

Teater Tradisional di Indonesia Pasca Soeharto:  
Representasi Identitas dan Non-Identitas

Ninuk Kleden-Probonegoro

**Teater Tradisional & Identitas**

Perkembangan politik di tanah air dan pemahaman kita tentang “Bhineka Tunggal Ika” setelah kejatuhan bekas presiden Soeharto, dipertanyakan kembali. Pada masa pemerintahan Orde Baru, orang Indonesia rasa-rasanya tinggal dalam harmoni “Bhineka Tunggal Ika”, dan ini berarti ada kesatuan dalam kemajemukan yang didengung-dengungkan sebagai sesuatu yang mengikat bangsa yang terdiri dari berbagai kelompok etnik. Hal itu dapat pula diartikan sebagai penyeragaman, atau secara konseptual berarti homogenisasi kebudayaan di Indonesia. Setelah Orde Baru jatuh pada tahun 1998 dan pemerintahan berganti melalui suatu reformasi, orang mulai menolak azas tunggal itu. Rencana pemerintah mengenai Otonomi Daerah telah dituangkan ke dalam UU.no.22/1999 dan diimbangi dengan UU.no.25/1999 tentang perimbangan keuangan antara pusat dan daerah.

Otonomi Daerah itu dapat dibaca sebagai penolakan terhadap homogenisasi kebudayaan. Dengan adanya Otonomi Daerah pemerintah telah memberi kebebasan daerah untuk mengekspresikan diri, dan daerah kemudian berlomba-lomba untuk memunculkan kembali identitasnya, dan menyebarkannya secara luas supaya diketahui oleh khalayak ramai.

Pada masa Orde Baru teater tradisional dimaknai sebagai suatu yang merepresentasikan identitas etnik tetapi *tampak* berjalan sebagai sesuatu yang “*given*”. Berbeda dengan era reformasi yang justru menekankan pluralitas, menekankan pentingnya identitas daerah (baca:provinsi) sebagai akibat dari diberlakukannya UU tentang otonomi daerah.

Dalam *workshop* ini akan saya perlihatkan arti kebebasan yang diberikan oleh pemerintah pasca Soeharto dalam hubungannya dengan perubahan pada teater tradisional. Apakah teater tradisional berubah seperti halnya perkembangan otonomi daerah, dan bagaimanakah proses perpindahan beberapa bentuk teater tradisional setelah pemerintahan Soeharto, dari perannya sebagai representasi identitas yang karena suatu kepentingan tertentu, akan kehilangan sifatnya sebagai pemarkah etnik dan beralih menjadi pemarkah provinsi atau bahkan perannya sebagai pemarkah itu hilang sama sekali.

**Teater Tradisional Dalam Genealogi Politik Kebudayaan Indonesia**

Kondisi teater Indonesia pada masa Pasca Soeharto bukan sesuatu yang terjadi demikian saja. Nilai, norma, narasi, tampilan dan komunitasnya yang dapat disaksikan sekarang, lahir dari suatu sejarah. Selain itu, kondisi sosial-politik dan **kebijakan pemerintah** juga turut menentukan bentuk teater tradisional ini.

Makna teater tradisional selalu diberikan oleh mereka yang berkepentingan. Islam yang berkembang pesat setelah reformasi, tidak dapat dipisahkan dari dinamika perkembangan teater tradisional. Seperti diketahui, di satu sisi teater tradisional tumbuh di komunitas yang beragama Islam<sup>1</sup>, tetapi di sisi lain mereka juga digusur oleh Islam (akan dijelaskan). Hal ini akan dipaparkan secara khusus saat membicarakan teater yang dijadikan kasus. Demikian juga halnya dengan pergantian kebijakan pemerintah sehubungan dengan teater tradisional, akan dibicarakan tersendiri di sini.

Saya menggunakan tiga bentuk teater tradisional untuk dijadikan kasus pembicaraan ini, yaitu Lenong yang dikenal sebagai teaternya orang Betawi dan kemudian diambil oleh pemerintah DKI Jaya untuk dijadikan pemarkah daerah ini, teater Mamanda yang diklaim sebagai teaternya orang Banjar, tumbuh menjadi teater provinsi Kalimantan Selatan yang penduduknya memang dominan orang Banjar, dan Kemidi Rudat yang milik orang Sasak. Ketiga Kasus ini saya ambil dengan alasan persebaran, serta etnik yang mendasarinya. Ketiga teater tradisional yang disebutkan itu sangat kuat pengaruh nuansa kebudayaan Melayunya, serta mempunyai latar belakang teater **Bangsawan** yang kemudian berkembang dalam bentuk Sandiwara atau Tonil (Tan Sooi Beng, 1993: 19)<sup>2</sup>. Oleh sebab itu, dari sudut bentuk teater dan komunitasnya yang Islam, saya rasa tepat untuk memperbandingkan dan menjadikannya kasus untuk dikaji dalam pembicaraan ini.

### ***Kebijakan Pemerintah & Teater Tradisional Pasca Soeharto***

---

<sup>1</sup> . Kecuali pada orang Batak yang kebanyakan adalah pemeluk Kristen tetapi mempunyai teater Gondang. Di Indonesia bagian Timur di mana Islam tidak menjadi agama dominant, tidak dijumpai teater tradisional.

<sup>2</sup> . Tan Sooi Beng hanya menyebutkan bahwa pada akhir abad ke 19 dan awal abad ke 20 teater Bangsawan mengadakan pertunjukannya di beberapa tempat dan mempengaruhi teater lokal. Secara khusus di Jakarta menjadi Sandiwara dan Tonil. Banjarmasin disebut sebagai terkena pengaruh Bangsawan saja, sedangkan P.Lombok tidak dibicarakan. Penelitian saya memperlihatkan bahwa Mamanda di Kalimantan Selatan adalah perkembangan dari Sandiwara dan Tonil , seperti juga halnya pada Lenong dan Kemidi Rudat

Kebijakan pemerintah yang langsung mempengaruhi teater tradisional, (a) berhubungan dengan struktur organisasi pemerintahan, (b) Dihapuskannya Departemen Penerangan, dan (c) Peran Taman Budaya yang melemah.

*a. Struktur Organisasi Pemerintahan*

Perubahan administrasi pemerintahan pasca Soeharto berdampak pada kelestarian teater tradisional . Pada masa Orde Baru masalah kebudayaan dan kesenian ditangani oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (PD & K) yang kemudian berubah menjadi Diknas (Pendidikan Nasional). Meskipun ada perubahan, kesenian masih ditangani oleh kedua instansi tersebut. Program dilaksanakan di Kantor Wilayah (Kanwil-Diknas) yang melakukan pendataan, pelestarian, penelitian dan juga membina grup-grup kesenian, sehingga ada penilik kebudayaan. Ia bertugas di daerah mendata grup-grup kesenian yang ada di wilayah administrasi pemerintahannya. Hal ini lah yang sangat memudahkan kami, para peneliti seni untuk bisa mengetahui jenis dan jumlah grup kesenian yang ada dalam suatu wilayah administrasi pemerintah. Hasil kerja para penilik kebudayaan dikumpulkan secara struktural. Dari kecamatan, kabupaten sampai ke provinsi, dan tiap tahun terbit dengan judul “*Data Organisasi Kesenian Provinsi Kalimantan Selatan*” yang merupakan akumulasi dari data kecamatan dan kabupaten.

Setelah kejatuhan bekas presiden Soeharto, lembaga yang dominan menangani kesenian adalah Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata. Di daerah, Dinas Kebudayaan dan Pariwisata khususnya di bawah sub Dinas (Subdin) Bina Kesenian yang menangani kesenian dan bertanggung jawab langsung pada Pemerintah Daerah (Pemda).

Perubahan pemerintahan di Indonesia dan Otonomi Daerah yang mulai diterapkan pada bulan Januari 2001, membawa perubahan drastis di daerah, tidak terkecuali provinsi Kalimantan Selatan dan NTB. Pada tahun 2001 setiap kabupaten mempunyai struktur administrasinya sendiri, yang kadang tidak sama dengan struktur pemerintahan provinsi. Akibatnya, di tingkat kabupaten yang sebelumnya bertanggung jawab pada provinsi, sekarang tidak lagi jelas orientasinya. Masing-masing bekerja sendiri, dari satu kabupaten ke kabupaten lain kita temui struktur yang berbeda. Bahkan di Barabai (Hulu Sungai Tengah) pariwisata merupakan bagian dari PU (Pekerjaan Umum). Dengan kondisi seperti ini sudah bisa diduga apa yang dialami oleh seni pertunjukan pada umumnya dan khususnya teater tradisional. Paling tidak, setelah Otonomi Daerah, para peneliti seni tidak lagi bisa memperkirakan jumlah dan jenis kesenian secara absolut.

Pulau Lombok dengan masyarakatnya yang pluralistik mempunyai beban tambahan dengan adanya Otonomi Daerah yang secara tidak langsung berhubungan dengan kesadaran

identitas (baca:etnik). Kesadaran ini berpijak pada pencarian tanda-tanda budaya yang boleh disebut sebagai tradisi yang “otentik”. Bagaimana tradisi “otentik” itu dimunculkan oleh para agen, merupakan kontestasi seni pertunjukan milik orang Sasak dan seni pertunjukan penyandang nama Bali<sup>3</sup>. Di daerah ini ada 3 instansi pemerintah yang menangani kesenian; (a) Dinas Kebudayaan dan Pariwisata – Tingkat I, Subdin Nilai Budaya dan Kesenian, (b) Dinas Pariwisata Seni dan Budaya (Parsenibud) – Kota Mataram, dan (c) Taman Budaya. Mereka yang memiliki otoritas lah yang menentukan jenis kesenian yang akan dikembangkan sebagai pemarkah kota Mataram. Ketegangan sering timbul antara Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Tk I (provinsi) dan Tk II (kabupaten). Karena sekarang Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Tk provinsi, hanya bertugas sebagai koordinator, bukan menjadi atasan dari Dinas Parsenibud atau Dinas Kebudayaan dan Pariwisata. Dampaknya adalah, jenis seni pertunjukan yang dijadikan pemarkah daerah sangat tergantung dari kelompok etnik pejabat berwenang. Kemidi Rudat yang tidak lagi populer di tengah masyarakat, setelah pasca Soeharto tidak menjadi perhatian pejabat yang bukan orang Sasak itu.

#### *b. Dihapusnya Departemen Penerangan*

Pada masa Orde Baru orang mengenal Departemen Penerangan, yang salah satu bagiannya adalah Direktorat Penerangan Rakyat, dan mempunyai program antara lain “Kesenian Sebagai Media Penerangan”, yang tugasnya memberikan keterangan pada masyarakat tentang program pemerintah. Konsep yang digalakkan oleh Departemen Penerangan adalah *Seni Pertunjukan Rakyat* (istilah ini muncul dalam temu wicara yang diadakan oleh Diklat Teknik Pertunjukan Rakyat pada tahun 1983). Sasarannya terutama masyarakat pedesaan yang jauh dari informasi.

Program Departemen Penerangan ini sangat terasa di Kalimantan Selatan. Di sini banyak seniman yang (pernah) bergabung dalam grup yang dibina oleh Kanwil Penerangan. Grup Mamanda di Kalimantan Selatan sering mengadakan pagelaran di kampung-kampung dengan menyisipkan misi pemerintah. Misalnya cara penggunaan pupuk atau sosialisasi program keluarga berencana. Sumbangan Departemen Penerangan yang lain adalah menyelenggarakan “Festival Seni Pertunjukan Rakyat”.

Pada masa Gus Dur menjadi presiden dan Departemen Penerangan dihapuskan, maka musnah pulalah grup-grup Mamanda yang dibina oleh Kanwil Departemen itu. Dengan demikian,

---

<sup>3</sup> . Ninuk Kleden-Probonegoro, Yekti Maunati, Yasmine Shahab, *Kesenian di Lombok: Representasi Dominasi Etnik*, Jakarta: Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia, Puslit Kemasyarakatan dan Kebudayaan (PMB-LIPI), 2001

jelas bahwa dihapusnya Departemen Penerangan membawa andil kematian teater tradisional, khususnya di Kalimantan Selatan, tetapi tidak di Lombok (karena Kanwil Penerangan di Lombok memang tidak menggunakan Kemudi Rudat untuk penerangan)

*c. Taman Budaya; Garda Depan Yang Lemah*

Sampai dengan tahun 1999 Taman Budaya berada di bawah PD&K. Kegiatan Taman Budaya Provinsi Kalimantan Selatan selalu bekerjasama dengan Dewan Kesenian Daerah (DKD). Kegiatannya yang paling mencolok pada masa reformasi adalah mengganti kegiatan yang biasanya diselenggarakan oleh Kanwil Penerangan. Festival Kesenian Rakyat pada masa Orde Baru diganti dengan acara Pagelaran Budaya yang juga diikuti oleh grup-grup seni pertunjukan dari kabupaten.

Kegiatan TB Kalsel tampak berkurang pada era Reformasi, hal itu disebabkan karena pendanaan sekarang langsung dari Pemerintah daerah. Sedangkan Pemda tidak menganggap penting kesenian, dan mereka lebih mengutamakan program kesehatan dan pendidikan. Pagelaran budaya juga diselenggarakan oleh Taman Budaya di Lombok, selain juga menggalakkan seni pertunjukan yang tidak bernuansa Sasak (yang sebelumnya dinaikkan pamornya oleh pejabat sebelumnya).

## **Lenong**

*Orde Baru : Identitas Etnik di Ruang Privat & Identitas Provinsi di Ruang Publik*

Pada masa Orde Baru gubernur DKI Jakarta adalah Ali Sadikin (1966-1977), yang pemerintahannya merupakan titik tolak kebangkitan orang Betawi dan seni pertunjukannya (Yasmine Shahab, 1994), menjadikan teater Lenong sebagai pemarkah identitas DKI Jaya. Hal itu bukan tidak menimbulkan konflik di antara orang Betawi sendiri, karena salah satu sub etnik Betawi, yaitu orang Betawi Kota, menolak Lenong sebagai pemarkah kelompok etniknya. Mereka tidak pernah menggunakan Lenong dalam ruang privatnya, misalnya untuk merayakan pesta hajatan. Sedangkan daerah-daerah yang secara tradisional dikenal sebagai daerah Lenong, letak geografisnya di pinggir pusat kota Jakarta, di mana orang Betawi Kota itu tinggal, yaitu Jakarta bagian Barat, Jakarta Pusat, Sawangan dan Parung (yang termasuk kabupaten Bogor), dan daerah di pinggir Bekasi.

Bagaimana pun, sejak tahun tersebut di atas, Lenong sudah mengadakan pertunjukannya di ruang publik, tetapi belum terlampau merambah ke media (televisi)

### *Lenong Pasca Soeharto*

Sejak Reformasi, Jakarta sebagai ibu kota mengalami secara langsung kesulitan-kesulitan yang terjadi di negara ini. Krisis moneter membawa dampak langsung pada pengangguran dengan segala persoalannya. Turunnya bekas presiden Soeharto juga menimbulkan berbagai problema. Belum terlupakan peristiwa pembakaran, perusakan dan pemerkosaan yang terjadi pada bulan Mei 1998. Kesulitan Sembako menimbulkan pemandangan yang tidak sedap pula. Demonstrasi pun terjadi di mana-mana, dari mahasiswa sampai tukang becak.

Komitmen Lenong dalam suasana seperti itu, dapat dicontohkan dengan pagelaran pada tgl. 20 Maret 1999 di desa Jelombang, Serpong. Lenong diundang untuk memeriahkan pesta pernikahan. Daerah tempat digelar bukan suatu tempat yang asing dari pergaulan Jakarta. Demikian juga tempat tinggal para seniman itu, bukan di tempat yang sangat tepencil dan sulit berhubungan dengan Jakarta. Mereka tinggal di Serpong, daerah yang menghubungkan Jakarta dengan Tangerang di sebelah baratnya, atau di Sawangan, daerah yang menghubungkan Jakarta dengan Bogor di sebelah selatannya. Rata-rata seniman juga mempunyai motor dan sekarang bahkan kendaraan roda empat. Ketua grup dan beberapa anggotanya mempunyai pesawat tilpon di rumah, Hp dimiliki oleh kebanyakan seniman, seperti juga halnya televisi dan radio.

Informasi dan juga dampak dari suasana politik kota Jakarta yang di awal kejatuhan bekas presiden Soeharto, dapat sampai pada para seniman tanpa hambatan. Pertunjukan tgl. 20 Maret itu sangat mengagumkan, karena narasi tidak menyinggung realitas yang ada di sekeliling panggung. Hanya ada tiga kata yang diucapkan oleh tokoh *Bodor* (pelawak) saat berdialog dengan majikannya, yaitu, “krisis moneter”, “PHK”, dan “Sembako”.

Gejala tersebut memperlihatkan beberapa kemungkinan interpretasi. *Pertama*, masalah nasional yang terjadi dalam lingkungan sosial tempat teater dan komunitasnya itu hidup, tidak menjadi perhatian seniman, dan hal itu juga dianggap tidak penting oleh mereka. Mengapa? Tampak sepertinya ada hubungan antara gejala pendidikan yang rata-rata duduk di bangku SD (hanya seorang seniman yang duduk di SMP), sehingga dapat diandaikan bahwa mereka kurang peka terhadap persoalan-persoalan di tingkat nasional. *Kedua*, sejarah memperlihatkan bahwa komunitas Lenong ini adalah orang-orang yang selalu hidup dalam kemiskinan, selalu hidup susah, bahkan nilai yang diekspresikan dalam narasi juga memperlihatkan sifat baik itu milik orang miskin dan orang kaya bersifat jahat. Dengan demikian, tampaknya teater tradisional Betawi tidak mendokumentasikan realitas empiris, tetapi lebih **mendokumentasikan identitas diri**.

Kalau uraian di atas menjelaskan Lenong yang mengadakan pagelaran di ruang privat, maka sekarang bagaimana halnya dengan Lenong yang sudah masuk ke ruang publik? Di awal tulisan ini telah saya jelaskan bahwa sejak pemerintahan gubernur Ali Sadikin Lenong sudah mengadakan pagelaran di pusat-pusat kesenian. Dalam perkembangannya, Lenong juga ditayangkan di layar kaca, bahkan muncul dengan berbagai variasinya. Kalau pada masa Orde Baru (di awal tahun '90-an) sudah dikenal Lenong Rumpi dan Lenong Bocah, maka sekarang ada tayangan yang menekankan lawakan, menggunakan tokoh-tokoh Lenong seperti Nirin, Bolot dan Mpok Nori. Dialog yang lucu itu diakhiri dengan pukulan kecrek sebagaimana layaknya dalam pagelaran Lenong.

Dengan demikian, ada dua bentuk pagelaran Lenong di ruang publik, Lenong yang mengadakan pagelarannya di pusat-pusat kesenian, dan Lenong yang ditayangkan di layar kaca. Bentuk pertama masih menampilkan “pakem” Lenong, meskipun tidak lagi utuh. Pertunjukan hanya singkat, dan narasi lebih banyak mengambil *cerita karangan*. Sedangkan bentuk kedua apa yang disebut Lenong tidak lagi mempunyai ciri Lenong tradisional, karena yang ada hanyalah dialog-dialog lucu saja. Kadangkala tidak pula ada narasinya .

Saat ini, Lenong sudah muncul juga dalam idiom yang menggambarkan kelucuan, menggambarkan omong kosong dan pada tingkat tertentu juga menggambarkan kebodohan. Kalau orang mengatakan “Ngelenong”, maka kata itu mengimplisitkan unsur-unsur tersebut di atas.

### *Lenong dan Islam*

Diangkatnya Lenong sebagai pemarkah identitas provinsi Jakarta oleh bekas Gubernur Ali Sadikin, bukannya tidak menimbulkan kontroversi. Orang *Betawi Kota*, yang dikenal sebagai pemeluk Islam yang taat, menolak Lenong sebagai pemarkah kelompok etniknya. Mereka tidak pernah menggunakan Lenong dalam ruang privatnya, misalnya untuk merayakan pesta hajatan. Sedangkan daerah-daerah yang secara tradisional dikenal sebagai daerah Lenong di mana orang *Betawi Pinggir* atau *Betawi Ora* itu tinggal, ada di luar pusat kota. Letak geografis yang berada di pinggir pusat kebudayaan, membuat komunitas ini dianggap juga kurang “berbudaya” dalam menjalankan perintah agama. Hal itu lah yang menyebabkan Lenong tidak digelar dalam ruang privat orang *Betawi Kota*, meskipun ia dijadikan pemarkah identitas Jakarta. Seni pertunjukan orang *Betawi Kota* pada umumnya bernuansa Islam.

Sejak akhir kejatuhan rejim Soeharto, banyak tokoh Lenong yang pergi menunaikan ibadah Haji. Hal ini terasa makin galak setelah reformasi.

## Mamanda

*Orde Baru : Dalam Ruang Privat Sebagai Identitas Etnik dan Media Solidaritas & Ruang Publik Sebagai Identitas Provinsi .*

Mamanda dikenal sebagai teater tradisional milik orang Banjar di Kalimantan Selatan. Di provinsi ini dikenal ada tiga bentuk Mamanda; di kabupaten Tapin ada *Mamanda Pariuk*, yang juga disebut *Mamanda Batang Banyu* atau juga *Mamanda Margasari*, dan di kabupaten Hulu Sungai Tengah dan Hulu Sungai Selatan ada *Mamanda Tubau*. Tabel berikut akan memperlihatkan secara singkat perbedaan kedua bentuk Mamanda ini.

Tabel: 1  
Mamanda Pariuk dan Mamanda Tubau

	<b>Mamanda Pariuk</b>	<b>Mamanda Tubau</b>
Daerah persebaran	Sekitar sungai	Di dataran/pedalaman
Irama lagu pengiring	Meliuk-liuk	Pendek, meninggi
Narasi	Hikayat, <i>Carang Kanda Lawang Sari</i>	Legenda dan <i>Carang Kanda</i>
Properti		Tdk ada <i>Lawang Sari</i>
Struktur Pertunjukan	Menggunakan <i>ladon</i>	Menggunakan <i>konon</i>

Selain itu di ibu kota provinsi, Banjarmasin, juga dikenal Mamanda yang bentuk pagelarannya merupakan campuran dari kedua Mamanda yang disebutkan terdahulu. Mamanda dari grup Banjarmasin ini lah yang sering tampil di luar kota Banjarmasin (Jakarta, Surabaya, Tambilahan) dan berlaku sebagai pemarkah provinsi Kalimantan Selatan. Proses bagaimana ia berlaku sebagai pemarkah Kalimantan Selatan, tidak relevan untuk dibicarakan di sini.

Baik Mamanda Tubau maupun Mamanda Pariuk secara tradisional dipentaskan sehubungan dengan pesta perkawinan yang di kabupaten Hulu Sungai sering digabungkan dengan panen raya. Di daerah ini Mamanda tampak sebagai media solidaritas masyarakat. Pertunjukan untuk memeriahkan panen raya dibayar dengan sistem *jumputan*<sup>4</sup>.

Di akhir masa pemerintahan Orde Baru varietas bibit padi baru sedang digalakkan, sehingga panen dilakukan tiga kali setahun dan tidak lagi setahun sekali. Akibatnya, *jumputan* menjadi tidak dibutuhkan, dan hal ini kembali menyebabkan hilangnya pertunjukan Mamanda pada pesta panen yang menyebabkan solidaritas sosial tidak lagi bisa dirayakan dan diperkuat pada waktu pesta itu. Selanjutnya, fungsi ritual Mamanda dipindahkan ke acara politik seperti perayaan 17 Agustus dan festival atau acara nasional lain. Demikian pun modal berupa *jumputan*

<sup>4</sup>. memberikan sedikit gabah yang dipanen guna membayar terselenggaranya pertunjukan Mamanda.

tidak lagi dibutuhkan dalam suatu perayaan nasional, karena uangnya ditanggung pemerintah. Dalam hal ini representasi kebersamaan etnik dalam komunitas, telah digeser dengan representasi hegemoni dari luar kebudayaan etnik, dan hal ini kembali mempengaruhi identitas yang direpresentasikan. Jadi, pada tingkat sosial, Mamanda yang tadinya merupakan representasi hubungan sosial di dalam komunitas, berubah menjadi representasi hubungan antara komunitas dan luar-komunitas.

Di Banjarmasin yang merupakan ibu kota provinsi, ritual hanya berfungsi dalam perayaan-perayaan nasional, sehingga solidaritas yang dibangun adalah solidaritas politik yang merepresentasikan identitas yang berbeda dari dua daerah yang disebut terdahulu. Modal dalam perayaan nasional ini ditanggung oleh pemerintah, sehingga merepresentasikan kekuasaan pemerintah. Narasinya pun mengambil tema isu-isu nasional atau persoalan daerah seperti korupsi disepat batu bara. Bentuk pagelaran disesuaikan, tidak lagi Tubau atau Pariuk tetapi perpaduan dari keduanya.

#### *Mamanda Pasca Soeharto*

Di era reformasi ini Mamanda tampak sangat dinamis. Seperti sudah diuraikan sebelumnya, bahwa Mamanda mempunyai 3 versi pagelaran; Mamanda Pariuk, Mamanda Tubau dan grup Mamanda dari Banjarmasin. Mamanda Pariuk sejak akhir tahun 2003 tidak menggelar lagi pertunjukannya. Mamanda Tubau tetap seperti teater tradisional, dengan mengutamakan narasi yang diambil dari legenda.

Provinsi Kalimantan Selatan tampaknya menjadikan Mamanda yang milik orang Banjar itu, sebagai pemarak provinsi ini. Hal itu ditandai dengan diajarkannya Mamanda, di sekolah Menengah dengan bimbingan anggota Dewan Kesenian (di Kabupaten Hulu Sungai Tengah),. Dengan cara ini diharapkan kawula muda tetap mengenal Mamanda.

Kegiatan festival Mamanda juga marak di kota Banjarmasin, khususnya untuk memeriahkan Hari Kemerdekaan. Festival semacam ini tidak saja diselenggarakan oleh Taman Budaya, tetapi juga di kampus Universitas Lambung Mangkurat dengan senimannya yang mahasiswa. Festival I diselenggarakan pada bulan Agustus 2000 dengan juara pertamanya dari Fakultas Hukum. Grup-grup Mamanda di Banjarmasin biasanya menggelar narasi dengan isu-isu nasional.

Misalnya “*Busa Atawa Bumiku Satu*”, yang menceritakan putra mahkota bersekongkol dengan perampok dan justru dibantu oleh panglima perang. Raja akhirnya mengetahui kejahatan yang dibuat oleh putranya, karena itu disuruhnya tokoh *Harapan I* dan *Harapan II* untuk menangkap Putra Mahkota dan Panglima Perang untuk diadili guna menegakkan kebenaran.

Sutradara yang mahasiswa fakultas hukum itu menghubungkan narasi dengan keadaan waktu itu di mana orang sedang mempertanyakan pekerjaan anak-anak bekas presiden Soeharto, yang “merampok” rakyat tetapi tidak diadili .

### *Mamanda & Perilaku Penganut Islam*

Pengaruh Islam terhadap Mamanda sangat terasa di kabupaten Tapin yang tidak jauh dari Martapura. Di daerah ini Islam berkembang dengan pesat, dan Mamanda Pariuk tidak lagi digelar. Ada dua alasan kematian Mamanda yang berhubungan dengan perilaku penganut Islam ini.

*Pertama*, perkembangan majelis taklim dapat dijadikan indikator dari perkembangan Islam. Di daerah ini pada tahun 2003<sup>5</sup> ada majelis taklim yang anggotanya lebih dari 500 orang, 7 majelis taklim dengan anggota sampai 50 orang dan 2 majelis taklim dengan anggota kira-kira 100 orang. Sampai tahun 2000 tidak ada majelis taklim yang mempunyai anggota lebih dari 500 orang. Hanya ada 5 majelis taklim dengan anggota sampai 50 orang, dan satu majelis taklim dengan anggota sampai 100 orang.

Boleh dikatakan setiap malam, termasuk malam Sabtu dan Minggu, ada pengajian. Padahal menurut kebiasaan setempat, apabila ada pengajian, desa-desa di sekeliling tempat pengajian dilarang mengadakan pesta. Tampaknya pulangnya seorang murid Guru Ijai, yang baru berusia 22 tahun mempunyai dampak yang cukup luas. Kata orang, ia adalah murid kesayangan Guru Ijay, karena itu karisma sang Guru melekat pada anak didiknya ini. Melihat kenyataan ini, dapat dipahami kalau Mamanda tidak digelar lagi. Fungsi Mamanda yang menjadi tempat berkumpul, pindah ke pengajian dalam majelis taklim.

*Kedua*, pengaruh ibadah haji seorang tokoh Mamanda di daerah ini, Abdullah Mandung. Setelah menyandang gelar Haji ia merasa tidak pantas untuk main Mamanda, dan sikapnya di daerah dengan kebudayaan dominannya yang Islam itu, sangat mempengaruhi para seniman mamanda yang lain.

### **Kemidi Rudat**

Di hampir seluruh P.Lombok, khususnya di kodya Mataram rata-rata orang tidak lagi mengenal Kemidi Rudat. Sebagai contoh, data organisasi kesenian provinsi NTB tahun 2000 mencantumkan nama dua grup Kemidi Rudat di kodya Mataram, sebuah di kecamatan Mataram

---

<sup>5</sup> . Saat penelitian ini dilakukan. Diduga keras bahwa pada tahun 2005 ini jumlah majelis taklim itu bertambah.

dan sebuah lagi di Cakranegara. Saat didatangi kedua grup itu sudah tidak lagi pernah mengadakan pertunjukannya. Hanya ada dua grup lagi di Terengan yang masih mengadakan pagelaran yang berhubungan dengan pesta perkawinan dan atas undangan pemerintah yang diselenggarakan di Taman Budaya Mataram,, di Gunung Jahe dan Gerung.

Kemidi Rudat mempunyai dua jenis narasi, yaitu narasi yang diambil dari cerita-cerita hikayat (ditulis dalam bahasa Melayu dan Arab), seperti “Siti Zubaedah”, “Hikayat si Miskin”, “Raja bagdad”, dll., dan narasi yang dikarang oleh senimannya, seperti “Buaya Darat”, “Si Miskin”, dll. Lakon digelar dalam bahasa Melayu Sasak.

Struktur pertunjukan mirip dengan Mamanda yang menggunakan *setting* kerajaan . Babak pertama disebut *Sidang Kerajaan* (suatu nama yang juga dikenal dalam Mamanda), dan anggota kerajaan, seperti Wazir I dan Wazir II (kedua nama ini mirip dengan Wazir yang dikenal dalam teater Mamanda).

#### *Kemidi Rudat Pasca Soeharto*

Kemidi Rudat yang masih bisa ditemui di desa Terengan, lama kelamaan mati dengan berkembangnya Islam. Hanya saja prosesnya berbeda dari Tapin. Terengan adalah daerah “penghasil” TKW (Tenaga Kerja Wanita) ke Malaysia dan Arab Saudi. Apabila seorang perempuan seniman Kemidi Rudat ikut TKW, maka kembalinya ke tanah air, jangan diharapkan ia mau bergabung lagi dengan grup Rudat. Alasannya, “malu” (karena sudah haji) atau “malu” karena sudah memiliki rumah mewah.

Kemunduran Kemidi Rudat yang lain adalah tidak adanya perhatian dari para pejabat yang berwenang dan institusinya, karena Kemidi Rudat bukan seni pertunjukan kelompok etnik pejabat.

#### **Kata Akhir: Dinamika Teater Tradisional Pasca Soeharto**

Pasca Soeharto, Era Reformasi, semua identik dengan kebebasan, yang dalam administrasi pemerintahan direalisasikan sebagai bentuk Otonomi Daerah. Kalau kita di masa Orde Baru merasa “tenang” dan “bersatu” di bawah slogan Bhineka Tunggal Ika, maka sekarang keberanekaannya lah yang ditekankan. Sejauh mana nilai kebebasan itu berlaku bagi teater tradisional , tampak bukannya tidak menimbulkan masalah.

*Pertama*, kalau pada masa Orde Baru hegemoni yang dilakukan pemerintah berangkat dari suatu kekuatan politik, maka dalam hubungannya dengan teater tradisional kasus-kasus yang saya kemukakan memperlihatkan bahwa hegemoni bisa muncul dalam nilai kebudayaan. Contoh yang tampak dari bagaimana teater Mamanda di Tapin yang merupakan asal teater itu, justru mati

karena Islam berkembang. Dalam bentuk lain terjadi pada Kemidi Rudat di Lombok, dan Lenong. Kemidi Rudat menanggapi kemajuan Islam dengan “bunuh diri” (aspek lain juga perlu diperhatikan sejauh mana peran pemerintah), sedangkan Lenong supaya lestari ia menyesuaikan diri dengan *dominant culture*nya. Karena itu jangan heran kalau banyak seniman Lenong yang menyandang gelar haji di muka namanya (prosesnya memang sudah dimulai sejak akhir pemerintahan Soeharto) . Dengan demikian, kalau “hegemoni” dalam jargon Orde Baru berarti watak atribut negara, tetapi setelah reformasi ia juga dapat berasal dari kekuatan masyarakat, seperti yang disebutkan di atas.

*Kedua*, kalau pada masa pemerintahan Orde Baru “hegemoni” dibungkus oleh slogan Bhineka Tunggal Ika, maka yang terjadi sekarang adalah adanya kontestasi antara pluralisme dan hegemoni kebudayaan.

*Ketiga*, seperti juga halnya bentuk-bentuk seni pertunjukan lain, teater tradisional juga dikuasai oleh pasar. Contoh ini jelas tampak pada Lenong. Lenong yang tadinya merupakan bentuk khas produk lokal (orang Betawi), setelah bersinggungan dengan media elektronik sifatnya sebagai pemerkah identitas pun hilang dan dikendalikan oleh kekuatan pasar. Timbul estetika yang dikehendaki pasar, dan komunitasnya pun cair. Dalam kasus Lenong bahkan ia menjadi suatu “lingua franca” (berbeda misalnya dengan Ketoprak).

Ketiga hal tersebut tampak sebagai dinamika teater tradisional pasca Soeharto.

Jakarta, 14 Desember 2005.