

PERAN 'AKTOR' DI BALIK PENGGUNG TERHADAP *TANDHAK* *TAYUB* DI MALANG JAWA TIMUR

Robby Hidajat

Staf Pengajar Program Studi Pendidikan Seni Tari Dan Musik

Jurusan Seni Dan Desain

Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang

Email: robby.hidajat.fs@um.ac.id

ABSTRAK

Tandhak atau *teledek* di Malang Jawa Timur masih tergantung pada peran 'aktor' di balik panggung, yaitu 'pelandang', 'Pengendang' atau 'ketua Paguyuban'. Peran yang dimainkan oleh para 'aktor' di balik panggung itu memiliki dampak tersendiri bagi *tandhak*. Penelitian ini mengkaji peran "aktor" di balik panggung dalam penyelenggaraan pementasan *tayub*. Metode penelitian menggunakan pendekatan diskriptif kualitatif. Data yang dikumpulkan terdiri dari teknik wawancara, observasi, dan penumpukan dokumentasi. Data yang telah melalui seleksi, tabulasi, dan dilakukan uji triangulasi untuk menentukan kebasahanan. Metode analisis dipergunakan diskriptif interpretatif. Hasil penelitian menunjukkan (1) peran *pelandang* yang memiliki peringkat sangat dominan terhadap *tandhak*, (2) peranan pengendang bersifat melindungi *tandhak*, dan (3) ketua paguyuban *tayub* yang bersifat moderat. Karena ketua paguyuban mempertimbangkan kelangsungan para penggambar *tayub*.

Kata kunci: Tari tradisional, *Tayub* Jawa, Aktor di balik panggung.

I. PENDAHULUAN

Ronggeng merupakan penari wanita yang dikenal dalam budaya melayu. Pada lingkungan budaya Jawa juga dikenal profesi penari tradisional yang dilakukan oleh wanita, yaitu dikenal dengan sebutan *tledhek* atau *tandhak*. Sebutan itu terus mengalami perubahan untuk memperbaiki citra, hingga ada yang menyebut waranggana. Sebutan itu merujuk pada penyanyi wanita yang

melantunkan lagu-lagu Jawa, kadang juga disertai menari (Raffles 1978:342)..

Tandhak dikenal secara umum di Jawa sebagai penari yang disertai menyanyi digelar di arena terbuka. Bahkan penonton yang umumnya laki-laki berada di sekeliling pertunjukan. Penonton tertentu pada suatu saat dapat dipanggil untuk menari bersama penari, peristiwa itu disebut "Kejatuhan sampur." Laki-laki yang kejatuhan sampur

harus menari bersama *thandak* dan memberikan sejumlah uang pada *tandhak* dan juga pemain musik. Selama menari, seorang yang menari bersama *tandhak* menunjukkan tampilan yang mengesankan, setidaknya menunjukkan kegagahan, atau peria yang maco. (Herusatoto. 1984 : 90) Soedarsono (alm) mengutip penapat Raffles, dan berkomentar, *tandhak* sudah sangat populer di lingkungan masyarakat Jawa. Bahkan sangat digemari oleh kalangan bangsawan (*priyayi*) maupun rakyat di berbagai daerah di luar keraton (Soedarsono 1991:3). Bahkan sampai sekarang masih tersebar di wilayah Jawa Timur.

Penari pada pertunjukan *tayub* yang disebut *tandhak*, pada umumnya mendapat mendapat predikar yang kurang baik. Sebab penari wanita pada pertunjukan *tayub* selalu dikaitkan dikaitkan dengan kegiatan prostitusi terselubung. Sehingga *tandhak* identik dengan penari penghibur laki-laki (Geertz 1960:298-300). Raffles juga menjumpai penari wanita tradisional Jawa yang berprofesi sebagai *ronggeng*. Digambarkan sebagai penari wanita yang bertubuh seksi, bergerak secara dinamis, menggoda, dan tampak berpenampilan yang agresif (Raffles 1978: 342)..

Sebuah lukisan dalam buku *The History of Java* yang menampilkan profil reproduksi *ronggeng*. Lukisan tersebut tampak hanya didasarkan atas persepsi pelukisnya. Sorang *ronggeng* tampak digambarkan sebagai

penari yang berperilaku negatif, erotis dan menggoda. Tapi dengan pola gerak tari ballet. Sehingga digambarkan gerakan tangan yang merentang dengan penonjolan pada bahu yang terbuka dan tampak emosional.



Gambar 1. Ronggeng Jawa;
Ilustrasi digambarkan Raffles dalam Buku
The History Of Java (1978:46)

Ronggeng atau *tledhek/tandhak* di pandangan masyarakat terpelajar di Jawa dipandang negatif. Persepsi itu menggunakan tataran moralitas Jawa. Akan tetapi pada realitas di masyarakat pada umumnya, seni pertunjukan yang menampilkan wanita berpenampilan

seksi, erotik, dan agresif masih menjadi kegemaran dikalangan rakyat kebanyakan.. Umumnya para penggembar *tayub* yang seringkali dijumpai pada berbagai penyelenggara *hajatan* adalah para pejabat desa, polisi, dan para pedangang ternak (*belantik*) dan para pengusaha lokal.

Pada sisi yang lain, realitas seni pertunjukan *tayub* diyakini sebagai pertunjukan sebagai media ritual. Tradisi ritual tersebut umumnya berhubungan dengan budaya masyarakat agraris. Sebuah ritus yang tumbuh dilingkungan budaya agraris untuk mengharapkan berkah kesuburan.

Ben Suharto menjelaskan dalam bukunya: *Tayub; Pertunjukan dan Ritus Kesuburan*. *Tayub* diutarakan pada sisi positif. Ben menyebut penari kesuburan itu dengan istilah bahasa Jawa Yogyakarta sebagai: *Ledhek*. (1999: 65).

Keberadaan pertunjukan *tayub* yang dicermati Ben Suharto dari sisi kepercayaan Kuna dari masa budaya Hindu, khususnya sekte Tantrayana, Unsur-unsur erotik yang dianggap penyimpangan dalam moralitas Jawa, khususnya yang ditujukan *tandhak* sebagai pokok persoalan. Ben Suharto berusaha mencermati unsur-unsur erotik itu semula dipandang sebagai bagian dari ritual (Suharto, 1999: 8 – 9).

Ben Suharto dalam penyelasannya, menunjukan kaitan status pria-wanita dalam perkembangan pertunjukan *tayub* di Jawa.

Ternyata memiliki kaitan dengan tulisan Soedarsono berjudul: *Tayub, Penyajian dan Tata-Tarinya*. Struktur sosial masyarakat Jawa masa lampau Hindu telah menempatkan posisi pria memiliki hak dan kesempatan yang lebih besar dibanding dengan wanita. Pria dapat mengekspresikan diri di luar rumah. Bahkan dapat juga menghibur diri bersama penari penghibur dalam pesta-pesta tradisional (1991:7-8). Pada pelaksanaan pertunjukan, seorang *tandhak* tentunya tidak hanya bebas mengatur dirinya sendiri. Tentunya sebagai seni pertunjukan keliling yang diselenggarakan secara kolektif tentu ada hal yang saling tergantung. Terutama kedudukan pada *tandhak*. Keberadaan *tandhak* memiliki hubungan yang saling memiliki ikatan simbolik. Orang Jawa disebut dengan 'tata rumangsa' (tahu diri) dengan keberadaan orang-orang yang dipandang dominan, seperti pelandang (pembawa acara), pengendang, dan ketua paguyuban penggembar *tayub*. Bagaimana peran pada aktor di balik panggung tersebut terhadap keberadaan *tandhak*.

II. KAJIAN PUSTAKA

Mengkaji 'aktor' pada seni pertunjukan tradisional di Jawa merupakan hal yang tidak asing lagi. Karena aktor atau pemain menduduki peran yang utama dalam penampilan seni pertunjukan. 'Aktor' adalah 'artis'; adalah para pelaku atau pemain utama dalam mempresentasikan sebuah tarian. Tetapi dalam bidang seni pertunjukan

mengkaji 'aktor' adalah sebuah disiplin ilmu tersendiri. Pemahaman tentang aktor dapat digali teori yang dikembangkan oleh Anthony Giddens yang memandang 'aktor' adalah *agency* yang selalu melakukan aktivitas interaksi dengan struktur sosial.

Dalam teori sosial, bahwa agen dan struktur memiliki ikatan yang bersifat komplementer. Seluruh tindakan sosial diburuhkan adanya struktur dan sistem sosial yang mewadahi tindakan personal ataupun komunal. Agen dan struktur saling membuat jalinan yang tidak dapat dipisahkan dalam praktik atau aktivitas sosial (Ritzer & Goodman, 2004:508). Pandangan Anthony Giddens dalam tulisan Ritzer & Goodman berjudul *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigmas Ganda*. Merupakan kunci untuk membedah peran aktor atau agen. Dalam seni pertunjukan *tayub* tentunya sangat sesuai.

Kajian seni pertunjukan yang memfokuskan dalam pencerminan "aktor" dalam pengertian penggerak dan dinamisator pola sosial masih sangat langka, oleh karena itu. Tulisan ini berusaha memfokuskan pada pengkajian tentang peran "Aktor di balik panggung", karena para aktor di balik panggung sangat menentukan berbagai hal, termasuk pengembangan pendidikan profesi *tandhak*. Hal ini disebabkan karena realitas dari wanita yang berprofesi sebagai *tandhak* dalam pertunjukan (*tayub*). Wanita penghibur dapat mengalami marginalisasi hak, dan menempatkan wanita dalam strata

subordinasi (Sri Suhandjati Sukri dan Ridin Sofyan 2001:6). 'Aktor di balik panggung' diharapkan dapat menjalankan fungsi proteksi, khususnya terhadap tindak pelecehan dan kekerasan seksual. Tulisan ini juga mempunyai peluang besar untuk menggali aspek aktor dalam seni pertunjukan *tayub*.

Ben Suharto memaparkan tentang *tayub* sebagai seni pertunjukan ritual, ada paham tradisional yang menempatkan wanita sebagai penari sebagai media pada ritual kesuburan. Buku yang berjudul *Tayub; Pertunjukan & Ritus Kesuburan* ini merupakan dasar untuk mencari benang merah *tandhak*. Karena pada awalnya *tandhak* bukan profesi. Tetapi media untuk sesaji (Suharto, 1999).

Jika merujuk hasil penelitian penulis terdahulu tentang gaya tari *remo* dan hubungannya dengan eksistensi penari *tayub* di Jawa Timur. Laporan Penelitian ini menunjukkan kondisi *tandhak tayub* yang tidak berdaya secara sosial. Mereka dalam lingkungan komunitasnya seringkali mendapatkan tekanan. Mereka tampak tidak memiliki kekuatan perlindungan diri, bahkan ada yang mengalami kekerasan seksual dari para pengembangnya (Hidajat, dkk. 1996). Penelitian ini merupakan modal untuk membahas peran *tandhak* dan para relasi di sekeliling komunitas seni pertunjukan *tayub*.

III. METODE

Metode penelitian menggunakan diskriptif kualitatif, yaitu mengutamakan data berupa kata-kata dan tindakan narasumber. Wawancara dilakukan secara bertahap dengan menggunakan narasumber kunci, M.Soleh Adi Pramono (68 th) seorang penari, dalang, dan pemimpin padepokan seni di Tumpang Malang, dan Mei Triyanto (32 th) seorasng penggemar *tayub*, profesinya sebagai pedangan tembakau. Selain dari pada itu dilakukan obeservasi pada pementasan *tayub*, serta diperkuat dengan dokumentasi berupa hasil penelitian, buku, dan arsip yang dimiliki oleh narasumber. Data hasil wawancara, observasi, dan kajian dokumen dilakukan tabulasi, dan dikelompokan berdasarkan tematiknya, serta dilakukan uji triangulasi sumber, dan metode. Penelitian itu menggunakan pendekatan diskriptif kualitatif yang mengacu pada teori *fungsiional*. Data yang dikumpulan dari hasil wawancara, observasi, dan kajian dokumen dilakukan pemilihan, tabulasi sesuai topik, dan uji kredibilitasnya dengan teknik triangulasi. Analisis data menggunakan teori interperatif.

Paparan Data

Penyelenggaraan *tayub* di setiap daerah ada perbedaan, utamanya cara mengkoodinier pertunjukan. Sebuah penyelenggaraan pertunjukan *tayub* dapat dikondisikan dengan cara memanggil seorang koordinator atau ketua pagyuban karawitan. Namun ada yang

dikoordinir secara rutin dan bergiliran (semacam arisan). Penyelenggaraan secara rutin pada umumnya dikonstruksikan oleh seorang ketua organisasi atau disebut "paguyuban". Secara konseptual adanya paguyuban dianggap memberikan wadah, penyalur aspirasi, tempat pengaduan, dan tempat untuk mendiskusikan berbagai permasalahan yang bersifat internal profesi seorang *tandhak*. Pada tahun 1970-an oganisasi yang disebut *Paguyuban Langen Beksan Tayub Malang Arema*. Digagas oleh para penggemar *tayub* di Malang raya.

Aktivita organisasi yang dilakukan sebagai strategi untuk mengatur secara adil dan juga membantu aparat keamanan untuk menjaga stabilitas keamanan dan ketertiban sosial. Secara internal juga dimaksudkan sebagai perlindungan terhadap anggota dan para penampil seni pertunjukan. Sehingga tidak terjadi khusus yang terjadi Lumajang-Jawa Timur pada tahun 1996. Terdapat *tandhak tayub* yang terbunuh di tengah ladang tebu, ketidak diantarkan pulang oleh salah satu penggemar yang belum dikenal akrab.

Organisasi yang dibentuk sebagai paguyuban menjadi lembaga yang eksklusif. Pada umumnya seorang *tandhak* lebih mendapat tekanan lebih berat, utamanya dalam persaingan mendapat perhatian khusus dari pengurus paguyuban. Maka aktor organisatoris menjadi peran yang dianggap mendominasi kehadiran dan keberadaan para *tandhak*.

Tandhak dalam sistem organisasi paguyuban juga mengalami pendefinisian baru. Hal ini terkait dengan tampilan kualitas estetika, repentasi diri, sikap sosial, dan sejumlah cara dalam melakukan servis sosial. Sejumlah faktor yang setidaknya menjadi sentimen yang terbangun dalam diri *tandhak*. Unsur-unsur rekasu debgab *tandhak*, yaitu: *pengibing*, sebagai penggemar yang memiliki selera tertentu. Pendefinisian *tandhak* sedapat mungkin dapat dihadirkan agar penggemar tidak berpaling. Selain dari pada itu juga relasi dengan *pelandang*. *Tandhak* harus bersifat kooperatif; setidaknya *pelandang* tidak berpesepsi negarif. Karena *pelandang* dapat memberikan pengaruh kepada *pengibing*, hubungannya dengan *tandhak* tertentu yang ingin ditampilkan. Dalam kaitan ini di dalam sistem organisasi juga muncul "aktor" yang memberikan penafisan dan mendefinisikan keberadaan para *tandhak*; oleh karenanya aktor yang disebut *Pramugari* atau *pengareh* ini bergerak pada wilayah etika dan artistik.

Persoalan di atas, merupakan realitas yang menjadi problematika yang krusial bagi wanita penari *tayub*. Kepelikan ini merupakan realitas yang dihadapi *tandhak*. Karena seorang *tandhak* harus berusaha mempertahankan eksistensi dan mempertahankan popularitasnya dapat ditentukan oleh aktor di balik panggung. Perjuangan seorang *tandhak* menjadi probelematika yang dapat berdampak sebagai masalah gender.

Pada kenyataannya wanita sebagai penari dalam perkembangan pertunjukan tradisional memiliki kelonggaran. Tetapi tentunya ada faktor-faktor yang sangat rentan, bahkan seringkali masih mengalami tekanan sosial.

IV. HASIL DAN PEMBAHASAN

Kasus eksistensi seorang *tandhak* dapat dipandang dari prospektif feminis. Bidang kajian ini masih relatif baru. Kajian ini masih terbatas di lingkungan aktivitas sosial masyarakat modern (Waeman. 2001 [cetakan I]. *Feminisme versus Teknologi*). Realitas yang dapat dikaji pada tataran teoritis untuk mencermati seni pertunjukan masih belum menjadi fokus perhatian serius.

Permasalahan wanita dalam seni pertunjukan tradisional belum menjadi topik kajian yang sungguh-sungguh. Karena para peneliti masih memfokuskan pada eksistensi *tayub*. Peneliti mencermati dalam tataran teoritik. Pokok kajian ditekankan untuk memeperhatikan fenomena seni pertunjukan *tayub* di Malang Jawa Timur. Hal tersebut hubungannya dengan peran wanita sebagai bagian penting dalam *tayub*. Mereka seringkali terdesak secara ekonomi, atau karena kondisi lingkungan keluarga yang profesinya secara turun temurun sebagai seniman seni pertunjukan.

Feminisme pertama kali muncul sekitar abad XVII, berikutnya berkembang menjadi perbincangan dikalangan penganut teori Marx, yaitu materialisme. Pandangan itu

menempatkan laki-laki dan perempuan, yaitu pemisahan antara “rasional “ dan “emosional “ (Waeman. 2001:1). Hal ini tampak pada performa *tandhak* yang menunjukkan aspek rasional, mereka benar-benar memperhitungkan aspek ekonomi. Sementara laki-laki sebagai pengibing lebih menonjolkan emosional terhadap citra diri, menunjukkan drajat, pangkat, dan juga kekayaan. Sehingga banyak kasus yang terjadi laki-laki tergila-gila oleh pesona seorang *tandhak*.

Gerakan ini menjadi agresif dan progresif, karena perkembangan sosialisasi wanita diberbagai bidang kegiatan semakin termarginalkan. Hal ini keberadaan wanita pada seni pertunjukan kethoprak atau ludruk juga mengalami hal yang sama. Wanita tidak mendapatkan posisi. Karena ada etika moral yang terkonstruksi dalam masyarakat. Bahwa wanita tidak atau kurang sopan berada di atas panggung.

Perjuangan feminis, terlebih mendorong wanita mengungkapkan logikanya sendiri (Arivia. 1993:32). Gerakan kaum wanita menunjukkan sempitnya ruang gerak untuk mengekspresikan dirinya, bahkan secara naturalistik ingin menciptakan dunianya lebih terfokus. Wanita dalam perkembangan seni pertunjukan, diharapkan menguatkan karakteristik lewanitaannya. Hal ini tampaknya mulai tampak di dalam organisasi seni pertunjukan *tayub* di Malang Jawa Timur.

Pemahaman tentang kesadaran penindasan dan pemerasan wanita dalam masyarakat, bahkan tidak disadari oleh perempuan dan laki – laki untuk mengubahnya (Bhasin & Khan 1999:5). Wanita dalam keluarga Jawa yang ditempatkan sebagai *konco wingking* (teman belakang) (Suhardjati Sukri & Sofwan, 2001:6) *Konco winggin* sebagai pikiran yang bersumber dari terminologi yang diciptakan laki-laki (Jawa) dalam mendefinisikan kedudukan wanita dalam keluarga. Sementara wanita tidak memiliki kemampuan dialogis dalam ikut serta memberikan kontribusi dalam memaknai keluarga. Kenyataannya dapat dicontohkan adanya gerakan feminisme yang memperjuangkan kesetaraan gender.

Fungsi wanita dalam rumah tangga, yang dimulai dari *masak* (memasak di dapur untuk suami). *Macak* (berdandan untuk suami) , dan *manak* (melahirkan untuksuami) (2001: 6)

Menurut Parson, pemeranan berdasarkan kondisi ini bersumber dari paham *Patriakat*, menempatkan laki-laki pengambil segala keputusan (Parson dalam Jane C. Clenburger & Mellen A. Moore, 1996:14). Maka sebagai sarana membangun teori mencermati wanita sebagai obyek visualitas ragawi dalam seni pertunjukan *tayub*. Pembahasan ini sejalan dengan pemikiran Chudorow yang mengemukakan teori “Keibuan” (*mothering*) Gadis Arifa, “Feminisme pasca moderenis” (artikel pada jurnal *PRISMA* No. 1. tahun

XXII, 1993:43). Dan menempatkan laki-laki memilih kekuasaan atas wanita, sehingga ada kesan *maskulinitas* menjadi proses kultural yang mengeksploitasi *feminitas* bersifat naturalistik (Mosse 1996:106).

Secara kultural, perempuan telah disudutkan secara moral, etika dan agama untuk tidak mengambil peran secara leluasa dalam perkembangan seni pertunjukan. Karena perempuan yang terlibat dalam seni pertunjukan dipandang rendah, bahkan cenderung dinilai sebagai kegiatan asusila. Prototipe yang selalu dikedepankan adalah gambaran negatif dari para penari *Tayub* yang disebut *Tandhak*, yang secara fulgar menari bersama pria, bahkan tidak jarang menjadi obyek pelecehan laki-laki yang memberi tip. Lebih jauh lagi disinyalir ada yang berhubungan intim. Kenyataan negatif tersebut telah menjadi “dongeng” yang selalu dilontarkan dari generasi ke generasi, sebagai sebuah produk kultural untuk mempersempit ruang gerak wanita yang tidak lebih jauh dari dapur dan tempat tidur. Mereka diposisikan sebagai ratu rumah tangga, dan bertanggung jawab mengasuh anak. Karena laki-laki tidak mampu mengatasi persoalan tersebut.

Hal tersebut juga menjadi pandangan Kartini (1879-1904). Usaha Kartini sebagai aktifis wanita berusaha melepaskan wanita dari tindasan kultur Jawa yang memandang wanita sebagai beban kulutural. Bahkan Clifford Geertz masih melihat jelas tema-tema dalam pertunjukan tradisional

mengetengahkan tentang wanita yang teraniaya; kawin dipakasa, diperkosa, dinikahi secara tidak syah (selingkuh). Sementara generasi muda mulai melihat era baru yang lebih bebas. Kondisi ini berikutnya yang disimak secara komperhensif oleh James L. Peacock dalam penelitiannya yang berjudul: *Ritus of Modernization*. (1968). Sebuah rasksi sosial yang dilontarkan melalui sandiwara ludruk, hal ini sudah barang tentu akan mengkaitkan dengan keberadaan Tari Remo yang secara perlahan mengalami transformasi kearah perujudan yang bersifat elite, bergaya priyayi (Peacock, 1968: 55).

Geertz menyimak perempuan dalam pandangan informasinya, yaitu wanita sebagai *Taledhek* dipersepsi sebagai seorang “pelacur”. Kesan asosial dan atau dianggap menimpang dalam koridor moral Jawa ini disebabkan oleh cara *penghibing* memberikan tip kepada *tandhak*, biasanya dilakukan seperti *tayub* yang berfungsi sebagai tari penghibur. Cara itu sangat unik dan nakal yaitu dengan memasukkan uang ke dalam kain *kemben* pembalut buah dada *tandhak*. Oleh sebab itu, orang Jawa pada umumnya berpendapat *tandhak* adalah penari wanita jalananan (Surjo, dkk. 1985: 61)

Hubunan antara penari dan *penghibing* (penari laki-laki) menjadi masalah sosial bagi seni pertunjukan *tayub*. Seiring dengan citra tersebut Geertz menangkap terjadi kesan memudarnya *tayub*. Persoalan tersebut disebabkan oleh ada komplik internal dari

tandhak dan *pengibing*, mereka merasa malu apabila gengsinya turun akibat memberikan tip pada seorang *tandhak* yang tidak seperti keinginan *tandhak*. (1983:401-402).

Geertz memandang *tayub* pada akhirnya tahun 1950-an dan awal tahun 1960-an. Pada waktu itu *tayub* di Malang belum muncul organisai penggembar *tayub* Arema Malang. Karena waktu itu di Malang masih berkembang pertunjukan semacam *tayub* yang disebut *andhong*; pertunjukan ini dilakukan secara berkeliling, sesekali mangkal di tanah lapang, atau di areal terbuka dekat pasar, menghampiri rumah kaya atau balai desa. Mereka berhenti untuk melakukan atraksi. *Andhong* keliling mempunyai bentuk sederhana, yaitu seni pertunjukan yang menampilkan penari wanita, diiringi instrumen *kendang*, *saron*, dan *gong bumbung*. Perkumpulan keliling dini dikoodinir oleh seorang yang memiliki gamelan, umumnya dipimpin oleh penabuh *kendang* sebagai pimpinan rombongannya.

Peran Aktor Di Balik Penggung

Menyimak panjang lebar sejarah wanita yang dipinggirkan oleh budaya patriaki (laki-laki), hal ini menjadi realitas yang sangat beralasan, bahwa para laki-laki yang ada disekitar wanita dalam hal ini wanita yang memiliki profesi sebagai *tandhak* mengambil tindakan atau bereaksi dengan pola yang disadari atau tidak disadari. Sebagai gambaran umum, bahwa sementara pesta besar yang diselenggarakan oleh

masyarakat golongan kaum *priyayi*, seperti diselenggarakan oleh pejabat desa, camat, mantri polisi, atau pedagang hasil bumi yang sedang menyelenggarakan hajatan pernikahan putra-putrinya. Selain dari pada itu juga para penyelenggara hajatan khitanan juga menjadi sangat sering menggelar *tayub*. Orang-orang kaya itu selalu memanggil perkumpulan *tayub* dari daerah Kediri, Tulungagung atau Blitar.

Para pejabat daerah tersebut juga dapat dimaknai sebagai "penggemar", karena mereka memiliki kekuatan sosial politis di sebuah wilayah tertentu. Pejabat yang menyelenggarakan pertunjukan *tayub* memiliki sejumlah harapan dan latar belakang yang meminta imbalan konskuensi yang cukup besar, yaitu meminta untuk didudukkan sebagai orang yang memberikan perlindungan pada kesenian (*maicenas*), yang disebut orang blater (orang yang supel dan peduli terhadap *tayub*).

Sehingga keberadaan *Andong Tayub* sebagai pertunjukan yang bersifat kerakyatan, bahkan tidak memiliki kemampuan untuk tampil di pesta-pesta hajatan dengan berbagai kelengkapannya. Karena yang mempunyai kemampuan untuk menyelenggarakan hajatan adalah masyarakat yang kaya. Namun pada perkembangannya, berangsur-angsur meningkat perkumpulan *andong tayub* dapat meningkat. Bahkan ada perkumpulan yang dipanggil pentas di "pendapa" atau di tempat yang bagi para *tandhak* amatir. Prestis yang

ditimbulkan oleh "aktor dari kalangan pejabat pemerintah" memberikan sumbangan historis yang cukup besar, yaitu mulai meningkatnya drajat pertunjukan *tayub* pada posisi yang mampu merambah kalangan menengah ke atas. Bahkan ada beberapa perkumpulan *tayub* di Jawa Timur yang dipentaskan di Hotel bintang lima.

Apabila memperhatikan uraian di atas, menunjukan bahwa gejala sosial dalam lingkungan seni pertunjukan *tayub* Malang menunjukan adanya peran "aktor di luar panggung" sangat dominan. Para agen pembaharuan seni pertunjukan *tayub* mempunyai konstruksi sosial yang progresif. Mereka yang memposisikan diri sebagai aktor di luar panggung dapat diperhatikan (1) *Pelandang* atau pembawa acara, (2) pengendang atau pimpinan grup karawitan, dan (3) ketua organisasi penggembar *tayub* atau mewakili sebagai penggemar *tayub*.

1. Pelandang

Pelandang atau pembawa acara adalah orang yang memiliki tanggung jawab dalam pelaksanaan pementasan *tayub*. Sirkulasi adegan, dan menentukan para pengembar naik ke atas panggung serta mengenalkan kelompok atau jabatan agar para penggemar yang lainnya dapat mengetahui. Kata kata pelandang dalam mempromosikan diri seseorang sangat potensial, baik *tandhak* atau *pengibing* (penggemar).

Para pelandang memiliki pergaulan yang luwas, bahkan selalu menyandang predikat *blater* (orang yang supel bergaul). Cara berbusana, mengenakan asesoris berupa cincin emas, arloji, atau sepatu yang selalu menyertai penampilan. Karena pergaulanannya yang luas, para pelandang seringkali di dekati oleh para *tandhak*. Karena semakin sering namanya disebut, artinya memiliki peluang untuk lebih dikenal dikalangan masyarakat penggemar *tayub*. Para penanggap, mereka seringkali mencari tahu kualitas para *tandhak* pada pelandang. Termasuk honorarium yang nanti akan disepakati, jika para penanggap tidak cukup punya biaya. Maka mereka akan mencari *tandhak* yang tidak menaruh perhitungan tentang honor. Sehingga penanggap dapat menyesuaikan kemampuan dana yang dimiliki. Karena jika ada *tandhak* yang menaruh harga, dan penanggap tidak mampu atau sudah terlanjut memberikan honor yang rendah. Maka dirinya akan menjadi perbincangan dikalangan para penggemar. Hal itu tentunya sangat dijaga. Bahkan penanggap juga tidak ingin kehilangan muka di depan ketua organisasi penggemar. Para penanggap masih ingin dipandang sebagai orang yang benar-benar memiliki prestis yang tinggi.

Pada kenyataan di lapangan, aspek sentimen sosial yang terjadi dilingkungan seni pertunjukan *tayub* di Malangm yaitu adanya komplik yang terjadi di lingkungan *tayub*, yaitu antara *tandhak* (wanita), dengan

pelandang serta pengibing (laki-laki). Sehingga kondisi *tandhak* menjadi merasa dimarginalisasikan atau subordinasikan. *tandhak* yang dilakukan demikian *pelandang* atau pembawa acara menjadi sesuatu yang menghawatirkan dan dapat mengancam profesi. Bahkan motivasi untuk tampil secara maksimal menjadi runtuh, bahkan tidak mampu membangun karakteristik yang khas dalam lingkungan *tayub* Malang. Karena mengalami pembunuhan karakter. Ancaman ini membuat para *tandhak* harus berhati-hati dan berbaik hati, bahkan dapat juga berbagi penghasilan.

2. Pengendang

Pengendang seperti pada masa angong *tayub*, para pengendang umumnya adalah pimpinan perkumpulan karawitan. Mereka yang membawa seperangkat gamelan bersama para pengawitnya. Bahkan para pengendang ada yang memposisikan sebagai guru *tandhak*. Almarhum Madya Utama dari Jatiguwi, adalah salah satu guru *tandhak* yang terkenal di Malang. Dia mengajarkan para *tandhak* pemula untuk menyanyi (*nembang*). Waktu yang ditempuh oleh para *tandhak* pemula antara 1-2 tahun, selebihnya itu. Para *tandhak* mengharapkan mereka dapat dipromosikan oleh pengendang. Pada awalnya mereka dicantirkan ke *tandhak* senior. Dalam kondisi itu, *tandhak* pemula juga harus tahu diri, dan tidak melakukan tindakan yang melebihi,

atau berlebih-lebihan. Sehingga posisi *tandhak* senior tidak merasa terancam.

Pengendang juga memposisikan diri sebagai pelindung *tandhak*. Para *tandhak* benar-benar menyadari, bahwa profesinya sebagai penghibur di tengah ratusan laki-laki bukan sesuatu yang aman. Mereka sewaktu-waktu dapat mengalami musibah. Sehingga mereka kadang cari perlindungan, pelindung yang dipandang aman dan tidak terancam bangkrut (*pailit*) adalah pengendang. Mereka juga dapat menjadi bendahara penghasilan berdua. Maka seringkali banyak *tandhak* yang berusaha untuk menikah dengan pengendang.

3. Ketua Organisasi Penggembar Tayub

Sekitar akhir tahun 1970-an seni pertunjukan *tayub* di Malang muncul ide-ide dari beberapa penggemar *tayub*. Mereka bermaksud ingin menampilkan ciri yang bersifat lokal. Agen pembaharuan itu muncul dari kalangan para penggemar *tayub* yang sudah mengalami rasa jenuh dengan tampilan perkumpulan *tayub* versi Jawa Tengahan dengan tari *gambyong*. Sebab gaya *tayub* Jawa Tengahan dipandang mulai mengusik pasaran para *tandhak* di wilayah Malang. Tampilan para *tayub* dari daerah Kediri, Tulungagung, dan Blitar dipandang kurang agresif dan dinamis, terlalu lemah gemulai bagi orang Malang (Hidajat. 1996:48-59). Sehingga tampilan pertama dari pertunjukan *tayub* diubah dengan tari Remo. Sebuah tari

tunggal bergaya putra yang berasal dari seni pertunjukan Ludruk.

Modifikasi tari Remo pada pertunjukan *tayub* penari yang membawakan adalah wanita. Sebuah gerakan yang memberikan angin segar bagi perkembangan penampilan tari tradisional di Jawa Timur. Ini sebuah gerakan perebutan wilayah gender yang memberikan tanda kebebasan wanita. perkembangan ini tidak lazim pada pertunjukan ludruk. Ini salah satu keunikan yang membutuhkan pencermatan, khususnya yang berkaitan dengan kreativitas dari pada *tandhak*. Perubahan penampilan pada *tayub* menunjukkan peran besar bagi peran "aktor di luar panggung" memberikan tekanan pada masuknya pengaruh budaya "kulonan" (pengaruh Jawa Tengah). Sentimen etnik ini dimungkinkan membeirkan ruang gerak yang lebih luas bagi para *tandhak* yang berangkat dari panggung ludruk. Remo yang diharapkan membuhkan selera baru, terus didesak untuk memenuhi selera agresifitas para penggemar *tayub* di Malang, sehingga mereka menemukan gaya artistik yang bersifat "trasvestit", yaitu tari putra yang disajikan oleh wanita. Hal ini memberikan sentuhan emosi seksualias yang cukup hebat; karena para penggemar mampu menikmati "ekspresi agresifitas para perempuan" secara bersama-sama. Gairah para pengibing dan penanggap secara emosional kinestetik tampilan para *tandhak* mampu melupakan berbagai hal yang sangat berharga, termasuk 'istrinya'. Kondisi seperti ini yang selalu

diwaspadai oleh para istri para penggemar *tayub*. Maka tumbuh pembenaran-pembenaran yang dipublikasikan oleh Clifford Gertz dan Thomans Stamford Raaffles.

Apabila dihubungkan dengan penjelasan, dan realitas wanita yang menjadi realitas kultural Jawa; utamanya sesuatu yang dirasakan oleh wanita sebagai bagian subordinasi derajat atau kedudukannya dibanding dengan laki-laki. Sehingga kondisi tersebut menjadi tanggapan yang menarik dari *tandhak* di Malang Jawa Timur, yaitu mereka semakin progresif dan kreatif.



Gambar 2
Tampil tandhak dengan kostum Remo di Malang (Foto Koleksi Robby Hidayat)

Daya tarik tampilan tayub Malang yang maskulinitas menjadi komoditas yang mengangkat eksistensi *tandhak* dari Malang. Hal ini menjadikan para penggemar tayub memiliki kebanggaan para pengibing jauh melampaui wilayah Malang. Para *pengibing* masih mempunyai kesempatan untuk menikmati ekspresi maskulinitas yang cocok dengan kondisi budaya *arek* di Malang. Model tampilan *tandhak* yang transvestit ini menjadikan perkumpulan tayub di Malang menjadi khas. Karena dapat menjadi branding yang berkarakter yang khas lokal, artinya bukan tampilan *tayub* yang selama ini sudah sangat umum di Jawa. Tampilan *tandhak* Malang tidak hanya pada tampilan busananya, tetapi gerak, dan juga berbagai pola formasi menari yang cenderung lebih dinamis dan berpola ruang lebar serta garis lantai yang cenderung maju.

Model busana tari Remo yang digunakan di lingkungan seni pertunjukan tayub dirancang untuk memberikan kesan yang maskulin, namun penarinya tetap hadir sebagaimana sifat feminimnya. Sehingga penari menjadi tampak terhapuskan dari sifat asli gendernya. Namun sensasi dan kebutuhan erotisme, agresif, dan seksi masih mampu ditampilkan. Hal tersebut tampak dengan sengaja masuknya gending-gending berirama *ndang-dut*. Sesungguhnya para *tandhak* menggunakan medium gerak yang kuat bersumber dari silat, namun tampilan kinetik wanita masih menunjukkan karakteristik mampu memikat mata laki-laki.

Daya tarik yang kuat dari para *tandhak* di Malang pada saat adegan "*tembelan*." adegan yang memberikan kesempatan pada *pengibing* mendekati *tandhak* dan memberikan sejumlah uang sebagai apresiasi, selain dari pada itu juga membayar pada pengrawit untuk melantunkan *gendhing-gendhing* sesuai dengan pilihanmua. Secara simbolik *tembelan* menutup atau menambah rapat, media untuk mengekspresikan *tembelan* adalah uang. Hal ini merupakan sebuah ungkapan laki-laki yang rela untuk menutup atau menambah finansial kebutuhan para *tandhak*.

Pembahasan di atas menunjukkan, peran "aktor di balik panggung" telah memberikan perubahan moral-estetik, bentuk penampilan, hingga pola penyajian. Sehingga hubungan inteaktif antara *tandhak* dan *pengibing* relatif dikoordinir dengan tertip. Semua itu merupakan sesau yang dapat menjadi penyebab dari *tandhak* sememiliki cara-cara yang berbeda dengan *tandhak* yang lain, masing-masing mempunyai kreativitas dan eksperientasi untuk mendapatkan tampilan yang baru. Semua itu ditujukan untuk menunjukkan kemampuannya yang prima.sebagai pesona yang bersifat personal. Kenyataan ini menjadikan para *tandhak* mampu menumbuhkan tindakan "self edocate" (mendidik diri sendiri). Tindakan yang sesuai dengan tujuan etika penampilan yang disebut oleh Edi Sedyawati. Pada dasarnya maksud yang diutamakan para ronggeng dimaksudkan mencari penghasilan

yang mendatangkan dampak ekonomi dengan menari. Oleh karenanya, kemampuan menari dan atraksi di depan penonton dengan tembang-tembangnya dikembangkan agar mampu untuk merebut perhatian para *pengibing* (1984:145). Hal ini para *tandhak* menjadi banyak menemukan ruang ekspresi citara personal (gaya pribadi) yang merupakan trade mark. Akibatnya timbul persaingan dengan tujuan nama-nama *tandhak* semakin dikenal dan populer, seperti Sri Utamai, Rumaningsih (1970-an), Yayuk, Erni, dan Yarti (1990-an).

Menyimak keberadaan *tandhak* yang selalu ingin membuat dirinya populer, menjadi pembicaraan di setiap kesempatan, bahkan gambarnya selalu dapat ditampilkan pada undangan anggota yang akan mempunyai *hajatan*. Berbagai bentuk pose-pose yang menonjolkan wajah penari tayub yang masih belia atau penari senior yang menonjolkan kekhasan tariannya, seperti yang dilakukan oleh Sri Utami *tandhak* yang sudah memasuki usika 40-an, banyak atraksi tari yang ditonjolkan seperti Remo Topeng, cakilan, dan berbagai atraksi *frahmen* yang dibumbui oleh humor yang seronoh.

Penggambar *tayub* sebagai *pengibing* sudah barang tentunya memiliki tujuan prestis, jika mereka dapat menari bersama dengan *tandhak* populer. Maka akan menjadi sesuatu yang dapat dibanggakan pada anggota di lingkungan *tayub* Arema di Malang. Aspek prektis menjadi fakta sosial, hal ini tampak

lebih jelas jika diperhatikan dari sisi teori Emile Durkhem, bahwa fakta sosial menjadi tampak seperti kata benda atau sesuatu yang dipahami sebagai benda. *Tandhak* tidak mungkin diperhatikan sebagaimana fenomena mental alami, bahkan memiliki kecenderungan bersifat spekuatif. Fenomena tentang *tandhak* hanya dapat dipahami dengan menyusun kembali realitas yang terkait dengan pemikiran agensi yang bersifat apriori (Zamroni 1992:24, Ritzer 2002:14). Karena aspek apreori ini tidak dapat dijelaskan, mengapa *tandhak* yang satu dapat tampil dengan *pengibing* tertentu, dan *tandhak* yang lain tidak. Semuanya tergantung dari persepsi para *pelandang* dan aspek prestis yang dapat memberikan nilai tambah pribadi para *pelandang* yang terkait dengan popularitas, kekayaan, atau kedudukan.

V. SIMPULAN

Fenomena *tandhak* sebagai penari penghibur adalah gambaran wanita yang berjuang untuk dapat menegaskan eksistensinya. Kekuatan kultural yang memposisikan agen pembaharuan yang rangsangan inovasi. Hal ini telah dibuktikan oleh para *tandhak*, setidaknya sudah lebih dari 5 abad, para *tandhak* telah memainkan perannya. Sebagai wanita penari penghibur laki-laki seperti yang telah dilaporkan oleh Clifford Geertz atau Thomans Stamford Raffles. *Tandhak* adalah profesi yang rentan terhadap tekanan sosial, khususnya laki-laki. Dalam

lingkungan pekerjaan sebagai artis, *tandhak* harus dapat menghadapi kondisi dan situasi, baik dengan pelandang (pembawa acara), pengendang, atau ketua koordinator pengembar. *Tandhak* sebagai profesi wanita yang ingin tampil (eksis) di tengah masyarakat memiliki tantangan yang berat. Wanita masih mengalami intimidasi dan tekanan sosial yang berat di lingkungan masyarakat berbudaya patriaki.

DAFTAR PUSTAKA

- Arivia, Gadis. 1993. “ *Feminisme* Arivia, Gadis. 1993. “ *Feminisme pascamodernis*” publikasi jurnal: *Prisma*. No. 1 Tahun XXII, 1993.
- Bhasin, Kamlam & Said Khan, Nighat. 1999 (cetakan ke 2). *Persoalan pokok Mengenai feminisme dan Relevansinya*. Diterjemahkan: B. Heerlina. Jakarta PT Gramedia Pustaka Utama.
- Clennburger, Jane C. & Moore, Hellen A. 1996. *Sosiologi Wanita*. Diterjemahkan: Budi Sucahyono & Yan sumaryana. Jakarta; Rineka cipta.
- Faisal, sanapiah. 1990. *Penelitian Kualitatif Dasar-Dasar dan Aplikasi*. Malang: Yayasan Asih, Asah, Asuh Malang.
- George Ritzer. 2002 (cetakan ke 3) *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigmas Ganda*. Jakarta: rajaGrafindo Persada.
- Gertz., Clifford 1989. (cetakan ke 3). *Abangan, Santri, priyayi; dalam Masyarakat Jawa*. (diterjemahkan: Aswab Mahasin). Jakarta: Midas surya- Grafindo.
- Herusatoto, Budiono. 1984. *Simbolisme Dalam Budaya Jawa*. Yogyakarta: hanindita.
- Hidajat, Robby dkk. 1996. *Bentuk gaya tari Remo pada pertunjukan Tayub Malang; Studi tentang bentuk dan Gaya tari remo yang dibawakan oleh Waranggono dari Malang*. Laporan Penelitian kelompok- tidak titerbitkan. Malang; Departemen pendidikan dan kebudayaan – Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan Malang- Lembaga Penelitian.
- Mosse, Julia Cleves. 1996 (cetakan ke 1) *Gender & Pembangunan*. Yogyakarta: Pustaka pelajar.
- Peacock, James L. 1968. *Ritus of Modernization*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Raffles, Thomans Stamford. 1978. *The History of Java*. Kualaa Lumpur: Oxford University Press.
- Ritzer, George & Goodman, Douglas J. (2004).[cetakan 4]. *Teori Sosial Modern*. Terj. Triwibowo Budi Santoso. Prenada Media, Jakarta.
- Sedyawati, Edi. 1984. *Tari; Tinjauan Dari Berbagai Segi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Suharto, Ben. 1999. *Tayub; Pertunjukan & Ritus Kesuburan*. Bandung: MSPI.

Surjo, Djoko. (dkk) 1985. *Gaya Hidup Masyarakat Jawa Di Pedesaan Pola Kehidupan Sosial Ekonomi Dan Budaya*. Yogyakarta: Proyek Penelitian Dan Pengkajian Kebudayaan Nusasntara (Javanologi) Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan.

Wadjman, Judi. 2001. (cetakan ke 1). *Feminisme Versus teknologi*. (diterjemahkan dari buku: *Feminisme Confronts technology*; oleh Ina Susilowati). Yogyakarta: SBPY dan OXFAM UK-I. Hal. L

Vredembregt, J. 1981. *Metode dan Teknik penelitian Masyarakat*. Jakarta: Gramedia.

Zamroni. 1992. *Pengantar Pengembangan Teori Sosial*. Yogyakarta; Tiara wacana