap suci. Jenis cerita yang disebutkan belakangan ini baru boleh dipertunjukkan kalau telah dipenuhi syarat dilakukannya suatu upacara dengan menggunakan sajian khusus. Karena persyaratan itu dianggap mutlak dan dirasakan cukup sulit, di samping penonton yang tidak terlalu menyenangi cerita-cerita semacam itu, maka cerita tersebut kini tidak pernah dipertunjukkan lagi (menurut informasi pertunjukan terakhir kira-kira 3 dasawarsa lalu).

Perbedaan *cerita riwayat* yang ditampilkan oleh kedua teater tersebut, melahirkan perbedaan sifat teaternya. Teater lenong adalah teater yang sifatnya profan, dan dipertunjukkan untuk memeriahkan suatu pesta hajatan seperti perkawinan, khitanan dan pesta memperingati hari besar nasional, misalnya hari kemerdekaan 17 Agustus. Sedangkan teater topeng yang *cerita riwayatnya* tentang kisah kejadian yang sakral, mempunyai kelebihan yang sifatnya sakral juga, yaitu untuk membayar *nazar*. *Nazar* biasanya diucapkan kalau seseorang mendapat musibah, misalnya anak yang meninggal berturut-turut atau anak sakit keras.

³ *Cerita riwayat* teater lenong banyak yang sudah difilmkan, bahkan ditulis dalam suatu publikasi ilmiah. Lihat misalnya, Tineke Hellwig, "Nyai Dasima. A Fictional Woman", *Rima* vol. 26, no.1, 1992: 1-20.

Dalam menghadapi musibah seperti ini, sering orang bernazar kalau tidak ada anak yang meninggal lagi atau kalau si sakit sembuh, akan dipanggil topeng untuk pesta khitanannya atau untuk pesta pernikahannya. *Nazar* yang telah diujarkan harus dibayar, dan ini ditandai dengan upacara *ketupat lepas* yang dipimpin oleh *kembang topeng*, seorang tokoh primadona. Upacara sakral membayar nazar seperti ini tidak dikenal pada teater lenong. Teater lenong paling tidak mempunyai upacara *ngukup*, seperti juga halnya teater topeng, yang dilakukan sebelum pertunjukan dimulai dan hanya dilakukan oleh para senimannya saja.

Sifat-sifat teater lenong seperti tersebut di atas membuat teater itu mempunyai kecenderungan untuk menjadi teater kota, yang juga menyerap ciri-ciri Barat: profan, menggunakan *keltr*, layar atau ada pula yang menyebutnya dekor untuk mengaksentualisasikan situasi, pertunjukan di atas panggung dan menyimpan aspek kebudayaan Indis dalam lagu gambang kromong yang mengiringi pertunjukannya. Salah satu variant gambang kromong adalah *lagu sayur* (variant lainnya adalah *lagu dalam*) yang mengenal berbagai bentuk mars seperti yang terdengar dalam irama Barat⁴, misalnya "*jali-jali*", "*kincir-kincir*", "*stambul*", "*cente manis*" dan "*halo-halo*".

Teater-teater Betawi baik dengan ciri teater kota seperti halnya lenong maupun yang tidak mempunyai ciri teater kota seperti topeng, secara tradisional hanya dipertunjukkan pada saat orang Betawi mengadakan hajatan saja. Padahal, kota Batavia sejak tahun 1821 mempunyai gedung kesenian (pada waktu itu disebut *stadsschouwburg*) yang dibangun oleh Lie Atje dengan gaya *empire*. Di gedung ini dipertunjukkan antara lain drama *Goethe* dan *Shakespeare* yang termasyur "*Othello*", dan sejak tahun 1835 banyak didatangkan pemain dari Perancis yang biasanya di Paris tidak laku lagi⁵. Apa yang tampak di

⁴ Melona Sri Repelita, *Gambang Kromong Selendang Betawi di Kelurahan Pejagalan Kecamatan Penjaringan Jakarta Utara: Suatu Studi Kasus Mengenai Musik dan Transformasi Sosial Budaya*, Skripsi Sarjana, Universitas Sumatera Utara, Fakultas Sastra, Jurusan Etnomusikologi, Medan, 1994: 240.

⁵ Adolf Heuken SJ., *Tempat-Tempat Bersejarah di Jakarta*, Jakarta: Cipta Loka Caraka, 1997: 209.

sini adalah, teater-teater Betawi tidak tampil sebagai teater yang boleh dipertunjukkan di gedung kesenian dan ditonton oleh mereka yang berasal dari kelas sosial tertentu dan etnik di luar Betawi.

Dalam perkembangannya kemudian, teater lenong yang mempunyai sifat teater kota mulai populer sekitar tahun 60-an saat Bang Ali menjadi gubernur DKI dan menggalakkan kebudayaan Betawi untuk dijadikan identitas kota Jakarta. Sejak saat itu teater lenong sering mengisi pertunjukan di Tansan Ismail Marzuki, dengan penonton yang berasal dari berbagai kelompok etnik dan berbagai kelas sosial. Penonton harus membeli karcis dan duduk di tempat yang ditentukan, sesuai dengan harga karcis yang dibayarnya. Pertunjukan teater lenong tidak berbeda halnya dengan pertunjukan teater kota yang lain, tidak berlangsung sampai semalam suntuk, paling lama hanya 3 jam saja.

Kemampuan teater lenong untuk menjadi teater kota yang populer membawanya ke berbagai sudut komunikasi hiburan, antara lain mengisi acara televisi. Pada titik ini sifat profan yang dimiliki teater, merambah ke tingkat ideologi. *Ngukup*⁶, karena telah berubah sifat. Perkumpulan teater lenong "Bolot" yang banyak mengisi acara di televisi, tidak lagi menjalankan *ngukup*. Bagi pimpinan teater ini, orang tidak lagi *ngukup* dengan kemenyan, tetapi dengan televisi. Peranan kemenyan telah diganti dengan televisi. Apa yang terjadi adalah adanya pergeseran nilai: *ngukup* dengan menggunakan media kemenyan telah digantikan oleh televisi sebagai media yang juga bertujuan mendatangkan rejeki. Melalui televisi orang mengenal Bolot, sehingga kalau sewaktu-waktu mereka akan menyelenggarakan pertunjukan lenong, khalayak yang juga bukan orang Betawi ini akan mencari Bolot yang dikenalnya dari layar kaca.

Kembali pada bentuk narasi yang lain yaitu *cerita larangan*. Jenis cerita ini disusun oleh sutradara atau salah seorang dari *panjak* yaitu seniman teater termaksud. Ide cerita sering diambil dari ingatan

⁶ Upacara yang dilakukan sebelum pertunjukan dimulai. Pemimpin perkumpulan duduk dihadapan kemenyan dan membaca mantra untuk minta ijin leluhur yang tinggal di sekitar tempat pertunjukan supaya jangan marah dan mengganggu karena suara hiruk-pikuk pertunjukan, selain itu ia juga minta berkah dan rejeki yang datang dari banyaknya pertunjukan. Setelah pemimpin selesai, maka kemenyan ddedarkan pada para seniman lain yang juga berdoa supaya mendapat berkah dan rejeki dari pertunjukkan.

pengarang terhadap lakon-lakon yang telah dikenalnya dalam pertunjukan yang pernah disaksikannya, dari film, komik atau akhir-akhir ini juga dari peristiwa-peristiwa hangat yang terjadi di masyarakat. Misalnya beberapa saat lalu perkumpulan teater lenong milik Sarkim mempertunjukkan cerita "*Gadis di Sarang Sindikal*" yang idenya diambil dari berita surat kabar tentang tenaga kerja wanita Indonesia yang bekerja di Arab Saudi, dan terkena pidana hukuman mati karena membunuh majikan yang ingin memperkosanya. Dalam pertunjukan, Nina diculik oleh gerombolan dan berhasil melarikan diri dengan bantuan seseorang setelah ia membunuh salah seorang penculiknya. Cerita karangan pada teater lenong dan teater topeng boleh dikatakan sama dan tidak mempunyai perbedaan yang mendasar.

Cerita "*Tuan Tanah Kelapa Gading*" yang petikannya tertera di halaman muka, termasuk dalam jenis cerita karangan yang dipertunjukkan oleh teater topeng. Cerita tentang kehidupan di sekitar wilayah kekuasaan tuan tanah ini, tidak hanya dikenal dalam teater topeng tetapi juga dalam teater lenong dengan judul yang berbeda, yaitu "*Pembalasan Terakhir*" dan "*Pendekar Sumur Tujuh*". Kalau Ayani dalam cerita yang disebutkan pertama adalah perempuan yang dipelihara oleh tuan tanah Kelapa Gading, maka Nani dalam "*Pembalasan Terakhir*" adalah gadis miskin yang berulang kali menolak lamaran pemilik tanah di mana gubuknya berdiri. Demikian juga dalam cerita "*Pendekar Sumur Tujuh*" yang mengisahkan gadis cantik miskin yang tinggal di wilayah kekuasaan tuan tanah. Sang tuan sering mengunjunginya dengan niat mengganggu gadis itu. Hal yang sama misalnya terjadi juga pada cerita "*Garong Atin*" yang dikenal dalam pertunjukan teater topeng, dengan "*Baru Alam*" yang merupakan cerita teater lenong. Keduanya mengisahkan tentang seorang gerombolan yang ingin kembali ke jalan yang benar, dengan meninggalkan kehidupan hutan. Tetapi, baik dalam "*Garong Atin*" maupun dalam "*Baru Alam*", tokohnya tidak mengerti tindakan yang harus diambil supaya dapat diterima oleh masyarakat. Untuk itu, tokoh di dalam ke dua cerita ini memutuskan untuk kembali merampok supaya ditangkap polisi dengan harapan polisi dapat menghantarnya ke kehidupan yang benar.

Pertunjukan jenis cerita karangan yang memang sering tampil dengan berbagai judul, tidak hanya lintas teater seperti dikemukakan dalam contoh di atas, tetapi judul berbeda dengan plot yang sama, juga

terjadi dalam satu jenis teater. Misalnya cerita "Gabuk Kondor", yang dibawakan oleh teater topeng, di lain kesempatan perkumpulan yang sama akan memunculkan plot itu dengan judul "Riwayat Penculikan Bayi", atau pernah pula dengan judul "Sinden Kunti" yang juga pernah dipertunjukkan dengan nama "Gerombolan Sakit Ati", bahkan juga dengan nama "Riwayat Sukabumi" atau "Gara-Gara Pekarangan" yang juga muncul dengan nama "Terjadinya Jembatan Patah", dan masih banyak lagi.

Itulah sekedar gambaran tentang masyarakat Betawi dan teaternya. Lenong yang secara tradisional bersifat profan lebih mudah berkembang, dalam arti mampu mengundang penonton yang lintas etnik Betawi, dan mempunyai kecenderungan untuk mengkomersialkan diri. Bagaimana pun, aspek yang menyatukan kedua bentuk teater ini adalah *cerita karangan*. Dengan demikian, berbicara mengenai *cerita karangan* tidak harus kembali merujuk pada jenis teaternya, lenong atau topeng. Karena ciri narasi yang demikian itulah, maka pembicaraan yang kajiannya terbatas pada aspek narasi ini saja, adalah kajian sekitar *cerita karangan* yang tidak membedakan jenis teater tempat narasi ini dipertunjukkan.

II. Pola Dalam Pertunjukan Dan Narasi

Uraian di atas telah memperlihatkan bahwa *cerita karangan* pertunjukan teater lenong dan topeng boleh dikata tidak mempunyai perbedaan yang berarti. Jenis cerita ini sering dipertunjukkan dengan judul yang berganti-ganti meskipun dengan plot yang sama. Gejala ini dapat menimbulkan suatu pengandaian yang melihat bahwa plot itu dianggap demikian pentingnya, sehingga harus sering dimunculkan dalam pertunjukan supaya orang (penonton) tidak mudah melupakannya. Menarik untuk dipersoalkan di sini, adalah plot yang dianggap cukup penting itu, ternyata sering tidak diselesaikan dalam pertunjukan. Untuk mengetahui alasan yang menyebabkan plot yang dianggap penting itu sering tidak diselesaikan, perlu diketahui terlebih dahulu pola pertunjukan dan bentuk narasi *cerita karangan*.

Struktur pertunjukan teater-teater Betawi dapat dibagi ke dalam tiga bagian pokok, yaitu (i) bagian pembukaan, yang kemudian diikuti oleh bagian (ii) yang disebut hiburan, dan (iii) adalah *lakon* atau plot. Pertunjukan teater lenong selalu diawali dengan irama musik gambang

kromong, dan pertunjukan teater topeng dibuka dengan irama musik kliningan. Irama musik ini berfungsi sebagai pemberitahuan bahwa di tempat itu ada pertunjukan, sehingga pertunjukan dapat diramalkan oleh penonton dan pedagang. Setelah lagu-lagu instrumental itu, dipertunjukkan "hiburan" yang mengisi acara di antara pembukaan dan cerita. Hiburan merupakan pertunjukan nyanyi dengan lagu-lagu berirama orkes disertai joget. Kemudian, kurang lebih pukul sepuluh malam, baru mulai dipertunjukkan cerita.

Cerita yang akan dipentaskan ditentukan oleh sutradara yang akan membagi skenario cerita itu ke dalam beberapa babak yang disebut *drip*. Banyaknya *drip* tergantung dari luasnya cerita. Meskipun demikian, *drip* harus terbagi ke dalam tiga bagian pokok, yaitu pertama, *drip* yang merupakan pendahuluan yang akan mengantarkan cerita. Dalam bagian ini ditampilkan tokoh-tokoh utama yang memegang peranan penting dalam cerita. Dialog di antara tokoh-tokoh dalam *drip* pertama, merupakan permasalahan yang akan dipecahkan dalam lakon. *Drip* kedua merupakan pertemuan dari paling sedikit dua kelompok yang bermasalah. Dalam *drip* ini persoalan narasi menjadi tambah jelas, sedangkan *drip* ketiga merupakan pemecahan masalah.

Ketiga *drip* tersebut harus masuk ke dalam narasi, meskipun sering juga tidak seluruh *drip* dipertunjukkan. Ada dua alasan yang menyebabkan tidak seluruh *drip* dipertunjukkan dengan lengkap, yaitu alasan fisik dan alasan ideologi. Termasuk dalam alasan fisik adalah hujau yang membuat keadaan panggung (untuk pertunjukan teater lenong) atau keadaan arena (untuk pertunjukan teater topeng) tidak memungkinkan digunakan sebagai tempat pertunjukan. Alasan fisik seperti disebutkan itu tampak seperti kurang penting bila dibandingkan dengan alasan ideologi yang diterjemahkan dalam bahasa "waktu yang tidak cukup". Para sutradara sering mengatakan "kekurangan waktu" untuk pertunjukan yang tidak menyelesaikan plot narasi. Hal yang disebutkan terakhir ini terjadi karena pertunjukan banyak diisi dengan musik (dangdut atau orkes melayu) yang memang banyak diminta oleh penonton atau di kesempatan lain tampak lebih diminati, melebihi perhatian penonton pada jalannya cerita itu sendiri. Berikut ini adalah contoh *drip* yang dibuat oleh Bang Naimin, sutradara perkumpulan teater lenong "Setia Kawan". *Drip* ini ditulis dalam bahasa Indonesia yang dicampur dengan bahasa setempat.

- I. *Nene-nene dan anak laki-laki nama si Basir* (dalam bahasa Indonesia dapat diterjemahkan dengan; seorang nenek bersama anak laki-laknya, si Basir)
- II. *Jago-jago 3 orang* (3 orang tokoh *jago*)
 1. Rois
 2. Jaman
 3. Kohar
- III. *Haji Surya dan istri, serta anak, Etih, berikut jongos* (Haji Surya dengan istri dan anaknya, Etih, serta pembantu laki-laknya)
- IV. *Kiat Moun*
- V. *Guru pukul Pak Saleh* (Guru memukul Pak Saleh)
- VI. *Terakhir tukang kopi, pak Maing dan dua anak, Nunung dan Mayati*
- VII. *Jago Endonan Pak Komar*

Bang Naimin tidak selalu merencanakan *drip* dengan ketat, misalnya dengan menyebutkan nama tokoh-tokoh yang masuk dalam setiap *drip* bersama peran yang dibawakannya. *Drip* seperti tersebut di atas, seperti juga halnya dengan *drip-drip* lain, dibuat dengan sangat sederhana. Karena seperti kita ketahui teater tradisional Betawi menggunakan sistem produksi yang menurut istilah Barandon disebut *prefabricated*⁷. Sistem produksi seperti ini tidak bertujuan untuk mengadakan pertunjukkan yang bersifat unik, tetapi hanya menggelar contoh dari suatu bentuk *genre* tertentu saja. Kalau dibandingkan dengan teater barat yang mempunyai unit produksi lakon, maka unit produksi teater-teater Betawi, seperti juga halnya dengan teater-teater tradisional di Asia Tenggara, adalah *genre* tersebut. Perkumpulan teater merupakan suatu bentuk organisasi yang tetap dengan puluhan seriman yang dari tahun ke tahun melakukan pertunjukan bersama. Dengan demikian, seorang penari akan menjadi ahli karena menguasai pola-pola tari yang sama dalam pertunjukan yang diadakan dari waktu ke waktu. Demikian pula halnya dengan pemain musik dan penyanyinya, serta para aktor

⁷ James R. Brandon, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974: 146-153.

pembawa tokoh dalam cerita. Seniman akan sangat mengenal melodi dan nyanyian-nyanyian tradisional itu, dan pemain juga menjadi sangat mengenal cerita yang dibawakan dengan tokoh yang diperankan. Jadi, pemain akan membawakan tipe tokoh yang sama dari satu malam pertunjukan ke malam pertunjukan yang lain. Dalam teater ini, pertunjukan yang disajikan sebenarnya adalah pengaturan kembali bagian-bagian yang sudah pernah dipertunjukkan sebelumnya, termasuk ceritanya.

Meminjam rumusan Brandon, pementasan teater-teater Betawi pada hakekatnya merupakan himpunan dari unsur-unsur yang sudah setengah jadi, atau ibarat bengkel *assembling* yang tinggal menyusun barang-barang setengah jadi, menjadi satu bentuk hasil produksi. Setiap seniman teater Betawi akan bermain dalam satu tipe watak yang akan diperankan setiap ada pementasan.

Sistem produksi tersebut di atas, disertai dengan skenario yang tidak ketat, dapat memberi kemungkinan para seniman untuk mengadakan pertunjukan secara improvisasi. Contoh bagaimana improvisasi *sawer*⁸ yaitu hadiah, biasanya berupa rokok atau uang, yang diberikan penonton dengan cara melemparkannya ke panggung atau ke arena tempat pertunjukan, karena rasa puas terhadap adegan yang dipertunjukkan. Pertunjukan yang menarik penonton dapat berbentuk nyanyian, tarian, adegan menyedihkan dan perkelahian dengan gaya silat.

Sawer dapat terjadi tidak saja karena suara penyanyi yang indah, tetapi biasanya juga disebabkan karena penyanyi itu mampu menggerak-gerakkan tubuhnya saat menyanyi. Lagu-lagu dangdut dan orkes melayu juga dapat mendatangkan uang tanpa harus terjadi *sawer*. Penonton meminta jenis lagu tertentu yang ditulis dalam bungkus rokok atau di atas selembar kertas yang disertai dengan uang ala kadarnya.

Tarian yang digemari penonton adalah jenis tarian yang menampilkan gerakan-gerakan seks; dada yang digoyangkan, pinggul yang diputar atau gerakan "patuk" yang menjulurkan kepala ke arah pasangan penari dan kemudian menariknya lagi, seolah-olah tampak hendak mencium.

⁸ Ninuk Kleden-Probonegoro, "Sawer: Manifestasi Identitas Orung Betawi", *Jurnal Masyarakat Indonesia* Tahun ke-X, no. 1, 1983: 31-45.

Dialog menyedihkan juga dapat mendatangkan *sawer*, seperti yang pernah dibawakan oleh perkumpulan teater topeng "Sinar Jaya" dari Bekasi. Tampak adegan yang menggambarkan dua orang pembantu rumah tangga, laki-laki dan perempuan yang sedang kebingungan karena majikan mereka meninggal. Mati terbunuh dalam pertempuran melawan perampok. Penonton ramai mengitari arena pertunjukan yang tanpa panggung itu, termasuk pengantin wanita yang kelihatan duduk di tengah-tengah penonton lainnya. Tiba-tiba Dego, sang pembantu pria berkata pada rekannya "Noh, no minta ama penganten", "bakal ongkos ngubur, nih!". Pengantin itu kemudian berdiri dan melemparkan beberapa rupiah ke tengah arena pertunjukan. Manol si pelayan wanita yang kematian majikan kelihatan terisak-isak dan menyuruh Dego mengambil uang itu. Kemudian ia meraung "hu, hu, u... u..." dengan wajah sangat berduka. Disela-sela raungannya ia berkata pada Dego yang kelihatan kebingungan, tidak tahu apa yang harus diperbuat. "Dego... Dego... gimana ngubur tuan kita, Dego. Kita musti bikin selamatan supaya arwah tuan kita tenteram Kita musti panggil modin⁹. Dego... Dego...". Rupanya ratapan Manol mengena di hati penonton. Penonton "turut merasakan" kebingungan Manol yang tidak mempunyai cukup biaya untuk menyelenggarakan selamatan dan untuk memanggil *modin*. Tidak lama kemudian terlihat beberapa rupiah melayang dari arah penonton yang iba melihat Manol dan bersedia membantu Manol dan Dego. Inan terus meraung dan Dego tampak mengumpulkan sumbangan yang dilemparkan penonton itu.

Sama halnya seperti nyanyian, tarian dan adegan yang menyedihkan, perkelahian yang seru pun dapat mengundang *sawer*. Perlu diketahui bahwa permintaan lagu-lagu yang sifatnya komersial dapat terjadi baik pada teater lenong maupun pada teater topeng. Tetapi *sawer* lebih banyak muncul pada pertunjukan teater topeng yang tidak menggunakan panggung. Hal tersebut mudah dimengerti, karena pertunjukan di tengah arena yang tanpa panggung memperlihatkan hubungan yang dekat antara penonton dengan para seniman teater termaksud. Kedua kelompok ini dapat melakukan dialog, dan penonton lebih dapat menikmati goyangan tubuh *ronggeng* yaitu perempuan

⁹. Adalah orang yang bertugas menyembahyangkan jenazah.

seniman. Hal-hal seperti inilah yang memudahkan penonton bersedia mengeluarkan uangnya.

Dampak *sawer* tampak sering merusak struktur waktu pertunjukan. Karena adegan-adegan menarik seperti disebutkan di atas dapat berlangsung cukup lama dan akibatnya, babak (babak-babak) akhir dari narasi tidak dapat dipertunjukkan sebab tidak ada lagi waktu yang tersisa. Tampaknya, pertunjukan yang tidak selesai itu bukan hanya suatu gejala yang kebetulan saja, tetapi bahkan telah membentuk suatu pola.

Alasan para seniman untuk tidak menyelesaikan pertunjukan memang masuk akal, karena struktur yang tidak ketat dan pertunjukan yang dijalankan dengan improvisasi, menyebabkan adegan yang menarik minat penonton dan secara khusus adalah adegan yang dapat mendatangkan uang, dapat dipertunjukkan dengan waktu yang cukup panjang. Sebenarnya alasan para seniman tersebut justru dapat berlaku sebaliknya. Skenario yang tidak ketat dan kebebasan ber-improvisasi dalam teater, justru dapat memberi kemungkinan seniman untuk mengakhiri adegan yang sedang dipertunjukkan. Menariknya, kemungkinan untuk dapat menyelesaikan pertunjukan itu tidak dilakukan, tetapi seniman justru memilih untuk tidak menyelesaikan pertunjukan teaternya. *Sawer* telah memperlihatkan bahwa adegan-adegan yang memakan waktu itu, sangat menguntungkan kedua belah pihak, penonton dapat menikmati adegan-adegan itu sebagai hiburan dan seniman mendapat tambahan uang. Dengan demikian, tentu ada makna lain yang tersirat dalam pernyataan tersebut di atas, yang menyebabkan pertunjukan tidak dapat diselesaikan. Untuk dapat menjelaskan persoalan itu, berikut ini diajukan beberapa contoh pertunjukan yang tidak menyelesaikan narasinya.

Cerita "*Gabuk Kondor*" oleh perkumpulan teater topeng Margasari di Kampung Jati, daerah Tambun, Bekasi, pernah pula dipertunjukkan dengan nama "*Riwayat Penculikan Bayi*". Narasi ini mengisahkan tentang tuan tanah kaya yang tidak mempunyai anak. Ia menyuruh *centeng-centengnya* untuk menculik bayi laki-laki yang diharapkan dapat meneruskan keturunannya. Bayi yang diberi nama Pendi itu sejak diculik selalu mengenakan gelang yang diberi nama *Pagar Wayan*. Dalam usianya yang masih remaja ia jatuh cinta pada Noni, gadis tetangga yang juga kaya dan gelang diberikannya pada orang tua Noni

sebagai *panjer*¹⁰. Sebelum ia datang melamar Ben Hur yaitu orang tua Noni (Pendi pergi merantau untuk mencari pengalaman), Ben Hur jatuh miskin dan gelang *panjer* digadaikan. Pertunjukan berakhir sampai di sini saja karena sudah menjelang subuh, dan menurut keterangan senimannya cerita itu belum selesai¹¹.

Rupa-rupanya baik pertunjukan "*Gabuk Kondor*" maupun "*Ritwayat Penculikan Bayi*" yang selalu tidak selesai karena menurut seniman "kekurangan waktu", sama halnya dengan narasi "*Sinden Kiuti*" yang pernah dipertunjukkan dengan tiga nama lain (berarti, paling tidak ada tiga pertunjukan), atau "*Gara-Gara Pekarangan*" yang juga dipertunjukkan dengan judul "*Terjadinya Jembatan Patah*" dan lain kali dipertunjukkan dengan nama "*Rumahtangga Kucar-Kacir*", serta masih banyak lagi cerita lain yang tidak selesai.

Narasi "*Gara-Gara Pekarangan*" menceritakan tokoh Suparman, seorang anak angkat gerombolan yang menikah dengan Aminah, perempuan kaya yang mempunyai dua saudara laki-laki. Suparman ingin memiliki *surat girik* yaitu surat pemilikan atas hak tanah¹², yang masih dipegang oleh Haji Sobari, kakak sulung Aminah. Haji ini tidak mau memberikan surat berharga itu, hingga pada akhirnya ia dibunuh oleh Suparman sebelum *centeng-centengnya* berhasil menyelamatkannya. Para *centeng* H. Sobari kemudian berhasil menguisir Suparman yang menaruh dendam, pulang ke hutan untuk minta bantuan kawan-kawan lamanya, gerombolan anak buah ayah angkatnya. Gerombolan kembali mendatangi rumah Haji Sobari, mengambil barang apa yang ada dan membunuh anak Haji Sobari. Kemudian Suparman beserta gerombolan pergi ke rumah Amir, adik bungsu Aminah, untuk mencari surat berharga itu. Amir yang tidak tahu-menahu tentang *surat girik*, dipukuli gerombolan. Inilah akhir dari pertunjukan yang juga belum selesai.

¹⁰ Adat Betawi untuk memberikan suatu benda berharga untuk mengikat seorang gadis sebelum dilamar secara resmi.

¹¹ Menurut keterangan sutradara, seharusnya Pendi berhasil menikahi Noni dan menolong Ben Hur untuk dapat bangkit kembali.

¹² Menurut adat Betawi, baik anak laki-laki maupun anak perempuan berhak mendapatkan warisan tanah dengan perbandingan 2 : 1. Keinginan untuk menguasai *surat girik* mengimplisitkan keinginan untuk menguasai harta. Karena pemegang *surat* kepemilikan tanah dapat menjual tanahnya.

Cerita tersebut di atas hanya contoh bagaimana pertunjukan teater Betawi tidak menyelesaikan aspek narasinya. Sebenarnya masih banyak cerita-cerita teater Betawi yang dipertunjukkan tidak utuh. Hal itu tampaknya telah merupakan suatu pola, sehingga boleh diandaikan bahwa pertunjukan itu menyembunyikan sesuatu. Karena yang tidak selesai adalah cerita yang dipertunjukkan, maka "sesuatu" itu tentu bersembunyi di dalam cerita pula.

Cerita karangan, baik itu dipertunjukkan oleh teater lenong maupun oleh teater topeng, memperlihatkan adanya pola narasi yang sama, yang dapat dikembalikan pada tiga buah dualisme, yaitu (i) dualisme antara baik dan jahat, (ii) antara miskin dan kaya. Beberapa pertunjukan secara khusus memperlihatkan (iii) dualisme antara (penduduk) asli dan pendatang. Bentuk dualisme yang terakhir ini hanya muncul beberapa kali, dan rupanya tidak terlalu penting sehingga tidak akan dikaji lebih lanjut di sini. Meskipun demikian tidak ada salahnya untuk sekedar diketahui bahwa bentuk dualisme seperti ini juga muncul dalam teater Betawi.

Kalau diperhatikan tampak bahwa antara satu dualisme dengan dualisme yang lain mempunyai kesinambungan. Orang baik biasanya miskin dan mereka adalah penduduk asli. Sedangkan mereka yang jahat adalah orang kaya yang biasanya juga pendatang, dan tokoh *centeng* dapat dimasukkan ke dalam kelompok jahat, karena ia adalah pembantu tuan tanah atau pembantu orang kaya dan kadangkala juga pembantu keluarga haji. Apabila golongan kaya adalah penduduk asli, maka mereka adalah haji yang juga membayar *centeng* untuk menjaga daerah kekuasaannya, atau mengupah pembantu yang mengurus rumah tangganya dan sekaligus berperan sebagai *bodor*.

Cerita "*Tuan Tanah Kelapa Gading*" adalah narasi favorit dari kumpulan "*Margasari*", merupakan salah satu contoh yang memperlihatkan kesinambungan horizontal dan konflik vertikal seperti disebutkan di atas. Ayani yang tinggal di wilayah tuan tanah Kelapa Gading menginginkan suatu pernikahan dengan tuan tanah yang beberapa saat telah memeliharanya sebagai istri. Ia tidak berhasil mendapatkan perkawinan yang sah dengan sang tuan pemilik tanah itu. Dalam tradisi Betawi kehidupan seperti itu dianggap melanggar norma dan pengikutnya dapat direndahkan dan dianggap hina oleh masyarakat

sekitarnya. Ayani melarikan diri untuk menikah dengan kekasih lamanya, Nirin. Setelah menikah, kedua orang muda itu tinggal di rumah orang tua Nirin, hingga pada suatu hari Ayani merasa rindu pada kedua orang tuanya dan ingin kembali ke Kelapa Gading. Kedua orang tua Ayani merasa keberatan saat Ayani mengutarakan maksud hatinya, tetapi sang menantu tidak dapat dipaksa tinggal dan bertekad untuk pulang ke Kelapa Gading. Dalam perjalanan kembali ke Kelapa Gading kedua orang muda itu dicegah oleh *centeng-centeng* tuan tanah, dan perkelahian antara pihak *centeng* melawan Nirin, tidak dapat dihindari lagi.

Kesinambungan horizontal tampak dari Ayani yang miskin, dan tinggal di tanah milik seorang tuan tanah yang kaya, dan ia menunjukkan sikap baik dalam arti tidak ingin menyalahi norma Betawi. Kesinambungan horizontal juga nampak dari tuan tanah yang jahat, karena tampaknya hanya ingin mempermainkan Ayani (memperlakukannya sebagai istri tetapi tidak mau menikahinya) dan menghalangi perjalanan Ayani beserta suaminya. Tuan tanah ini juga kaya raya yang antara lain tampak dari beberapa orang *centeng* yang digaji untuk menjaga harta benda miliknya. Konflik terbuka yang vertikal terjadi antara Nirin yang baik dan miskin melawan *centeng-centeng* tuan tanah yang masuk dalam katagori jahat. Juga antara Ayani yang miskin melawan tuan tanah.

Dualisme yang berkesinambungan dan konflik yang timbul rupanya telah menjadi aturan yang harus berlaku dalam kebudayaan Betawi. Dalam hal ini kalau secara horizontal ada kesinambungan di antara ke tiga dualisme yang disebutkan itu, maka secara vertikal terjadi konflik dalam ketiga dualisme tersebut. Golongan baik akan konflik dengan golongan jahat, orang miskin akan konflik dengan orang kaya, dan penduduk asli akan konflik dengan pendatang. Di dalam konflik tersebut, yang terjadi biasanya kemenangan berpihak pada golongan baik yang ternyata adalah orang-orang miskin (yang dalam beberapa kasus adalah penduduk asli). Sebaliknya, pola narasi memperlihatkan bahwa mereka yang harus kalah adalah orang-orang jahat, yang dilihat secara horizontal adalah mereka yang berasal dari golongan kaya.

Cerita yang tidak diselesaikan dalam pertunjukan seperti disebutkan di atas terjadi karena menyalahi pola vertikal dan horizontal yang rupanya ada dalam ideologi Betawi. Pertama, seperti telah diperlihatkan bahwa secara horizontal narasi teater-teater Betawi meletakkan orang-

orang miskin ke dalam golongan baik. Sehingga kalau ada tokoh miskin yang jahat, seperti misalnya tokoh Suparman dalam "*Gara-Gara Pekarangan*", maka tokoh jahat yang miskin seperti ini tidak akan dikalahkan. Apa yang terjadi kemudian adalah, cerita yang tidak diselesaikan. Karena kalau cerita itu selesai, maka Suparman yang jahat akan menang atau Amir yang kaya dan boleh dianggap baik karena tidak membuat olah, akan menang. Menurut ideologi Betawi, hal ini tidak boleh terjadi.

Kedua, rupanya dalam ideologi itu tiap orang sudah ada tempatnya sendiri, sebagai orang miskin (yang baik) atau sebagai orang kaya (yang jahat). Seseorang sulit atau bahkan tidak bisa melawan kodratnya ini. Sehingga pertunjukan teater tidak memperlihatkan keberhasilan orang miskin untuk menjadi kaya, tetapi sebaliknya dapat menerima orang kaya yang menjadi miskin¹³. Hal ini juga terungkap dalam cerita "*Gara-Gara Pekarangan*" yang memperlihatkan bagaimana tokoh Suparman yang miskin, ingin menjadi kaya dengan menikahi Aminah, tetapi juga tidak dipertunjukkan apakah ia berhasil dalam usahanya mendapatkan *surat girik* (yang mengimplisitkan kekayaan). Demikian juga yang terjadi dengan cerita "*Sinden Kunti*" yang mengisahkan kehidupan Pendi yang karena miskinnya harus meninggalkan keluarga untuk mencari makan. Setelah ia berhasil diperantauan, maka ia berniat kembali ke rumah. Dalam perjalanan kembali ke rumah, ada keinginan untuk menambah harta yang dibawanya dengan cara merampok, dan tanpa sengaja ia

¹³ Misalnya narasi "*Terjadi di Daerah Kota Ambarawa*" yang menceritakan kemiskinan keluarga seorang janda yang bekerja sebagai dukun pijat, dan sudah beberapa saat tidak lagi mendapat langganan. Karena kesduannya sudah demikian terjepit, sang ibu menyuruh anak gadisnya yang buta, pergi meminta sedekah di warung yang tidak jauh dari rumah mereka. Aminah si gadis buta pergi ke warung dan tanpa sengaja tongkatnya menyentuh gelas seorang pelanggan yang ternyata adalah perampok. Ia marah dan memukul Aminah, tetapi dihalangi oleh Supri, seorang pemuda kaya yang baik hati. Kemudian terjadi percintaan antara Aminah dengan Supri, dan mereka ingin melanjutkan ke jenjang pernikahan. Keduanya dihalangi oleh orang tua masing-masing, bahkan orang tua Supri mengancam akan melepaskan hak waris anaknya ini. Supri tidak takut untuk hidup dalam kemiskinan, bahkan setelah menikah ia berhasil membawa Aminah ke dukun yang berhasil menyembuhkannya.

membunuh kurbannya yang ternyata adalah istrinya sendiri yang sudah tidak dikenalnya lagi. Pendi tidak diterima oleh anak-anak yang tahu bahwa kain hasil kejahatannya, adalah milik ibunya. Di sini Pendi yang miskin tidak boleh menikmati kekayaan. Pertunjukan ini juga tidak menyelesaikan narasi yang menurut sutradara ibu anak-anak yang mati terbunuh itu muncul sebagai hantu yang menjadi pesinden. Karena itu narasi ini bernama "*Sinden Kunti*". Kata *Kunti* diambil dari kata *kunti* (I) anak yaitu hantu perempuan. Sebaliknya, narasi juga tidak berani memiskinkan mereka yang sudah dikodratkan untuk kaya. Lihat misalnya cerita "*Gabuk Kondor*" yang ceritanya putus setelah gelang *Pagar Wayan* digadaikan oleh pak Ben Hur yang kaya, tapi kemudian bangkrut. Ben Hur adalah lambang orang kaya yang jatuh miskin. Berarti ia telah menyalahi kodrat karena masuk dalam kelompok orang miskin¹⁴.

Ketiga, norma Betawi yang diwujudkan dalam cerita menghendaki agar mereka yang kaya dan secara horizontal juga jahat, harus kalah dan sebaliknya kemenangan wajib berpihak pada mereka yang miskin dan baik. Tetapi, untuk mengalahkan mereka yang kaya dan jahat itu tidaklah mudah, untuk itulah digunakan kekuatan yang tidak diwujudkan secara terus terang atau dapat pula digunakan kekuatan supernatural seperti dalam cerita "*Tuan Tanah Kelapa Gading*". *Centeng-centeng* tuan tanah Kelapa Gading dikalahkan oleh seseorang yang menamakan dirinya Pendekar Kucing Hitam. Ia datang dan pergi dengan wajah yang tertutup. Pendekar ini berhasil mengusir *centeng*, tetapi tidak diperlihatkan apakah Ayani berhasil kembali ke Kelapa Gading dan hidup tenang bersama Nirin atau tuan tanah berhasil kembali menguasai Ayani. Kekalahan yang diperlihatkan hanya sejauh larinya *centeng-centeng*, itupun atas bantuan pendekar berkedok. Cerita "*Gagak Sawang*" tampak agak khusus, karena yang berselisih adalah dua orang kaya, kakak-beradik, di mana tokoh baik dibantu jin untuk bisa mengalahkan lawannya. Tetapi cerita ini pun tidak diselesaikan, karena kalau selesai maka si kaya yang jahat secara eksplisit harus kalah. Dengan tidak diselesaikannya cerita, penonton dapat "berkhayal" bahwa si kaya yang jahat itu kalah.

¹⁴ Pemikiran tentang kodrat yang demikian ini datang dari informan. Karena sebenarnya kita juga dapat berpikir sebaliknya, bahwa kodratlah yang membawa Ben Hur ke dalam kemiskinan.

Mengalahkan kelompok kaya yang jahat juga dapat dengan cara menghadirkan tokoh yang bagaikan "Don Kisot", membantu kemudian menghilang sebelum orang lain mengetahui siapa orang kuat yang berani berkorban demi kebaikan.

Dari memperhatikan pola pertunjukan dan pola narasi, rupanya aspek yang dianggap *paling penting* dalam cerita-cerita teater Betawi adalah *kemiskinan*. Perlu diketahui, bahwa aspek kemiskinan tampaknya lebih penting daripada aspek kebaikan. Hal itu tampak pertama, dari adanya tokoh kaya tetapi baik (dalam arti tidak terlibat kejahatan) yang tidak mendapat perlakuan istimewa sehingga dapat tampil menang. Misalnya Haji Sobari dan Amir dalam "Gara-Gara Pekarangan" atau Ben Hur dalam "Gabuk Kondor". Kedua, tokoh miskin yang jahat, seperti halnya Suparman dalam "Gara-Gara Pekarangan" juga tidak dibunuh. Karena Suparman memegang identitas miskin yang dianggap penting, melebihi kejahatan yang diperbuatnya.

Melihat bentuk pola pertunjukan dan pola narasi tersebut di atas, tentunya menimbulkan pertanyaan tentang kemiskinan yang dianggap penting oleh orang Betawi.

III. Wacana Sejarah Dalam Ungkapan Teater Betawi

Narasi *cerita karangan* pertunjukan teater Betawi dapat diandaikan sebagai tafsiran orang Betawi terhadap lingkungan sosial mereka, yang memunculkan persoalan yang menyangkut etika (baik dan jahat), persoalan ekonomi (kaya dan miskin) serta persoalan yang tidak dibicarakan secara khusus di sini adalah persoalan penduduk asli dan pendatang. Munculnya tokoh-tokoh tuan tanah beserta *centeng-centengnya* yang juga disebut *mandor* dan termasuk dalam kategori jahat, nampaknya merupakan representasi sejarah yang dikenal oleh masyarakat Betawi.

Sejarah di Betawi yang melibatkan banyak aspek, tentunya tidak berdiri sendiri karena sangat berhubungan dengan politik pemerintah pada saat itu. Pertunjukan teater yang memunculkan tuan-tuan tanah dapat dikembalikan pada masa pemerintahan Gubernur Jendral Daendels (1808-1811) dan pemerintahan Raffles (1811-1816). Pada saat pemerintahan mereka banyak tanah pemerintah yang dijual pada pihak swasta, yaitu orang-orang Eropa dan orang Asia yang mempunyai status

disamakan dengan orang Eropa, dengan menggunakan hak milik mutlak¹⁵. Tanah-tanah itu disebut tanah partikular yang tuan-tuan tanahnya tidak hanya menguasai hasil bumi dari tanah miliknya, tetapi juga penduduk yang tinggal di atas tanah mereka. Di Jawa dan Madura terdapat beberapa daerah yang di antaranya dikuasai oleh tuan-tuan tanah partikular yang cukup terkenal. Antara lain Gubernur Jendral sendiri mempunyai tanah partikular di Buitenzorg atau di dekat Bogor sekarang.

Di Batavia tuan-tuan tanah banyak menanam tebu, padi dan karet. Di daerah ini perbandingan antara tuan-tuan tanah partikular Eropa berbanding tuan-tuan tanah Cina dan Arab (serta orang-orang Asia Timur lainnya) adalah 4 : 26 : 6. Dari perbandingan itu tampak bahwa daerah ini dikuasai oleh tuan-tuan tanah Cina. Di daerah *Meester Cornelis* (sekarang adalah Jatinegara) yang masih bagian dari Batavia, menurut perhitungan V. Delden terdapat 73 orang tuan tanah Cina¹⁶, sedangkan C.Geertz memperkirakan paling tidak ada 100 buah perkebunan gula partikular di Batavia dan sekitarnya yang pemiliknya adalah orang-orang Cina¹⁷. Etnik lain yang menguasai tanah di daerah ini adalah 48 orang tuan tanah Belanda dan 21 orang tuan tanah Arab. Sedangkan di daerah Tangerang (masih termasuk Bo-Ta-Bek) hampir seluruh tanah-tanah partikular dikuasai oleh orang-orang Cina.

Tuan-tuan tanah partikular hidup dengan menggunakan hak milik mutlak dan hidup sebagaimana layaknya raja-raja kecil yang menguasai tidak saja tanah dan hasilnya, tetapi juga orang-orang yang hidup di atas tanah-tanah itu. Mereka mempunyai pegawai yang membantu memperlancar usaha tuan-tuan tanah tersebut. Seorang tuan tanah partikular mempunyai beberapa orang mandor yang berada di bawah pimpinan seorang kepala mandor. Mandor-mandor ini bertugas menjaga keamanan tuan tanah dan menarik pajak dari orang-orang yang tinggal di tanah partikular tuannya.

Penduduk yang tinggal di tanah-tanah partikular mempunyai kehidupan yang cukup berat; membayar pajak dengan jumlah yang sudah

¹⁵ E.van Delden, *De Particuliere Landeijen op Java*, Proefschrift Leiden, Leiden: S.C.van Doesburgh, 1911.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ C.Geertz, *Involusi Pertanian; Proses Perubahan Ekologi di Indonesia* (terjemahan Supomo), Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1976: 56-57.

ditentukan untuk masa 5 sampai 10 tahun, membayar *cuke* yaitu seperlima dari hasil panen, bekerja untuk kepentingan pemerintah selama 66 hari dalam setahun tetapi prakteknya lebih dari waktu yang telah ditetapkan ini. Pada masa itu orang-orang yang tinggal di wilayah tanah-tanah partikular tidak dapat berbuat sesuatu untuk menuntut perbaikan, karena yang sebenarnya dapat menolong mereka adalah pegawai-pegawai atau kepala kampung bangsa sendiri, tetapi biasanya mereka tidak menaruh minat pada masalah ini atau justru berlindung di bawah kekuasaan tuan-tuan tanah itu. Lama kelamaan penduduk yang tertekan itu merasa tidak tertahankan lagi dengan keadaan mereka. Perasaan ini kemudian ditunjukkan dengan adanya peristiwa-peristiwa pemberontakan, yang tidak saja terjadi pada abad ke 19 (peristiwa Cikandi Ilir pada tahun 1836, peristiwa Cikandi Udik pada tahun 1845, peristiwa Pondok Petung¹⁸ dan peristiwa Tambun, keduanya pada tahun 1865), tetapi juga pada abad ke 20 ini. Misalnya apa yang dilakukan oleh Entong Tolo sekitar tahun 1910 di Bekasi dan pemberontakan Entong Gendut pada tahun 1915¹⁹.

Di daerah Pondok Petung dan Bekasi di mana Tambun termasuk di dalamnya, sampai dengan dua dasawarsa lalu masih boleh dianggap sebagai pusat teater-teater Betawi yang ditentukan berdasarkan perhitungan banyaknya pertunjukan yang diselenggarakan di daerah ini. Perhitungan itu dilakukan oleh C.D.Grijns²⁰ dalam penelitiannya.

¹⁸ *Besluit* 2 Maret 1865 no.15 menyebutkan bahwa di Pondok *Petoeng*/Pondok Aren (daerah ini sekarang termasuk dalam kecamatan Ciledug, yang terletak di perbatasan antara Jakarta Selatan dengan Tangerang), ada 12 orang di bawah pimpinan Baba Djai (Jai) yang dihukum dan harta benda termasuk rumahnya disita karena mereka tidak mampu membayar sewa tanah yang naik harganya.

¹⁹ Sartono Kartodirdjo, *Protest Movements in Rural Java: A Study of Agrarian Unrest in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Singapore: Oxford University Press, 1973, dan Arsip nasional R.I., 1981: XLII.

²⁰ Lihat C.D.Grijns, "The Distribution of Folk Performances in The Jakarta Malay Area", *Jakarta Malay II; A Multidimensional Approach to Spatial Variation*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 1991

kemudian kedudukan daerah itu sebagai pusat teater-teater Betawi juga tampak dalam penelitian yang saya lakukan. Dengan demikian tampak adanya hubungan antara daerah kekuasaan tuan tanah, khususnya orang-orang Cina dengan teater Betawi.

Perlu pula diketahui bahwa tuan-tuan tanah Cina ini sebenarnya mempunyai andil yang cukup besar dalam mengembangkan kesenian Betawi termasuk teaternya. Sarkim ketua perkumpulan teater lenong "*Gaya Baru*" yang kini kira-kira berusia 75 tahun, sejak kecil tidak pernah lepas dari musik gambang kromong yang menjadi ciri pertunjukan teater lenong. Ia dilahirkan di daerah kekuasaan tuan tanah Cina di Gunung Sindur, termasuk dalam wilayah kabupaten Bogor yang berbatasan dengan kecamatan Ciputat di Tangerang. Menurut ceritanya, tuan tanah mempunyai grup musik dan ayahnya adalah anggota pemain musik gambang kromong yang selalu tampil untuk memeriahkan pesta-pesta tuan tanah. Biasanya pesta itu juga dimeriahkan dengan *cokex* yang menari bersama tamu laki-laki²¹. Masa remaja Sarkim dihabiskan sebagai anggota beberapa perkumpulan teater lenong, dan berdasarkan pengalamannya kemudian ia mendirikan perkumpulan teater lenong hingga saat ini.

Kalau kita berangkat dari pengandaian bahwa teater adalah tafsiran, yang pada gilirannya juga merupakan konstruksi orang Betawi terhadap lingkungan sosialnya, maka yang tampak dari sedikit gambaran sejarah tersebut di atas adalah, sampai dengan permulaan abad ke 20 terjadi hubungan antara teater-teater Betawi dengan kehidupan masyarakat yang berada di bawah kekuasaan tuan-tuan tanah itu. Tuan-tuan tanah yang berkuasa dengan berbagai hak istimewa, mengakibatkan sulitnya kehidupan para penyewa yang memang berada dalam strata terendah masyarakat. Akibatnya, terjadi jarak sosial yang cukup jauh antara orang Betawi yang tertindas dan tidak mampu mengubah nasibnya, dengan para tuan tanah yang kaya karena mempunyai hak-hak istimewa itu.

²¹ *Cokex* sebagai tari hiburan yang diiringi musik gambang kromong masih banyak ditemui pada saat ini di pesta-pesta perkawinan masyarakat keturunan Cina di Tangerang. Perlu diingat kembali bahwa Tangerang pernah dikuasai seluruhnya oleh tuan-tuan tanah Cina.

Cerita-cerita teater Betawi memperlihatkan pertunjukan dengan referensi keadaan sosial ini, dan melahirkan tiga buah dualisme seperti yang telah disebutkan, yaitu dualisme antara miskin dan kaya, dualisme antara baik dan jahat, serta dualisme antara penduduk asli dan pendatang. Beberapa cerita secara eksplisit menyatakan adanya tokoh tuan tanah seperti cerita "*Tuan Tanah Kelapa Gading*" yang ringkasan ceritanya telah dikemukakan, atau bahkan tokoh ini mendapat tempat secara khusus bersama wilayah kekuasaannya yang dinyatakan dalam babak-babak pertunjukan yang disebut *drip*. Misalnya dalam cerita "*Pendekar Sumur Tujuh*", oleh sutradaranya cerita ini dibagi ke dalam lima *drip*²² yaitu (1) *drip jago-jago*, (2) keluarga tuan tanah, (3) orang miskin penyewa tanah, (4) keluarga pemuda, (5) perampokan, korban. Contoh lain adalah cerita "*Pembalasan Terakhir*" yang juga dibagi ke dalam lima *drip* yaitu (1) keluarga tuan tanah, (2) *jago-jago*, (3) keluarga haji, (4) jalannya cerita, (5) penyelesaian.

Apa yang dikonstruksikan oleh orang Betawi ini memperlihatkan bahwa teater Betawi adalah (secara kasar boleh dikatakan) teaternya orang-orang miskin yang hidup di kampung-kampung, terutama di pinggiran kota Jakarta yang sampai dengan awal abad ke 20 berada di bawah kekuasaan tuan-tuan tanah. Anggapan bahwa teater ini adalah teaternya golongan pribumi yang miskin, diperkuat dengan kenyataan bahwa teater Betawi tidak pernah mengadakan pertunjukan di *stadsschouwburg* Batavia yang lebih suka menghadirkan grup-grup teater mancanegara dengan penonton-penonton masyarakat Indo atau orang asing yang ada di kota itu.

Dari sudut narasi yang dipertunjukkan tampak bahwa sejarah adalah milik golongan miskin yang baik, yang dikuasai oleh orang-orang jahat yang kaya. Apabila tokoh itu miskin dan baik, tidak ada persoalan yang perlu dibicarakan karena cerita dipertunjukkan dengan lancar dari awal sampai akhir. Kalau tokoh itu miskin dan jahat, orang Betawi tidak akan membunuhnya tetapi juga tidak berani menyatakan terus terang bahwa mereka layak hidup dan mengisi lembaran sejarah mereka, dan hal

²² Sutradara yang tidak buta huruf sering mencatat babak-babak yang akan dipertunjukkan ala kadarnya, di selembar kertas. Contoh tersebut di atas diambil dari catatan sutradara.

itu diatasi dengan cara tidak menyelesaikan pertunjukan. Akan halnya tokoh-tokoh yang kaya tetapi baik, tetap dibunuh karena yang diutamakan adalah mereka yang miskin. Sekarang tinggal mereka yang *kaya, jahat dan berkuasa* (sebagai lawan dari miskin, baik dan dikuasai). Mereka inilah sebenarnya yang harus dimatikan mengingat golongan miskin tidak senang terhadap tokoh kaya (ingat bahwa kaya dan baik pun dibunuh). Tetapi rupa-rupanya orang Betawi tidak berani dan sulit untuk membunuh secara terus terang tokoh seperti ini, dan di sinilah masuk Pendekar tak dikenal atau mahluk halus jin untuk membantu golongan yang berada dalam posisi lemah itu.

Kalau sejarah sendiri adalah suatu wacana yang terbuka untuk diinterpretasikan²³, maka lawan wacana seperti yang dipertunjukkan dalam teater ini, yaitu perlawanan terhadap kekuasaan (tuan tanah, kekayaan dan kejahatan), tampaknya berhenti di tengah jalan. Hal itu memperlihatkan dua hal: pertama, teater itu sendiri baru mampu melakukan dekonstruksi terhadap "*self*"nya yaitu orang-orang miskin, dan belum bisa menunjukkan arah yang mereka kehendaki. Dalam arti, seandainya teater Betawi adalah jenis teater perjuangan, maka representasi yang di sini berarti perlawanan terhadap yang kaya, jahat dan berkuasa, akan mengarah sebagai suatu kebangkitan. Kedua, bahwa sejarah yang dipertunjukkan dalam narasi juga belum mencapai tingkat normatif di mana golongan miskin dengan ciri horizontal seperti disebutkan harus tampak menang atau golongan kaya, jahat dan berkuasa harus dimusnahkan. Apabila kita kembali pada titik tolak semula yang mengandaikan teater merupakan konstruksi orang Betawi terhadap lingkungan sosialnya, persoalan yang timbul sekarang mempertanyakan, mengapa dalam pertunjukan teater ini ke tiga dualisme tersebut masih tetap berlaku, meskipun kondisi lingkungan sosial telah berubah: tidak ada lagi VOC., tidak ada lagi *particuliere landerijen*²⁴ dengan tuan-tuan tanah yang kaya dan jahat?

²³ "Today, history is generally accepted to be a discourse that is as open to interpretation as any other narrative discourse". "Post-Colonial Histories", *Post-Colonial Drama, Theory, Practice, Politics*, Helen Gilbert & Joanne Tompkins, 1996: 106, 109.

²⁴ Mengenai perubahan struktur kepemilikan tanah dapat dilihat antara lain dalam *Dua Abad Penguasaan Tanah* (ed. H.Kano), Jakarta: P.T.Gramedia, 1984.

Untuk mendapatkan gambaran kondisi lingkungan sosial termaksud, ingin saya kemukakan sedikit bahwa keadaan sosial-ekonomi *panjok* sampai dengan 3-4 bulan yang lalu berbeda dengan dua dasawarsa sebelumnya. Kalau dahulu mereka benar tampak miskin dalam arti harus berjalan kaki atau bersepeda berpuluh-puluh kilometer untuk mencapai tempat pertunjukan dan pertunjukan masih dilakukan di sawah-sawah kering yang baru dipanen dan bukan di gedung-gedung pertunjukan, penonton adalah orang Betawi yang tinggal di rumah-rumah semi-permanen, maka ciri kemiskinan dalam arti itu, kini tidak ada lagi. Seniman teater-teater Betawi tidak lagi berjalan kaki atau bersepeda menuju ke tempat pertunjukan, karena biasanya mereka menggunakan motor dan bahkan tidak sedikit pemimpin perkumpulan yang mempunyai kendaraan beroda empat, telepon dan televisi tampak menghiasi rumah-rumah mereka, dan peralatan pun di bawa dengan truk-truk kecil yang dapat disewa. Pertunjukan juga tidak lagi dilakukan di sawah-sawah kering karena daerah persawahan telah berubah menjadi kompleks perumahan. Teater-teater ini sudah mulai tampil di layar kaca dan di pusat-pusat kesenian seperti TIM, dan TMII, atau bahkan di hotel-hotel berbintang dengan penonton berbagai kelompok etnik dengan kelas sosial yang beragam pula.

Selain itu, perkembangan kota Jakarta juga mempunyai dampak sosial-ekonomi bagi orang Betawi pada umumnya dan seniman serta pengguna teater-teater ini pada khususnya. Karena sebagai penduduk asli, orang Betawi sebenarnya adalah penguasa atas hak-hak milik tanah yang sangat dibutuhkan. Meskipun kadangkala mereka harus melepaskan hak miliknya dengan harga yang telah ditetapkan (bahkan kadangkala di bawah harga pasar), tetapi tidak sedikit pula yang memetik keuntungan dengan berperan sebagai *calo* yaitu perantara, dalam jual-beli tanah.

Kondisi sosial seperti itu bukan tidak membawa dampak bagi pertunjukan teater, karena Bolot yang sering mengisi pertunjukan di layar kaca mulai menggeser ideologi kemiskinan. Baginya, golongan kaya tidak perlu dibunuh, orang miskin boleh menjadi kaya asal bersedia membagi-bagi kekayaannya. Awal ideologi semacam ini dari seringnya ia tampil di layar kaca yang pertunjukannya hanya memerlukan beberapa orang (bandingkan dengan perkumpulan yang memerlukan kira-kira 30 orang pemain untuk satu pementasan), dengan waktu paling lama satu jam, tetapi dapat mendatangkan uang yang jauh lebih banyak daripada

pertunjukan di kampung yang memakan waktu semalam suntuk. Perlu diketahui bahwa ideologi seperti ini baru ada pada Bolot, hingga hanya boleh dianggap sebagai suatu kasus yang belum menjadi pola.

Sejarah tidak berhenti, kondisi sosial terus berubah, wacana dan lawan wacana terus bermain di atas panggung dan teater tetap belum memperlihatkan kemampuan untuk menegakkan norma yang dikehendaki. Hal ini berarti bahwa teater ini mempunyai sistem representasi (untuk melakukan lawan wacana) yang tidak hanya di-inskripsikan sebagai "wacana tulis" ke dalam bentuk narasi, tetapi representasi itu bahkan berakar (*embodied*) ke dalam seluruh pertunjukan. Dengan demikian realitas tuan tanah boleh hilang ditelan jaman, tetapi orang Betawi tetap mempunyai ideologi ada kelas sosial yang berjarak, ideologi bahwa nasib menentukan kelas sosial seseorang, dan yang cukup penting rupanya adalah ideologi bahwa golongan kaya (adalah golongan yang berkuasa) itu jahat, harus dimusnahkan tetapi mereka tidak mampu melakukannya hingga datang Pendekar Kucing Hitam dan jin untuk membantu.

DAFTAR PUSTAKA

Arsip Nasional R.I. 1981. XLII.

Besluit 12 Maret 1985 No. 15.

Brandon, James R. 1974. *Teathre in South East Asia*, Cambridge, Massa Chessets: Harvard University Press.

Delden, E. Von. 1911. *De Particuliere Landen Jen op Java*, *Pracfsclift Leiden*, Leiden: SC. Van Doesburgh.

Gertz, C. 1976. *Involust Pertanian: Proses Perubahan Etnologi di Indonesia* (terjemahan Supomo), Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1976.

Gilbertz, Helen & Joana Tompkins. 1996. *Post Colonial Histories, Post Colonial Drama*, Teory, Practice, Politics.

Grijns, C.D. 1991. Map No. 7; The Distribution of Folk Performances in the Jakarta Malay Area, *Jakarta Malay II: A Multi Dimensional Approach to Spatial Vorlation*, Proefschrifter Verkrijging van Degraad van Doctor aan de Rijks Universiteit Leiden.

Heuken, Aldolf. 1997. *Tempat-tempat Bersejarah di Jakarta*, Jakarta: Ciptaloka Caraka.

Kartodirdjo, Sartono. 1973. *Protest Movements in Rural Java: A Study of Agration Unrest in the Nincteenth and Early Twentieth Centuries*, Singapore: Oxford University Press.

Kano, H. Ced. 1984. *Dua Abad Penguasaan Tanah*, Jakarta, Gramedia.

Probonegoro, Ninuk Kleden. 1983. Sawer: Manifestasi Identitas Orang Betawi, *Jurnal Masyarakat Indonesia*, 10 (1).

- Repelita Melana Sri. 1994. *Gambang Kromong Selendang Betawi di Kelurahan Pejagalan Kecamatan Penjaringan Jakarta Utara: Studi Kasus Mengenai Mistik dan Transformasi Sosial Budaya*, Skripsi Sarjana, USU, Fakultas Sastra Jurusan Etnomusikologi, Medan.
- Shabab, Yasmin Zaki (ed.). 1997. *Betawi dalam Perspektif Kontemporer: Perkembangan, Potensi dan Tantangannya*, Jakarta: Lembaga Kebudayaan Betawi.
- S.J. Tincke Hellwig. 1992. Nyai Dasima, A Fictional Woman, *Rima* 26 (1).