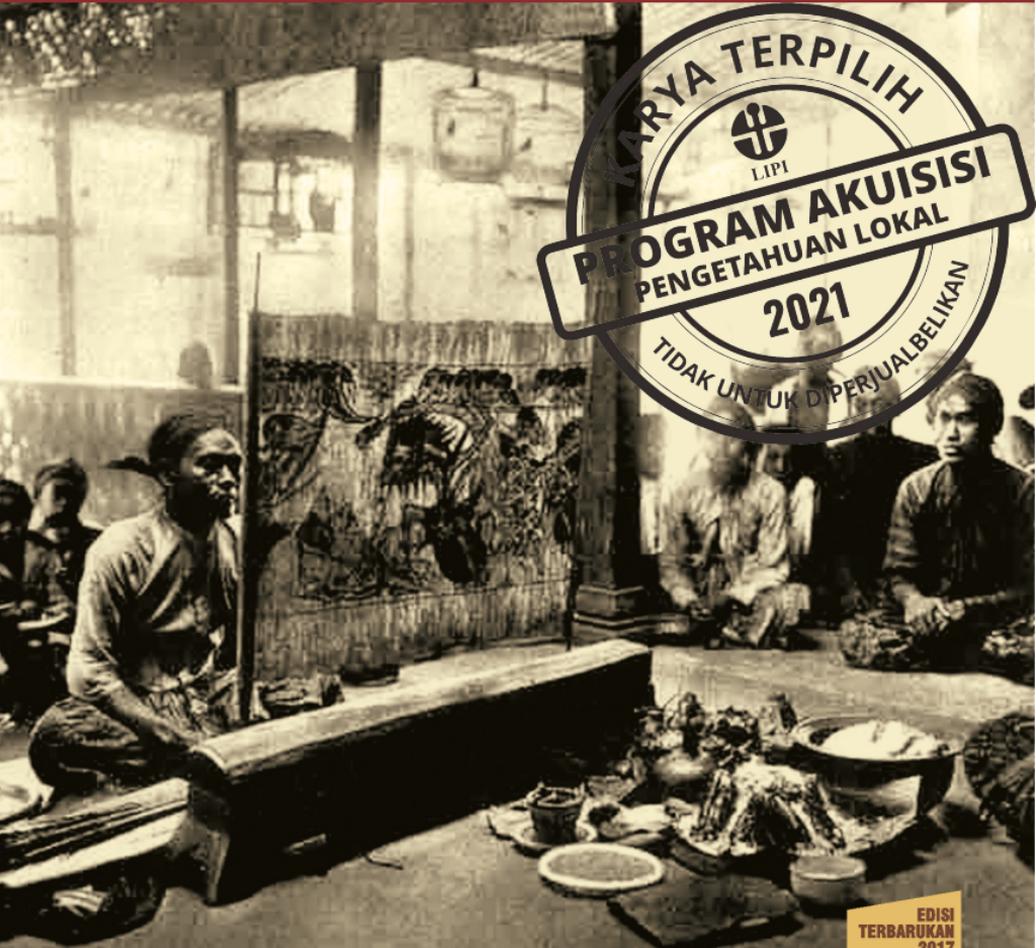


FANDY HUTARI

HIBURAN MASA LALU dan TRADISI LOKAL

Kumpulan Esai Seni, Budaya, dan Sejarah Indonesia



EDISI
TERBARUKAN
2017

Pengantar: Afrizal Malna

“Seorang bangsawan Sunda mendanai pembuatan film cerita pertama yang diproduksi di Hindia Belanda—yang kelak disebut film Indonesia. Seorang Belanda membuat film yang dilarang, karena dianggap menyinggung perasaan orang Sunda. Kisah-kisah tadi terekam dalam buku yang mencakup berbagai topik ini, antara lain teater, kesenian rakyat, sinematografi, arsitektur, dan spiritualisme. Sudut pandang penulisnya menunjukkan sebuah komitmen terhadap pengungkapan kebenaran dan pelestarian budaya.” **Linda Christanty** — sastrawan dan wartawan

“Seni tradisi sebagai bagian dari produk kebudayaan terlalu penting untuk dilupakan begitu saja. Terlebih perjalanannya melintasi panggung sejarah di negeri ini tetiba saja harus melompat ke sebuah zaman yang ditandai oleh produk teknologi informasi yang mengubah kebiasaan orang menikmati hiburan. Buku yang ditulis Fandy Hutari, sarjana sejarah alumnus Unpad ini, merawat ingatan kita tentang bagaimana perjalanan—bahkan lompatan—seni tradisi dan hiburan dari masa lalu ke masa sekarang. Buku ini memberikan kita tentang gambaran bagaimana peradaban manusia takkan pernah bisa lepas dari tanggapan manusia atas tantangan zamannya.” **Bonnie Triyana** — pendiri dan pemimpin majalah *Historia*

“Di tangan Fandy Hutari, fakta sejarah yang tidak jarang terasa beku—kering atau penuh monotonitas, dihidupkan kembali menjadi narasi yang segar. “Basah”, karena penuh data, dan renyah untuk dikunyah hingga tuntas. Tiap tulisan dalam buku ini tidak saja berupa gundukan informasi, namun juga cercah pemetaan persoalan dan analisis yang inspiratif, sehingga berpeluang membangun sikap bagi pembacanya.” **Kuss Indarto** — pemimpin redaksi majalah *Mata Jendela*, kurator seni rupa

“Melalui buku ini, penulis menyampaikan dengan menarik wajah modernitas yang membentuk koloni Hindia Belanda. Pendekatan kebudayaan terhadap sejarah, memungkinkan pembaca buku ini menelusuri kembali proses globalisasi imperial yang menjadikan budaya yang sebelumnya spesifik Eropa menjadi fenomena global, termasuk persinggungannya dengan beragam budaya lain di koloni. Serangkaian perjumpaan dari latar budaya yang beragam itulah yang melahirkan beragam kisah sejarah yang menarik, dan sekaligus menjadi inspirasi bagi para pembaca masa kini memahami kenyataan

kontemporer Indonesia. Ini adalah buku yang layak dibaca, acuan bagi mahasiswa ilmu sosial dan humaniora sebagai cara memperkaya pandangan mereka.” **Andi Achdian** — sejarawan

“Buku *Hiburan Masa Lalu dan Tradisi Lokal* karya Fandy Hutari ini mengingatkan saya pada ujaran sejarawan Belanda, Johan Huizinga, dalam karya masyhurnya *Homo Ludens*, bahwa: ‘*all play means something*’. Melalui sekumpulan tulisannya, Fandy pun menyadarkan kita bahwa segala bentuk hiburan dan tradisi adalah sesuatu teramat berarti dalam membentuk perjalanan sejarah dan budaya Indonesia.” **Fadly Rahman** — penulis dan sejarawan

“Buku ini seperti mengajak kita untuk “merenovasi” visi sejarah maupun visi kebudayaan manusia Indonesia masa kini dalam melihat masa lalu kita yang kemajemukannya kian jauh tergerus oleh lintasan berbagai sejarah (kolonialisme, modernisme, nasionalisme, globalisasi), dan rapuh untuk terkubur kian jauh dalam kegelapan wilayah masa lalu, cahayanya kian kita curi untuk menguasai “indonesia masa depan.” **Afrizal Malna** — penyair & pegiat seni

“Seni pertunjukan, sastra, dan kebudayaan tradisional di Nusantara seringkali dilupakan dan menghilang begitu saja. Bahkan, karena dogma-dogma dan ideologi pemerintah, banyak di antaranya dianggap haram dan tidak layak dikenang. Namun, Fandy Hutari bukan saja mengenang, melainkan juga menyusuri kembali jejak-jejak historis ini di dalam artikel-artikelnya.” **Soe Tjen Marching** — akademisi, komponis, penulis, dan pendiri majalah *Bhinneka*

“Adalah pilihan yang tidak mudah menjadi pemburu yang bergerak dalam samar puing-puing sejarah; terbatasnya data, minimnya dokumentasi. Mungkin ini adalah tantangan yang menggoda bagi kawan Fandy: menguak yang tertimbun dan tersamar menjadi terang; seperti halnya kalimat-kalimat yang mengulas tentang perjuangan panjang para pejuang budaya di dalam buku ini.” **F.W. Pei** — pemimpin portal www.indonesiaseni.com

“Potret pergulatan seni Indonesia modern pada masa kebangkitannya dan resistensi seni tradisi terhadap gilasan pengaruh budaya asing pada masa kini. Buku yang sangat perlu dibaca.” **Supriatna** — ketua sanggar *Motekar* Jatinangor, budayawan Sunda

HIBURAN MASA LALU

dan TRADISI LOKAL

Kumpulan Esai Seni, Budaya, dan Sejarah Indonesia

Fandy Hutari



insist
PRESS

Buku ini tidak diperjualbelikan.



HIBURAN MASA LALU dan TRADISI LOKAL:
Kumpulan Esai Seni, Budaya, dan Sejarah Indonesia

Penulis: Fandy Hutari
Pengantar: Afrizal Malna
Penyunting: Markaban M. Anwar
Pemeriksa aksara: Robandi
Perancang sampul & isi: Narto Anjala

Perpustakaan Nasional: Katalog Dalam Terbitan (KDT)
Hiburan Masa Lalu dan Tradisi Lokal: Kumpulan Esai Seni, Budaya,
dan Sejarah Indonesia/ Fandy Hutari/ Yogyakarta: INSISTPress, 2017
14 x 21 cm; xviii + 246 halaman.

1. Sejarah 2. Seni Budaya 3. Tradisi Lokal

I. JUDUL

ISBN: 978-602-0857-45-9

Cetakan kedua, Desember 2017

Cetakan pertama, April 2011

INSISTPress

Jalan Raya Kaliurang Kilometer 18

Dusun Sambirejo, Desa Pakembinangun, Kecamatan Pakem

Kabupaten Sleman, Provinsi D.I. Yogyakarta 55582

Ponsel: +62 851 0259 4244 • Telepon/faksimile: +62 274 896 403

Surel: press@insist.or.id • Tapakmaya.com www.insistpress.com

Untuk kedua orang tuaku.

Dan, untuk Pak Supriatna (almarhum), budayawan Sunda, tempat bertanya dan berdiskusi tentang seni dan budaya Sunda; serta Pak Mula Harahap (almarhum), editor dan penulis senior, yang dahulu kerap memberi semangat untuk tetap menulis.

Terima kasih.

Buku ini merupakan karya buku yang terpilih dalam Program Akuisisi Pengetahuan Lokal Tahun 2021 Balai Media dan Reproduksi (LIPI Press), Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia.



Karya ini dilisensikan di bawah Lisensi Internasional Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

PRAKATA



PADA 2007, masyarakat Indonesia gempar. Pasalnya, tersiar kabar bahwa salah satu kesenian tradisional asal Ponorogo, Jawa Timur, reog diklaim sebagai kesenian asli Malaysia.

Api kemarahan timbul di mana-mana. Protes berlanjut ke demonstrasi besar-besaran di depan Kedutaan Besar Malaysia di Jakarta. Kabar yang beredar, Malaysia mengklaim reog dengan nama barongan. Namun, setelah kemarahan ada di mana-mana, akhirnya pemerintah Malaysia melakukan klarifikasi.

Duta Besar Malaysia untuk Indonesia saat itu, Datuk Zainal Abidin Muhammad Zain buka suara. Ia membantah bahwa pemerintahnya mengklaim reog sebagai warisan budayanya.

Sebelumnya, lagu “Rasa Sayange” juga sempat menimbulkan polemik kala ada berita Negeri Jiran mengklaim lagu daerah asal Maluku itu. Polemik berakhir pada November 2007. Menteri Kebudayaan, Kesenian, dan Warisan Budaya Malaysia saat itu, Rais Yatim mengakui “Rasa Sayange” adalah milik Indonesia.

Bangsa kita memang kaya akan seni dan budaya. Negara tetangga, yang kebudayaannya identik dengan kita, terkadang “memanfaatkan” kedekatan itu dengan cara klaim. Marah

memang wajar, ketika merasa harga diri kita diinjak-injak. Namun, apakah kita perlu marah berlebihan, jika kita, sebagai bangsa, tak peduli pada seni, budaya, dan sejarah sendiri? Bukankah pemerintah kita sendiri terkadang abai dengan masalah ini, hanya sibuk mengurus politik.

Seakan berulang-ulang, kita kerap tersulut jika sudah ada sesuatu yang mengusik, tapi tak pernah menjaga dan memeliharanya dengan benar. Kalau mau berpolemik, bukankah lagu kebangsaan Malaysia, “Negaraku”, mirip dengan irama lagu “Terang Boelan”, sebuah lagu milik perusahaan rekaman Lokananta. Hal ini pun sempat memanas pada 2009. Malaysia diancam somasi. Namun, Malaysia bisa saja melakukan protes balik, seperti yang kita lakukan kala tersiar kabar reog atau “Rasa Sayange” diduga diklaim.

Terlepas dari itu, bukankah segala kesenian dan kebudayaan, serta sejarah itu tetap milik kita? Seni, budaya, dan sejarah tetap hidup di sini, di bumi Indonesia. Jika sebatas klaim, mereka tak bisa meniru “keaslian” seni, budaya, dan sejarah yang mengakar di negeri kita, bukan?

Beberapa tahun lalu, sempat pula memanas perkara rendang yang juga diklaim Malaysia. Kalau kita mau membuka catatan sejarah, sebenarnya proses membuat rendang mirip dengan teknik *bafado*, yang diciptakan kebudayaan Indo-Portugis beberapa abad silam. Hal ini tersirat dalam buku *Jejak Rasa Nusantara* karya sejarawan Fadly Rahman.

Menurut Fadly, rendang ternyata terkait erat dengan kebudayaan Luso-Asia (Indo-Portugis) yang menjalar di Malaka pada abad ke-16. Ia menulis, proses memanas daging berulang kali hingga kering dan tahan lama, sembari mengaduknya hingga teksturnya menghitam dan mengeras

dalam kualiti tertutup rapat dan sedikit air sangat identik. Lalu, siapa yang terlebih dahulu mengadopsi teknik kuliner ini? Boga Minang atau Portugis?

Dari sini saya menyimpulkan, setiap kebudayaan memiliki pengaruh dari kebudayaan bangsa lain. Lantas, kebudayaan tersebut diadaptasi menjadi sebuah produk yang melekat sebagai identitas bangsa lainnya. Coba kita perhatikan sejarah teater. Bukankah teater modern kita pun “meniru” budaya asing? Cikal-bakal teater modern di Indonesia dibawa oleh Indo-Prancis bernama August Mahieu pada 1891. Ia membentuk kelompok bernama Komedi Stamboel, yang mengangkat kisah-kisah 1001 Malam.

Terlepas dari semua itu, buku ini mencoba mengangkat khazanah sejarah, seni, dan budaya, meski dalam lingkup yang masih kecil. Awalnya, buku ini sudah pernah diterbitkan oleh penerbit yang sama pada 2011 lalu. Buku ini menghimpun sejumlah artikel saya yang pernah dimuat di media cetak dan online. Ada 25 judul artikel yang saya sertakan. Beberapa artikel baru, terbit pada 2011 hingga 2017. Sejumlah artikel yang ada di buku sebelumnya, saya ganti.

Alasan saya mencopot beberapa artikel dan menggantinya dengan terbitan artikel baru, karena artikel di buku terdahulu sudah terpublikasi lama. Kedua, saya merasa artikel-artikel tadi terlalu lokalitas. Ketiga, soal sumber dari situs internet yang saya rujuk, sudah banyak yang tak eksis lagi. Hal ini juga terkait dengan kevalidan sumber yang pernah saya dapatkan.

Di terbitan kali ini, ada beberapa artikel yang sudah saya ubah, sehingga berbeda sedikit dari yang pernah terpublikasi di media massa. Saya menambahkan, mengurangi yang tak perlu, dan memolesnya lagi. Perubahan itu dilakukan, karena

dua alasan. Pertama, agar artikel tetap kontekstual. Tidak basi. Misalnya yang saya lakukan di artikel menyoal topeng monyet. Di buku sebelumnya, pembahasan saya belum sampai ke kebijakan Pemrov DKI Jakarta yang melarang topeng monyet pada 2014. Kedua, ada sumber-sumber dari situs internet yang saat ini tak lagi eksis. Saya mencari sumber-sumber yang intinya sama, namun berbeda situs. Saya pun mengedit isi artikelnya, agar tetap ringan dibaca.

Artikel-artikel dalam buku ini terhimpun dalam lima bagian, yang membahas mengenai sejarah teater, sejarah film, profil tokoh, dan budaya lokal. Selain artikel soal sejarah teater, film, obituari tokoh, dan budaya lokal, saya pun mengangkat artikel-artikel isu sosial-budaya yang ada di sekitar kita. Akan tetapi skrupnya tak lepas dari penampang budaya, seni, dan sejarah. Semisal artikel soal gondrong. Rambut pria yang dibiarkan panjang, atau lazim disebut gondrong, punya hubungan dengan kebudayaan beberapa bangsa.

Sebagai catatan, buku ini tak bermaksud mengulas secara keseluruhan dan mendalam soal tema-tema tadi. Saya hanya senang menyebutnya sebagai fragmen saja. Maka dari itu, saya akui buku ini masih banyak kekurangan.

Selesai dan terbitnya buku ini tak lepas dari uluran tangan orang-orang baik yang ada di sekitar saya. Pertama, dalam kesempatan ini, saya mengucapkan terima kasih kepada orang tua saya, yang akhirnya memahami jalan hidup saya di dunia menulis. Meski tak pernah mengikuti karya-karya saya.

Kepada budayawan Sunda, almarhum Pak Supriyatna, yang dahulu menjadi tempat berdiskusi mengenai seni tradisi Sunda. Pak Supriyatna juga membantu saya, mempersilakan mengambil foto-foto sejarah koleksinya untuk dimuat di buku ini. Beliau

dengan gigih mendirikan Sanggar Motekar di sebuah desa di Jatinangor, Kabupaten Sumedang. Saya tak tahu bagaimana keberlangsungan sanggar ini sekarang. Semoga masih bertahan dan tetap menyebarkan virus pengetahuan, terutama seni tradisi Sunda ke sekelilingnya. Pak Supriyatna sudah dipanggil Tuhan pada 2012 lalu. Persis setelah setahun buku terbitan pertama lahir. Saya sempat berkunjung ke sana akhir 2011, dan memberikan satu eksemplar kepada beliau. Semoga damai dan tenang.

Kepada Luthfi Adam yang mengenalkan saya dengan almarhum Pak Supriyatna beberapa tahun lalu, dan berdiskusi banyak soal kesenian Sunda dan sejarah. Kepada fotografer, Zulfikar Ridwan (Ijul) dan Andrey Gromico, yang mempersilakan mengambil foto-foto hasil jepretannya untuk disertakan di buku ini.

Kepada Mas Afrizal Malna yang telah memberikan pengantar pada cetakan kedua buku ini. Pengantar yang mengajak untuk “merenovasi pandangan-pandangan kita dalam melihat bagaimana kebudayaan tumbuh bersama sebuah visi politik yang membentuknya.” Juga kepada Mas Antariksa dari Kunci Cultural Studies Center, yang sudi meluangkan waktu untuk diskusi di Yogyakarta pada November 2016 lalu.

Kepada Mbak Linda Christanty, Mas Bonnie Triyana, Mas Andi Achdian, dan Mas Fadly Rahman, yang memberikan komentar singkat pada cetakan kedua buku ini. Lalu, kepada Mbak Soe Tjen Marching, Bang F.W. Pei, dan Pak Supriyatna, yang memberikan komentar singkat pada buku edisi pertama. Terima kasih. Kepada seluruh narasumber yang pernah saya wawancarai untuk keperluan penulisan artikel, dan orang-orang yang membantu saya mencari sumber di sejumlah perpustakaan.

Tak lupa saya sampaikan terima kasih kepada Penerbit INSISTPress yang kembali mempublikasikan buku ini. Kawan-kawan di INSISTPress, terutama Fitri Indra Harjanti, yang “menemukan” dan memproses naskah saya pada akhir 2010, dan terbit pada 2011. Secara tak sengaja, Fitri melihat aktivitas saya di media sosial, yang ingin menerbitkan naskah ini dalam bentuk e-book. Mas Markaban Anwar, yang sudi menerima naskah ini kembali ke pangkuan INSISTPress untuk diterbitkan ulang. Dan, Mas Udin Choirudin yang banyak berdiskusi di kantor INSISTPress yang asri, saat saya menyambangi kantor mereka di Yogyakarta, pada akhir November 2016.

Akhir kata, yang lebih bijaksana adalah kita perlu mengetahui sejarah kita sendiri. Sehingga, kita tak perlu marah berlebihan, jika kita pun tak acuh terhadap seni, budaya, dan sejarah sendiri. Membaca adalah salah satu media untuk mengetahui seni, budaya, dan sejarah kita. Selamat membaca. Semoga kita tetap menjadi bijak.

Palmerah Barat, Jakarta, tengah tahun 2017

Fandy Hutari

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Fiksi politik vs Fiksi budaya

(Dongeng menguasai “Indonesia masa depan”):

Gergaji Akar Majemuk

SUSUNAN sebuah buku, seperti buku yang ditulis Fandy Hutari ini, kadang cukup menjelaskan bagaimana buku ini harus dibaca. Bagaimana sesuatu yang sebelumnya berserakan, tidak tahu harus ditempatkan di mana, kemudian mendapatkan ruang dan susunannya agar kita tahu, masuk dari mana dan keluar ke mana.

Pintu masuk yang dibuat Fandy dalam buku ini adalah kehidupan sandiwara pada era pendudukan Jepang. Ini adalah sebuah pilihan, yang sejak awal, pembaca dibawa ke sebuah teritori imajinasi di mana fiksi dan politik berjalan bersamaan untuk mewujudkan “Asia Raya” yang diimpikan Jepang pada masanya. Sebuah masa yang hiruk-pikuk untuk membuat sejarah baru sebagai monumen raksasa perwujudan dari “bangsa-bangsa besar”. Monumen yang merupakan bagian dari sisi autis modernisme ini (untuk membuktikan kebesaran manusia atas alam), di antaranya dijalankan melalui perang, di samping perwujudan fisik yang berlomba membuat bangunan-bangunan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

(yang bisa menyundul semesta), patung-patung raksasa maupun teknologi ruang angkasa.

“Asia Raya” adalah sebuah fiksi yang diimpikan Jepang pada masanya. Mesin perang digunakan untuk mewujudkan impian ini.

Namun, di balik mesin perang yang masif dan mengguncangkan dunia Barat ini, Jepang menggunakan sandiwara untuk mengelola banyak elemen yang jauh lebih kompleks dibandingkan dengan medan perang yang dijalankan, yaitu kebudayaan.

Tidak beberapa lama setelah menaklukkan Hindia Belanda, Jepang segera mendirikan Sekolah Tonil di Jakarta, mendirikan Pusat Kebudayaan (Keimin Bunka Shidosho), membentuk Djawa Engeki Kyokai (Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa). Ini sebuah platform kebudayaan yang belum pernah ada sebelumnya, setelah Hindia Belanda membentuk *Nederlandsch Indische Kunst-kring* dan Balai Pustaka.

Jepang menggunakan sandiwara sebagai platform untuk mengolah, membuat pertemuan baru antara “politik sebagai fiksi” dan “fiksi sebagai politik”. Melalui platform ini unsur-unsur budaya lokal digali kembali dan ditempatkan ke dalam garis politik yang mau diwujudkan Jepang. Berbagai dongeng lokal maupun dongeng baru ditulis dan dipentaskan, di mana politik memang membutuhkan dongeng untuk mendapatkan isi dan pelakunya. Bagaimana sebuah mesin perang dan telah menjadi salah satu penyebab utama meletusnya Perang Dunia II yang digerakkan militer Jepang, alih-alih membuat sayembara penulisan naskah sandiwara, merupakan sebuah kerja politik kebudayaan yang menghitung langkah-langkah yang harus dari hulu ke hilir.

Ini merupakan sebuah pintu masuk yang jitu, yang dipilih Fandy dalam menyusun buku ini. “Sandiwara, politik, dan dongeng” digunakan untuk membaca ulang akar majemuk yang kerumitannya tidak bisa segera terbaca oleh kita, ketika mulai melihat Indonesia sebagai sebuah fenomena yang tidak tunggal. Indonesia sebagai fenomena yang majemuk ini dilihat melalui sebuah sayatan pertama dari era awal modernisasi yang dialami Indonesia. Modernisasi yang dijalankan jauh dari pusat maupun sumbernya, yang sedang dibangun oleh pemerintah Hindia Belanda, menjadi runyam, karena tiba-tiba terpotong oleh masuknya Jepang dalam waktu yang sangat pendek, tapi sangat signifikan untuk mengubah dunia, munculnya bangsa maupun negara-negara baru, termasuk Indonesia setelah Sekutu menaklukkan Jepang.

Apakah akar majemuk itu? Pada tanaman keras, seperti pohon jati, dikenal sistem “per-akaran” tunjang yang majemuk. Apa arti per-akaran majemuk ini: “Akar tunjang majemuk mampu untuk menahan lapisan tanah, sekaligus menangkap air, ini menyediakan harapan untuk membangun hutan jati sebagai kawasan tangkapan air untuk mengurangi ancaman erosi dan longsor pada musim hujan dan kekeringan di musim kemarau.” Akar majemuk seperti ini pula yang berusaha diungkap Fandy dalam buku ini, diurai melalui medan industri budaya yang melibatkan sandiwara, bioskop, film, arsitektur, pakaian, manusia pelaku, hingga produksi hukum yang membuat babak-belur akar majemuk sub-sub budaya yang hidup di Indonesia. Terutama produk hukum yang dibuat setelah Indonesia memasuki politik “otonomi daerah” yang menciptakan diskriminasi terhadap kaum perempuan. Menggerogoti berbagai produk tradisi yang jauh lebih tua, namun harus menghadapi produk-produk hukum

masa kini yang autis terhadap kemajemukan sejarah maupun kebudayaan Indonesia.

Buku ini seperti mengajak kita untuk “merenovasi” visi sejarah maupun visi kebudayaan manusia Indonesia masa kini dalam melihat masa lalu kita yang kemajemukannya kian jauh tergerus oleh lintasan berbagai sejarah (kolonialisme, modernisme, nasionalisme, fundamentalisme, dan globalisasi), dan rapuh untuk terkubur kian jauh dalam kegelapan wilayah masa lalu, cahayanya kian kita curi untuk menguasai “Indonesia masa depan”.

Proyek untuk menguasai Indonesia masa depan adalah “mesin fiksi” yang bergerak di setiap masa kini. Proyek ini bisa bekerja masif “menggergaji akar majemuk Indonesia” dari generasi ke generasi hingga sampai ke satu titik: lahirnya generasi yang memang autis terhadap sejarah asal-usulnya.

Dalam arti seperti ini, buku Fandy Hutari ini penting untuk dibaca. Buku yang ditulis dengan gaya ringan, namun penuh kode untuk merenovasi pandangan-pandangan kita dalam melihat bagaimana kebudayaan tumbuh bersama sebuah visi politik yang membentuknya.***

Afrizal Malna

Penyair dan Pegiat Seni

Buku ini tidak diperjualbelikan.

DAFTAR ISI



Prakata — vii
Pengantar — xiii
Daftar Isi — xvii

BAGIAN I PANGGUNG SANDIWARA — 1

Sepenggal Kisah Miss Riboet Orion dan Dardanella — 3
Fasisme di Panggung Sandiwara — 10
Sandiwara Humor dan Propaganda Jepang — 21
Riwayat Sandiwara Penggemar Maya — 30
Wayang Orang Bharata Bertahan di Rimba Jakarta — 46

BAGIAN II BUDAYA LOKAL — 59

Rumah Betawi, Oase di Kampung Sendiri — 61
Gotong Domba, Seni Tradisi Kiara Beres — 69
Tari Cikeruhan — 75
Menyoal Aliran Kepercayaan — 80

BAGIAN III LAYAR BIOSKOP — 87

Ketika “Bangkong” Menyingkirkan Krugers — 89
Masuknya Film-Bitjara di Indonesia — 97
Menonton Bioskop di Bandung Tempo Doeloe — 105
Mengenang Kesuksesan Java Industrial Film — 112

BAGIAN IV OBITUARI MEREKA — 121

- Wiranatakusumah V dan Film Loetoeng Kasaroeng — 123
Pak Raden dan Buku Dongeng — 130
Nurnaningsih yang Tersisih — 137
Kamadjaja, Perjuangan di Atas Panggung — 152
Jejak Tuan Tan di Rawajati — 159

BAGIAN V SEKELILING KITA — 171

- Kebaya, Sarung, dan Politik Pencitraan — 173
Panjat Pinang dan Kolonialisme — 178
Gondrong, Simbolisasi Sepanjang Zaman — 182
Kota dan Punggung Kuda — 191
Balada Pengamen Ondel-Ondel — 208
Balada Topeng Monyet — 215
Maaf, Dilarang Bercelana Pendek di Sini — 220
- Riwayat Penerbitan Artikel — 233
Daftar Referensi — 235
Tentang Penulis — 245

Bagian I

Panggung Sandiwara

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Sepenggal Kisah Miss Riboet Orion dan Dardanella



“Tour d’Orient adalah perjalanan terakhir Dardanella. Setelah perjalanan itu Dardanella pecah. Dan kisah dua raksasa sandiwara ini pun berakhir.”

DUA perkumpulan besar sandiwara berdiri pada 1925 dan 1926, Miss Riboet Orion dan Dardanella. Keduanya merajai dunia sandiwara kala itu. Mereka dikenal terutama karena pemain-pemainnya yang piawai berperan di atas panggung, cerita-ceritanya yang realis, dan punya seorang pemimpin kharismatik.

Kedua perkumpulan ini dikenal sebagai pembenih sandiwara modern Indonesia. Mereka merombak beberapa tradisi yang telah lazim pada masa stambul, bangsawan, dan opera, seperti: membuat pembagian episode yang lebih ringkas dari stambul, menghapuskan adegan pengenalan para tokoh sebelum bermain, menghilangkan selingan nyanyian atau tarian di tengah adegan, menghapus kebiasaan memainkan sebuah lakon hanya dalam satu malam pertunjukan, dan objek cerita sudah mulai berupa cerita-cerita asli, bukan dari hikayat-hikayat lama atau cerita-cerita yang diambil dari film-film terkenal.

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Pasangan tari payung, Miss Dja (kiri) dan Miss Riboet II (kanan).
(Sumber Foto: *Doenia Film*, No.1 Th ke 1, 1 Juni 1929: 5).

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Rombongan sandiwara ini juga mulai menggunakan naskah untuk diperankan di atas pentas, menggunakan panggung pementasan, serta mulai mengenal peran seseorang yang mirip sutradara —pada masa itu lazim disebut *programma meester*, peran ini dimainkan oleh pemimpin perkumpulan.

Perkumpulan sandiwara Orion berdiri di Batavia pada 1925. Rombongan sandiwara ini didirikan serta dipimpin oleh Tio Tek Djien Junior. Tio merupakan seorang terpelajar pertama yang menekuni secara serius kesenian sandiwara modern. Dia lulusan sekolah dagang Batavia. Primadona mereka adalah Miss Riboet.

Selain sebagai istri Tio, Riboet juga terkenal dengan permainan pedangnya. Ia sangat menonjol ketika memerankan seorang perampok perempuan dalam lakon “*Juanita de Vega*” karya Antoinette de Zerna. Selanjutnya perkumpulan ini terkenal dengan nama Miss Riboet Orion.

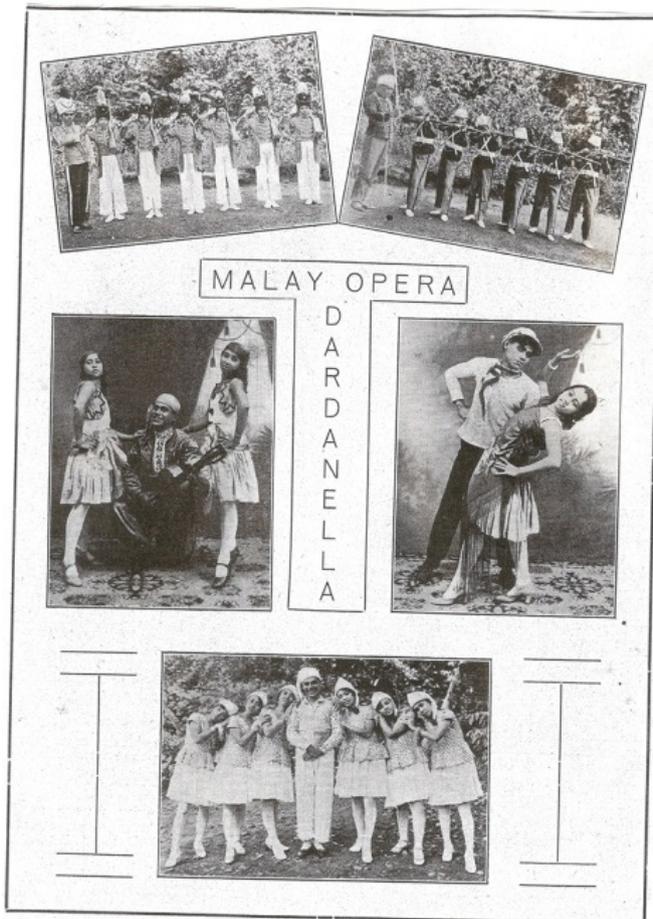
Perkumpulan ini semakin mengibarkan bendera ketenarannya setelah masuk seorang wartawan bernama Njoo Cheong Seng dan istrinya Fifi Young. Setelah masuknya Njoo Cheong Seng dan Fifi Young, perkumpulan ini meninggalkan cerita-cerita khayalan yang pada masa stambul dan bangsawan lazim untuk dibawakan ke panggung.

Kemudian Njoo Cheong Seng menjadi tangan kanan Tio Tek Djien dan bertugas sebagai penulis lakon pada perkumpulan ini dan menghasilkan cerita-cerita, seperti “*Saidjah*”, “*R.A. Soemiatie*,” *Barisan Tengkorak*, dan *Singapore After Midnight*

Di tengah kepopuleran Miss Riboet Orion, berdiri perkumpulan sandiwara Dardanella di Sidoarjo pada 21 Juni 1926. Sebagaimana Miss Riboet Orion, Dardanella juga telah melakukan perubahan besar pada dunia sandiwara. Dardanella

didirikan oleh A. Piedro, seorang Rusia yang bernama asli Willy Klimanoff.

Pada 1929, untuk pertamakalinya Dardanella mengadakan pertunjukan di Batavia. Mulanya lakon-lakon yang dimainkan adalah cerita-cerita berdasarkan film-film yang sedang ramai dibicarakan orang, seperti “Robin Hood”, “The Mask of Zorro”,



Iklan pertunjukan Dardanella.
(Sumber foto: *Doenia Film*, No.11, 1 Juni 1930: 6).

Buku ini tidak diperjualbelikan.

“*The Three Musketeers*”, “*The Black Pirates*”, “*The Thief of Baghdad*”, “*Roses of Yesterday*”, “*The Sheik of Arabia*”, “*Vera*”, dan “*Graaf de Monte Christo*”.

Namun pada kunjungan keduanya di Batavia, mereka menghadirkan cerita mengenai kehidupan di Hindia, seperti “*Annie van Mendoet*”, “*Lilie van Tjikampek*”, dan “*De Roos van Tjikembang*.” Cerita-cerita ini disebut dengan *Indische Roman*, yaitu cerita-cerita yang mengambil inspirasinya dari kehidupan Indonesia, dikarang dalam bahasa Belanda.

Pada tahun yang sama, seorang wartawan dari majalah *Doenia Film*, bernama Andjar Asmara, ikut masuk ke dalam perkumpulan ini, dan meninggalkan pekerjaannya sebagai wartawan di majalah tersebut. Seperti halnya Njoo Cheong Seng di Miss Riboet Orion, Andjar kemudian juga menjadi tangan kanan Piedro, dan bertugas sebagai penulis naskah perkumpulan.

Andjar Asmara menulis beberapa naskah, seperti “*Dr. Samsi*”, “*Si Bongkok*”, “*Haida*”, “*Tjang*”, dan “*Perantaraan 99*”. Dardanella juga terkenal dengan pemain-pemainnya yang piawai memegang peranan dalam setiap pertunjukan. Para pemain ini terkenal dengan sebutan *The Big Five*. Anggota Perkumpulan Dardanella yang disebut *The Big Five*, yaitu Ferry Kock, Miss Dja, Tan Tjeng Bok, Riboet II, dan Astaman.

Persaingan untuk meraih perhatian publik antara Miss Riboet Orion dengan Dardanella terjadi di Batavia pada 1931. Sebenarnya persaingan Miss Riboet Orion dengan Dardanella sudah mulai terlihat ketika dua perkumpulan ini memperebutkan “pengakuan nama” dari salah satu pemainnya, yaitu Riboet.

Dalam dua perkumpulan ini ada satu pemain yang namanya sama. Ketika itu Dardanella yang sedang bermain di Surabaya,

didatangi dan dituntut oleh Tio Tek Djien, pemimpin Miss Riboet Orion, karena Dardanella mempergunakan nama Riboet juga untuk seorang pemainnya.

Tio berkata kepada Piedro, “Kami tidak senang Tuan mempergunakan nama yang sama, nama Riboet juga untuk pemain Tuan... kami menyampaikan gugatan, Miss Riboet hanya ada satu dan dia sekarang sedang bermain di Batavia.” Akhir dari perseteruan ini adalah mengalahnya Piedro kepada Tio dan mengubah nama Riboet yang ada di Dardanella menjadi Riboet II.

Memang lazim terjadi persaingan antar perkumpulan sandiwara, terutama di kota besar seperti Batavia. Sebelum persaingan dengan Dardanella, Miss Riboet Orion juga pernah bersaing dengan Dahlia Opera, pimpinan Tengkoek Katan dari Medan, persaingan ini berakhir dengan kemenangan pihak Orion.

Wujud dari persaingan antara Miss Riboet Orion dan Dardanella ini adalah pecahnya perang reklame. Dardanella memajukan Dr. Samsi sebagai lakon andalan mereka, sedangkan Miss Riboet Orion dengan Gagak Solo.

Dalam persaingan ini, Dardanella mengandalkan A. Piedro, Andjar Asmara, dan Tan Tjeng Bok, sedangkan Miss Riboet Orion mengandalkan Tio Tek Djien, Njoo Cheong Seng, dan A. Boellaard van Tuijl, sebagai pemimpinnya. Kedua wartawan dalam perkumpulan-perkumpulan itu bekerja dan memutar otak untuk membuat reklame propaganda yang, sedapat-dapatnya, memengaruhi pikiran publik.

Akhirnya Miss Riboet Orion harus menyerah kepada Dardanella. Riwayat Perkumpulan Sandiwara Miss Riboet Orion berakhir pada 1934, ketika penulis naskah mereka Njoo

Cheong Seng dan Fifi Young pindah ke Dardanella. Dardanella menjadi semakin besar dengan hadirnya anggota-anggota baru seperti Ratna Asmara, Bachtiar Effendi, Fifi Young, dan Henry L. Duarte—seorang Amerika yang dilahirkan di Guam.

Dalam Dardanella juga berkumpul tiga penulis lakon ternama, seperti A. Piedro, Andjar Asmara, dan Njoo Cheong Seng. Di samping itu, perkumpulan ini diperkuat oleh permainan luar biasa dari bintang-bintang panggungnya seperti Miss Dja, Ferry Kock, Tan Tjeng Bok, Astaman, dan Riboet II.

Pada 1935, Piedro memutuskan untuk mengadakan perjalanan ke Siam, Burma, Sri Lanka, India, dan Tibet, untuk memperkenalkan pertunjukan-pertunjukan mereka. Perjalanan ini disebut *Tour d'Orient*. Dalam perjalanan itu tidak dipentaskan sandiwara, melainkan tari-tarian Indonesia seperti serimpi, bedoyo, golek, jangger, durga, penca Minangkabau, keroncong, penca Sunda, nyanyian Ambon, dan tari-tarian Papua.

Tour d'Orient adalah perjalanan terakhir Dardanella. Setelah perjalanan itu Dardanella pecah. Dan kisah dua raksasa sandiwara ini pun berakhir.

Fasisme di Panggung Sandiwara



“Hampir seluruh lakon-lakon sandiwara yang tercipta pada masa ini berkisah tentang kekejaman Belanda, kepahlawanan Jepang, anjuran memasuki organisasi semi-militer, anjuran menyerahkan hasil bumi kepada pemerintah, dan sejarah Indonesia pada zaman kerajaan.”

BALA TENTARA Jepang berhasil menguasai seluruh wilayah Indonesia pada 8 Maret 1942, setelah pemerintah Hindia Belanda menyerah tanpa syarat di Kalijati, Jawa Barat. Setelah itu, Jepang menduduki Indonesia sekitar 3,5 tahun.

Pemerintah pendudukan Jepang bercita-cita menyatukan seluruh Asia dalam satu kepemimpinan, yaitu kepemimpinan Jepang. Selain itu, mereka menginginkan agar masyarakat Asia mendukung peperangan yang sedang dijalankan melawan Sekutu (Belanda, Amerika, Inggris).

Eksplotasi hasil bumi serta mobilisasi manusia adalah wujud dari cita-cita Jepang tersebut. Untuk melaksanakan kebijakan mereka tentang “kemakmuran bersama

Asia Timur Raya” di bawah pimpinan Jepang, pemerintahan militer Jepang memberikan perhatian besar untuk mengambil hati rakyat dan bagaimana mengindoktrinasi mereka. Salah satu media yang dimanfaatkan Jepang guna menarik simpati rakyat Indonesia adalah melalui media seni sandiwara.

Sebuah organisasi bentukan pemerintah untuk menangani masalah propaganda dibentuk pada Agustus 1942. Organisasi ini bernama Sendenbu. Sendenbu merupakan sebuah departemen yang berada dalam Badan Pemerintahan Militer (Gunseikanbu), yang sejak awal hingga akhir masa pendudukan Jepang di Indonesia selalu dipimpin oleh orang dari kalangan militer.

Di dalam Sendenbu terdapat Seksi Propaganda. Seksi inilah yang kemudian mengendalikan seluruh media propaganda. Sandiwara—yang termasuk salah satu alat propaganda pemerintah—tidak lepas dari pengawasan seksi ini. Jepang memilih sandiwara sebagai alat propaganda, karena mereka yakin sandiwara dapat menggelorakan perasaan orang banyak.

Sekolah Tonil

Sebelum merancang sandiwara untuk dijadikan media propaganda yang ampuh, Jepang terlebih dahulu mengubah gambaran miring tentang jenis kesenian ini. Kaum terpelajar di kota-kota besar masih menganggap hiburan sandiwara modern sebagai hiburan murahan bagi masyarakat yang kurang terpelajar, mereka menganggap roman atau puisi lebih berkualitas daripada sandiwara.

Usaha yang dilakukan oleh Sendenbu untuk “memperbaiki” kualitas sandiwara, yaitu dengan mendirikan Sekolah Tonil. Seksi Propaganda Sendenbu membuka Sekolah Tonil di Jakarta pada Juni 1942. Maksud utamanya untuk memperbaiki kualitas

seni sandiwaranya berdasarkan semangat ketimuran.

Sekolah Tonil bertujuan untuk menciptakan ahli-ahli di bidang ini, seperti mendidik penulis naskah profesional, aktor atau pemain, dan staf lainnya. Sekolah ini dipimpin oleh Takeda, Jasoeda, Sakoema, dan R. Ariffien—yang disebut ketiga pertama adalah ahli-ahli seni dari Jepang, sedang yang disebut terakhir merupakan seorang wartawan Indonesia yang kemudian terjun ke dunia film dan sandiwaranya. Sekolah Tonil menjadi pusat pimpinan dari semua pertunjukan-pertunjukan tonil atau sandiwaranya dan kesenian di seluruh Indonesia.

Murid-murid dari Sekolah Tonil dijadikan sebagai pelopor untuk melancarkan rencana propaganda dan memberi hiburan bagi prajurit-prajurit Jepang. Mereka aktif menyumbangkan permainan yang telah didapatkan dari Sekolah Tonil.

Sekolah Tonil menghasilkan lakon-lakon propaganda, seperti “Pendekar Asia” karya Sakoema, “Ratoe Asia” karya R. Ariffien, “Poetera Asia”, serta “Iboe Bedosa”. Selain dimainkan oleh murid-murid Sekolah Tonil sendiri, lakon-lakon ini juga aktif dimainkan oleh perkumpulan sandiwaranya Tjahaja Asia pada masa awal pendudukan.

Pada 3 Januari 1943, Sekolah Tonil resmi ditutup oleh pemerintah, sebagai gantinya mereka berencana membentuk organisasi yang lebih besar dibandingkan Sekolah Tonil. Pelajar-pelajar yang telah menuntut pendidikan di sekolah ini kebanyakan menjadi anggota perkumpulan-perkumpulan sandiwaranya pada masa ini.

Selain Sekolah Tonil, Jepang juga membentuk Pusat Kebudayaan (Keimin Bunka Shidosho) untuk mendukung propaganda melalui kesenian, termasuk sandiwaranya. Keimin

Bunka Shidosho berdiri pada 1 April 1943. Keimin Bunka Shidosho adalah organisasi di luar Sendenbu sebagai pusat kebudayaan yang bergerak di bidang kesenian.

Tujuan dari Keimin Bunka Shidosho adalah untuk menyesuaikan kebudayaan Indonesia dengan cita-cita Asia Timur Raya, bekerja dan melatih ahli-ahli kebudayaan Nippon dan Indonesia bersama-sama, serta memajukan kebudayaan Indonesia. Terdapat lima bagian di dalam Keimin Bunka Shidosho, yaitu bagian kesusasteraan, bagian film, bagian lukisan dan ukiran, bagian musik, serta bagian sandiwara dan tari.

Setiap bagian dipimpin oleh seorang ahli seni dari Jepang dan didampingi orang Indonesia. Bagian sandiwara dan tari dipimpin oleh K. Jasoeda didampingi oleh Winarno. Kedudukan bagian sandiwara adalah sebagai markas besar, atas perumusan kebijakan dasar pemanfaatan seni sandiwara demi propaganda politik, dan bertanggung jawab atas pendorongan, pelatihan, tuntunan, serta kontrol segala jenis kegiatan sandiwara.

Keimin Bunka Shidosho juga "menjaring" penulis naskah sandiwara kelas satu Indonesia, misalnya Inoe Perbatasari dan Armijn Pane. Naskah-naskah yang dikarang tersebut kemudian dibagi-bagikan kepada perkumpulan-perkumpulan sandiwara untuk dimainkan.

Bagian sandiwara juga turut aktif mengadakan pertunjukan-pertunjukan yang tujuannya tidak lain adalah propaganda, atau bekerjasama dengan organisasi-organisasi bentukan pemerintah lainnya untuk menyelenggarakan pertunjukan, serta memberikan hiburan bagi prajurit. Selain itu, Keimin Bunka Shidosho juga mengorganisir perkumpulan sandiwara lokal untuk tampil di wilayah-wilayah yang setaraf dengan perkampungan pinggir kota dan membentuk perkumpulan sandiwara.



Pegawai Keimin Bunka Shidosho berfoto bersama usai rapat.

(Sumber foto: *Djawa Baroe*, No.8, 15 April 1943: 9).

POSD dan Berbagai Pertunjukan

Menjelang akhir 1944, dibentuk sebuah himpunan sandiwara buatan pemerintah. Organisasi ini bernama Djawa Engeki Kyokai atau Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa (POSD). POSD dibentuk oleh Sendenbu pada 1 September 1944. POSD dipimpin oleh seorang Korea yang memihak Jepang, Hinatu Eitaroo.

Sebelum pendirian organisasi ini, seluruh kegiatan seni sandiwara berada dalam kontrol Keimin Bunka Shidosho dan pengawasan Seksi Propaganda Sendenbu. Organisasi ini berdiri di bawah Seksi Propaganda Sendenbu. POSD bertugas sebagai perhimpunan berbagai perkumpulan sandiwara, mementaskan

Buku ini tidak diperjualbelikan.

berbagai pertunjukan, dan menyusun cerita sandiwara melalui Badan Permusyawaratan Cerita POSD, untuk kemudian dibagikan serta dimainkan oleh perkumpulan sandiwara yang termasuk ke dalam anggota organisasi ini.

Pada perkembangan selanjutnya, POSD menempatkan perkumpulan-perkumpulan yang masuk di dalamnya untuk mengadakan berbagai pertunjukan di kota-kota besar Pulau Jawa, seperti Bandung, Surabaya, Malang, Surakarta, Yogyakarta, dan Jakarta. Biasanya pertunjukan-pertunjukan ini dilakukan serentak dan dimainkan oleh perkumpulan sandiwara yang telah bergabung di dalam POSD, seperti Bintang Soerabaja, Tjahaja Timoer, Bintang, Warnasari, Dewi Mada, Pantjawarna, Noesantara, dan Sinar Sari.

POSD banyak memegang peranan dalam pertunjukan lakon-lakon propaganda. Perkumpulan yang telah masuk ke dalamnya, wajib membawakan lakon-lakon propaganda yang dikarang oleh Badan Permusyawaratan Cerita POSD dan Keimin Bunka Shidosho.

Wujud propaganda yang direalisasikan melalui sandiwara modern terlihat pada lakon-lakon masa ini. Hampir seluruh lakon-lakon sandiwara yang tercipta pada masa ini berkisah tentang kekejaman Belanda, kepahlawanan Jepang, anjuran memasuki organisasi semi-militer, anjuran menyerahkan hasil bumi kepada pemerintah, dan sejarah Indonesia pada zaman kerajaan.

Perkumpulan-perkumpulan sandiwara yang ada pada masa ini seluruhnya berada dalam kendali pemerintah, melalui organisasi-organisasi yang khusus menangani aktivitas sandiwara seperti yang telah dipaparkan di atas. Perkumpulan sandiwara, seperti Bintang Soerabaja, Tjahaja Asia, Tjahaja

Timoer, Warnasari, Miss Tjitjih, Dewi Mada, serta perkumpulan-perkumpulan yang sifatnya lokal, mendapat tugas keliling untuk memberikan pertunjukan kepada penduduk atau golongan militer.

Mereka memberikan hiburan sekaligus propaganda. Tentu saja lakon-lakon yang dibawakan oleh perkumpulan-perkumpulan ini adalah lakon-lakon yang tidak membahayakan keberadaan Jepang di Indonesia serta lakon yang mengobarkan semangat perang.

Salah satu contoh pertunjukan lakon propaganda yang terjadi sepanjang masa pendudukan Jepang yaitu pertunjukan dari Miss Tjitjih. Surat kabar *Asia Raya* menyebutkan bahwa perkumpulan ini bekerjasama dengan POSD menyelenggarakan pertunjukan pada 28 Mei 1945, di Siritu Gekidjo Pasar Baru (sekarang Gedung Kesenian Jakarta), mengambil lakon “Pentjaran Balik Selaka” gubahan dan pimpinan Lily Somawiria.

Satu artikel di dalam majalah *Djawa Baroe* pada 15 Juni 1945 menyebutkan bahwa:

“Pertoendjoekan ini ialah oesaha dari pihak P.O.S.D. (Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa) oentoek mempertinggi semangat peperangan dikalangan rakjat, teroetama rakjat di desa-desa dan kota-kota ketjil....”

Selain itu, pertunjukan ini bertujuan juga untuk mempertebal semangat rakyat untuk menyerahkan padi. Lakon ini menggambarkan pertempuran di zaman Kerajaan Padjadjaran, yaitu sebuah cerita tentang Prabu Wirakantjana, Raja Padjadjaran. Alasan POSD memilih cerita ini karena cerita-cerita kuno semacam ini sudah dikenal oleh rakyat kecil di desa-desa. Pertunjukan tersebut dihadiri oleh pejabat tinggi

Sendenbu, Shimitzu, prajurit-prajurit Jepang dan Heiho, serta para pemimpin sandiwara dari luar kota dan desa dari Jawa Barat. Pertunjukan-pertunjukan semacam ini terjadi sepanjang masa pendudukan.

Mendorong Penulis Drama

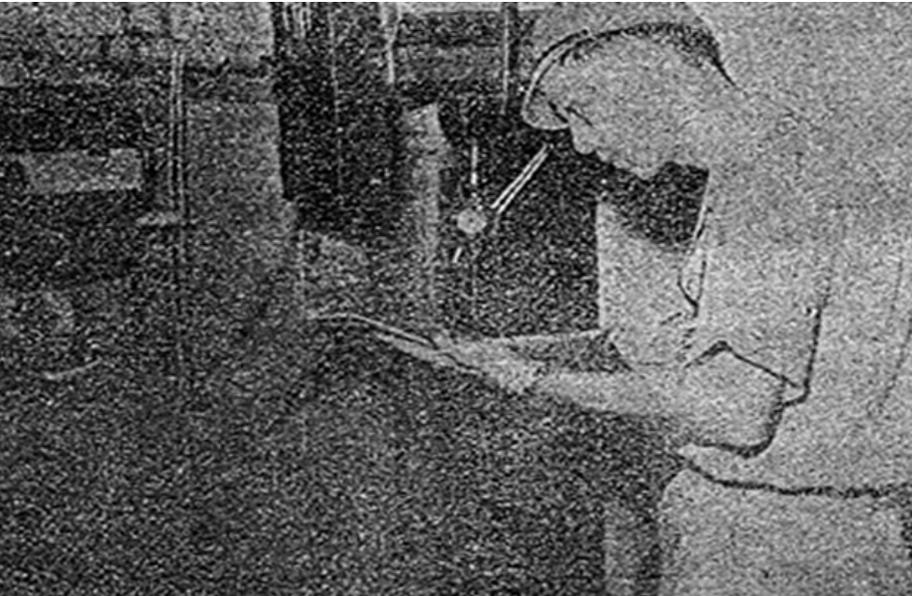
Penulis-penulis yang tergolong sebagai penulis lakon produktif dimajukan ke depan oleh pemerintah guna menghasilkan karya-karya lakon propaganda. Penulis-penulis ini, antara lain Armijn Pane, D. Djokoesome, J. Hoetagoeng, Usmar, Merayu Sukma, Karim Halim, Aoh Kartahadimadja, Inoe Perbatasari, Idroes, Ariffien K. Oetojo, Ananta Gaharsjah, El-Hakim, Kamadjaja, dan pemimpin POSD Hinatu Eitaroo.



Salah satu pertunjukan sandiwara propaganda "Boenga Rampai Djawa Baroe"
(Sumber foto: Eitaroo, Hinatu. *Fadjar Masa* Djilid I, 26 April 2605: th).

Hasil karya mereka, seperti “Kami, Perempoean,” “Djinak-Djinak Merpati,” “Awat Mata-Mata Moesoeh,” “Djarak,” “Koeli dan Romusha,” “Moetiara dari Noesa Laoet,” “Tjitra,” “Pandoe Partiw,” “Bekerdja,” “Ajo...Djadi Roomusha!,” “Fadjar Telah Menjingsing,” dan lain-lain berkisah seputar gambaran brutal penjajahan Belanda; menganjurkan untuk mengikhlaskan anggota keluarganya memasuki barisan Suka Rel, Peta (Pembela Tanah Air), Heiho, dan Jibaku; menganjurkan untuk tidak hidup bersenang-senang di tengah peperangan; rela berkorban dengan menyumbangkan tenaga dan hasil bumi kepada pemerintah; dan memuji kehebatan tentara Jepang yang berjuang mengusir penjajah Barat dari Asia.

Sebagai contoh, lakon “Koeli dan Romusha” karya J. Hoetagoeng berkisah tentang tingginya martabat seorang



Hinatu Eitaroo, pemimpin POSD.

(Sumber foto: Eitaroo, Hinatu. *Fadjar Masa* Djilid I, 26 April 2605: th).

Romusha (pekerja sukarela) pada masa Jepang dibandingkan dengan kuli kontrak pada masa Belanda. Karya ini memenangkan sayembara penulisan lakon sandiwara yang diselenggarakan oleh surat kabar *Asia Raya* pada 28 Mei 1945.

Selain penulisan dan pertunjukan panggung, propaganda lewat sandiwara ini juga diwujudkan melalui siaran radio. Tercatat ada beberapa lakon sandiwara propaganda yang disiarkan pada masa pendudukan, yaitu “Darah Memanggil” karya Achdiat dan Rosidi, “Moetiara dari Noesa Laoet” dan “Tempat jang Kosong” karya Usmar, “Djibakoe Atjeh” karya Idroes, “Diponegoro” karya Soetomo Djauhar Arifin, “Bende Mataram” karya Ariffien K. Oetojo, “Ajahkoe Poelang” (“Tjitji Kaeroe”) karya Kikoetji Kwan, “Soemping Soerong Pati” karya Inoe Kertapati, “Iboe Perdjoerit” karya Matsuzaki Taii, serta “Djalan Kembali”, “Mereboet Benteng Kroja”, “Memotong Padi”, “Manoesia Oetama”, dan “Tanah dan Air”.

Telah diterangkan di atas, bagaimana seni sandiwara pada masa pendudukan Jepang dijadikan alat propaganda politik. Pengaruhnya kepada masyarakat, terutama kalangan terpelajar kota, tidak begitu besar. Kalangan terpelajar kota, yang umumnya lebih akrab dengan pertunjukan sandiwara, tidak begitu tertarik untuk menyaksikan sandiwara dengan tujuan propaganda.

Sedangkan kalangan yang kurang terpelajar, cenderung lebih mengikuti saja pertunjukan sandiwara propaganda, karena keterbatasan informasi yang mereka dapatkan. Bagi generasi muda, imbauan Jepang relatif diterima dengan baik. Generasi muda mempunyai kesempatan untuk menikmati jenis hiburan ini, karena sering dipentaskan di sekolah dan rapat-rapat lokal.

Sumbangan positif kegiatan seni sandiwara pada masa

pendudukan Jepang bagi dunia sandiwara selanjutnya, yaitu dikenalnya dokumentasi naskah lakon, jangkauan cerita sandiwara yang lebih luas, dan muncul secara tegas peran dan tanggungjawab seorang sutradara. Di samping itu, mulai dikenalnya fungsi seni sandiwara sebagai media massa yang sesungguhnya, serta dikenalnya wadah khusus untuk menangani kegiatan seni sandiwara.

Sandiwara Humor dan Propaganda Jepang



*“Engkau tanah air jang koetjinta, kau limpah
koernia padakoe, sekarang kebaktian kau
minta, gaja koeserahkan padamoe. Koedjadi
petani, koedjadi roomusha, koekerdjakan
semoea senang. Koedjadi petani, koedjadi
roomusha, koekerdjakan semoea senang.
Toeloes, ichlas, soeka, rela.”*
(Ananta Gs, drama “Ajo...Djadi Romusha!”).

SAAT Jepang menduduki Indonesia (1942-1945), seluruh media digunakan untuk kepentingan politik mereka: propaganda perang. Film, surat kabar, buku, pamflet, poster, foto, siaran radio, pidato, seni pertunjukan tradisional, termasuk seni sandiwara dimanfaatkan untuk melaksanakan skema propaganda yang diatur oleh Sendenbu (Departemen Propaganda). Sandiwara, dalam segala bentuk, baik pertunjukan, radio, maupun lakon, ikut digiring untuk keperluan itu.

Pada masa pendudukan Jepang mulai dikenal satu bentuk sandiwara yang boleh dibilang baru, yaitu sandiwara humor. Waktu itu dikenal dengan “sandiwara leloetjoen.”



Sampul buku *Pangoeng Giat Gembira*
(Sumber foto: Perpustakaan Nasional RI)

Humor adalah suatu persepsi yang memungkinkan kita mengalami kegembiraan, bahkan ketika kita sedang menghadapi kesusahan. Humor bisa diekspresikan dalam berbagai media,

misalnya kata-kata, audio visual, maupun pagelaran sandiwara di atas panggung. Sandiwara humor dikenal di Indonesia pada masa Jepang. Bentuk sandiwara ini juga didorong perkembangannya oleh Jepang dengan tujuan yang sama: propaganda perang.

Menurut Aiko Kurasawa dalam bukunya *Mobilisasi dan Kontrol* (1993: 248), sandiwara humor merupakan lakon pendek, biasanya terdiri dari satu babak. Lazimnya, pemain utamanya seorang penduduk yang bodoh, tetapi berhati baik dengan seorang bijaksana yang memberi penerangan mengenai kebijakan dan peraturan baru yang dikeluarkan Jepang. Di masa Jepang, lakon sandiwara humor terhimpun di buku *Pangoeng Giat Gembira: Koempoelan Sandiwara dan Leloetjoen* yang terbit sebanyak tiga jilid.

Dari tiga jilid tersebut, ada enam lakon sandiwara lelucon, yaitu “Djarak” karya D. Djojokoesoemo, “Gendoet dan Kampret” karya A. Kartahadimadja, “Bekerdja” karya Ananta Gaharasjah¹, “Ajo...Djadi Roomusha!” karya Ananta Gaharasjah, “Huzinkai” karya Anak Masyarakat², dan “Bebek Bertoeah” karya Aki Panjoempit.

Selain itu, di majalah *Djawa Baroe*³ terdapat dua lakon sandiwara lelucon, yaitu “Gerakan Hidoep Baroe” dan “Kumityoo Istimewa” karya Ananta Gaharasjah. Buku ini satu-satunya referensi terlengkap sandiwara humor zaman Jepang.

¹ Sepanjang pengetahuan saya, Ananta Gaharasjah ini merupakan orang yang paling produktif menulis sandiwara lelucon yang bermuatan propaganda.

² Menurut dugaan saya, ini merupakan nama samaran Armijn Pane. Sebab, saya pernah menemukan karya (buku drama) Armijn Pane dengan judul dan isi yang sama.

³ Salah satu media yang terbit pada masa Jepang dan kebanyakan isinya berupa kebaikan pemerintah pendudukan Jepang.

Pesan Propaganda

Saya akan membedah sedikit mengenai isi masing-masing lakon sandiwara humor yang kesemuanya bermuatan propaganda politik ini. Pesan propaganda dalam lakon “Djarak” terlihat pada nasihat seorang tokoh bernama Tembak, kepada Pak Bopeng tentang manfaat biji buah jarak bagi pemerintah.

Pak Bopeng berkarakter bodoh sedangkan Pak Tembak seorang yang cerdas. Pemerintah memerlukan biji jarak sebagai minyak pesawat tempurnya, untuk itu penduduk wajib menyerahkan atau menjual murah buah jarak kepada pemerintah. Tembak juga menjelaskan tentang pentingnya peran petani dan hasil bumi dalam masa peperangan (Djojokoesoemo dalam *Pangoeng Giat Gembira Djilid I*, 2605: 26-28).

Dalam lakon “Gendoet dan Kampret” pesan propagandanya tergambar pada nasihat yang diberikan oleh Kumicho (seorang kepala kampung dalam Tonarigumi⁴) dan Kucho (seorang kepala desa) kepada Pak Gendoet. Diceritakan bahwa Pak Gendoet adalah orang yang selalu berfoya-foya, kerjanya hanya main dadu dan pergi ke ronggeng, sehingga kurang memperhatikan keluarganya.

Anaknya, Gendoet, membolos sekolah dan ketahuan oleh Kumicho sedang main kelereng bersama Kampret. Sedangkan istrinya kehabisan uang belanja, karena duitnya habis untuk main dadu dan ronggeng. Pak Gendoet dinasihati agar memperhatikan pendidikan anaknya, ia diberi contoh supaya meniru Bang Saripin yang anaknya jadi guru, dan Bang Moein yang anaknya jadi Heiho⁵ (Kartahadimadja dalam *Pangoeng Giat Gembira*

⁴ Rukun tetangga. Dibentuk untuk tujuan meningkatkan pergerakan maupun pengawasan terhadap penduduk (Poesponegoro dan Notosusanto, 1993: 40).

⁵ Heiho adalah pembantu prajurit Jepang. Heiho ditempatkan di dalam organisasi militer Jepang, baik Angkatan Darat maupun Angkatan Laut, yang dibentuk pada April

Djilid I, 2605: 29-32).

Lakon “Bekerdja” pesan propagandanya terlihat ketika Bang Djangkoeng memberi nasihat kepada Pak Gendoet yang pemalas dan tak paham tentang arti penting bekerja di masa peperangan. Pak Gendoet, yang kerjanya hanya tidur saja, baru sadar akan pentingnya bekerja ketika dinasihati oleh Kumicho, seorang yang sangat disegani di desa dan ketua Tonarigumi, yang dibawa oleh Bang Djangkoeng ke rumahnya (Ananta Gs dalam *Pangoeng Giat Gembira Djilid I*, 2605: 13-25).

Sebuah komentar yang tertulis dalam buku *Pangoeng Giat Gembira* menyebutkan bahwa lakon sandiwara lelucon “Bekerdja” merupakan “seboeah lakon jang telah dipertoendjoekkan oleh Rombongan Sandiwara Keliling-Poesat Keboedajaan⁶, sampai ke desa-desa dengan samboetan baik sekali”. Sedangkan lakon sandiwara lelucon “Djarak” dan “Gendoet dan Kampret” “termasoek leloetjon jang senantiasa dapat samboetan meriah dari persediaan Rombongan Sandiwara Keliling-Poesat Keboedajaan, Djakarta.”

Lakon “Ajoo...Djadi Roomusha!” karya Ananta Gs pesan propagandanya terlihat ketika tokoh Pak Gendoet, Toean Moeda, dan Pak Krempeng gembira setelah mendaftarkan diri sebagai Romusha⁷. Pada awalnya terkesan mereka sedikit terpaksa untuk mendaftarkan diri menjadi Romusha. Lakon ini memberi penerangan tentang kegembiraan dalam bekerja secara sukarela (menjadi Romusha) untuk memperkuat pertahanan di garis belakang (Ananta Gs dalam *Pangoeng Giat Gembira Djilid II*, 2605: 17-22).

1943 (Reid dan Okira, tt: x; Posponegoro dan Notosusanto, 1993: 33).

⁶ Keimin Bunka Shidosho.

⁷ Pekerja paksa zaman Jepang. Biasanya mereka ditugasi untuk membangun landasan pacu, jembatan, jalan raya dan lain-lain.

Dalam lakon “Ájoo...Djadi Roomusha!” ini terdapat sebuah lirik lagu yang dinyanyikan oleh Pak Gendoet, salah satu karakter dalam lakon tersebut. Lirik lagu itu tertulis sebagai berikut:

Engkau tanah air jang koetjinta, kau limpah koernia padakoe, sekarang kebaktian kau minta, gaja koeserahkan padamoe. koedjadi petani, koedjadi roomusha, koekerdjakan semoea senang. koedjadi petani, koedjadi roomusha, koekerdjakan semoea senang. Toeloes, ichlas, soeka, rela.....

Lakon “Huzinkai” karya Anak Masyarakat menyampaikan pesan tentang pengenalan pekerjaan dalam himpunan Huzinkai⁸ sebagai badan Hokokai yang berjuang di garis belakang. Lakon ini berkisah mengenai Soeharti yang masuk ke dalam Huzinkai (Masyarakat dalam *Panggoeng Giat Gembira Djilid III*, 2605: 19-25).

Lakon “Bebek Bertoeah” karya Aki Panjoempit menyampaikan pesan tentang nilai kebaktian rakyat dalam membantu urusan umum (perang). Berkisah mengenai seorang yang kaya raya tetapi kikir dan tak acuh terhadap keadaan perang. Cerita diawali oleh kegelisahan Pak Djoeriah, penduduk kaya tetapi kikir, karena bebeknya tidak mau bertelur. Karena tidak menghasilkan telur, kemudian bebek itu diberikan kepada Saenan, seorang sesepuh desa dan pembantu Kutyo (kepala desa).

Setelah bebek itu diberikan kepada Saenan, bebek tersebut tidak berhenti bertelur. Kutyo dan Saenan kemudian datang ke rumah Pak Djoeriah untuk memberi tahu hal tersebut. Pak Djoeriah bingung karena ketika di rumahnya, bebek itu tidak mau bertelur.

⁸ Huzinkai adalah perkumpulan khusus untuk kaum wanita, yang bertujuan membantu perang lewat garis belakang, dengan cara menyerahkan perhiasan kepada pemerintah untuk keperluan perang, memberi semangat kepada para ibu dari Heiho dan Peta, memberi pendidikan untuk memberantas buta huruf, dan lain-lain.

Dialog Saenan dan Kutyo berikut ini, seakan mempertegas pesan propaganda.

Saenan : “Doeloe dia haroes berteloer oentoek kepentingan Pak Djoeriah sendiri, sekarang ia berbakti kepada negeri”.

Kutyo : “Sesoeai dengan semangat perang poela. Memperlipat hasil boekan kepalang. Kalau bebek mengerti, moestahil Pak Djoeriah tidak!”

Karena sindiran tersebut, Pak Djoeriah sadar—atau terpaksa sadar—akan pentingnya berkorban menyumbangkan sebagian hasil bumi bagi pemerintah. Akhirnya Pak Djoeriah menyerahkan padinya untuk pemerintah. Ternyata bebek yang tidak henti-hentinya bertelur tersebut bukan bebek asli, “tetapi orang jang berdjalan memboengkoek-boengkoek. Teloernja dari barang apa sadja, ditaroeh dalam kain jang digendong didadanja” (Panjoempit dalam *Pangoeng Giat Gembira Djilid III*, 2605: 26-28).

Dua lakon sandiwara lelucon, “Gerakan Hidoep Baroe” dan “Kumityoo Istimewa,” karya Ananta Gaharasjah terdapat dalam majalah *Djawa Baroe*. Pesan propaganda dalam lakon “Gerakan Hidoep Baroe” terlihat ketika Kumityoo (pemimpin Tonarigumi) datang untuk memberi penerangan kepada Krempeng dan Djangkoeng tentang pentingnya “menyesuaikan” hidup dengan keadaan perang. Mereka dituntut, harus berani menderita dan rela berkorban demi tanah air (Gaharasjah dalam *Djawa Baroe*, 1 Maret 2605: 29-31).

Sedangkan pesan propaganda dalam lakon “Kumityoo Istimewa” terlihat ketika pemimpin Tonarigumi bernama Bang Istimewa menyadarkan beberapa anggota Tonarigumi yang senantiasa tidak patuh kepada “gerakan hidoep baroe” yang dianjurkan pemerintah. Ada beberapa tokoh yang akhirnya

sadar akan tugas di masa perang dan kewajiban mereka kepada pemerintah.

Bang Djahil, yang tadinya berlaku sombong dan tidak mau ikut kewajiban Tonarigumi, seperti jaga malam, menjadi Romusha, dan ikut rapat Tonarigumi sadar setelah dinasihati oleh Bang Istimewa tentang hak dan kewajiban di dalam zaman peperangan. Begitu pula dengan Bang Rewel yang tadinya tidak mau ikut jaga malam, Bang Biting yang tadinya tidak mau senam taiso, dan Bang Keong yang sadar pada kerugian mencatat. Wijaya dan Sarinah menjadi contoh bagi mereka yang melanggar peraturan di dalam Tonarigumi (Gaharasjah dalam *Djawa Baroe*, 15 Juni 2605: 20-23).

Propaganda Salah Alamat

Seluruh lakon sandiwara yang dimuat dalam media massa terbitan pemerintah adalah lakon-lakon yang mendukung segala kebijakan pemerintah, dan tidak membahayakan kedudukan pemerintah. Termasuk lakon sandiwara humor. Lakon-lakon yang mengancam kedudukan pemerintah dan berisi tentang pikiran ala Barat tidak ada yang dimuat, bahkan dilarang sama sekali.

Jika disimpulkan, lakon-lakon sandiwara humor yang ditulis pada masa ini memiliki lima kategori isi. Pertama, memberikan gambaran yang jelek terhadap penjajahan Belanda dan bangsa Barat. Tujuannya untuk menanamkan rasa anti terhadap Belanda, Amerika, dan Inggris yang menjadi musuh utama Jepang.

Kedua, menganjurkan untuk mengikhlaskan anggota keluarganya masuk barisan Suka Relu, Peta (Pembela Tanah Air), Heiho, dan Jibaku. Ketiga, menganjurkan untuk tidak hidup bersenang-senang dan tidak mementingkan diri sendiri di tengah

peperangan. Keempat, rela berkorban dengan menyumbangkan tenaga dan hasil bumi kepada pemerintah.

Kelima, memuji kehebatan tentara Jepang yang berjuang mengusir penjajah Barat dari Asia. Isi lakon-lakon tersebut selalu terkesan sangat sederhana. Ciri khas lakon-lakon ini di antaranya selalu ada dua pihak yang bertentangan, pemberi nasihat dan yang diberi nasihat. Lalu, ada seorang yang bersikap masa bodoh, tetapi di akhir cerita sadar kekeliruannya. Kemudian selalu ada tokoh yang secara tiba-tiba pendiriannya berubah drastis, yang awalnya bersikap masa bodoh, kemudian berubah menjadi sangat dipuji, tanpa dijelaskan panjang lebar mengapa tokoh tersebut berubah. Nama tokoh bodoh yang kerap ada di lakon pun terbilang sederhana, jika tak mau dibilang asal. Sebut saja nama-nama, seperti Gendoet, Krempeng, dan Djangkoeng.

Sebenarnya propaganda Jepang ini salah alamat. Kalau merujuk pada isi lakon-lakon dalam buku *Panggoeng Giat Gembira* terlihat sekali sasarannya adalah rakyat dari kalangan menengah ke bawah—rakyat mayoritas di negeri ini. Terutama bagi mereka yang ada di desa-desa. Namun target mereka untuk meraih simpati dari rakyat desa ini boleh jadi tidak tersentuh lewat karya lakon yang termuat dalam buku ini.

Dugaan saya, kebanyakan dari mereka yang justru dapat menyentuh karya-karya yang terdapat dalam buku ini, atau bahkan yang terdapat di media-media massa, adalah dari kalangan terpelajar. Sedangkan rakyat desa, mayoritas pada masa ini masih buta-huruf, dan tidak bisa memenuhi kebutuhan hidupnya, apalagi “menikmati” buku kumpulan lakon sandiwara ini.

Riwayat Sandiwara Penggemar Maya



*“Kalau di Keimin Bunka Sidoosho
masih ditenggang unsur-unsur Sidoookan
Jepangnya, maka di dalam Maya seratus
persen orang-orang Indonesia bisa
berkarya”*

(Rosihan Anwar).

DI TENGAH semaraknya dunia panggung sandiwara dan tekanan sensor yang luar biasa dari pemerintah pendudukan Jepang, muncul satu perkumpulan sandiwara yang diam-diam menyelipkan cita-cita kemerdekaan. Perkumpulan tersebut adalah Sandiwara Penggemar⁹ Maya.

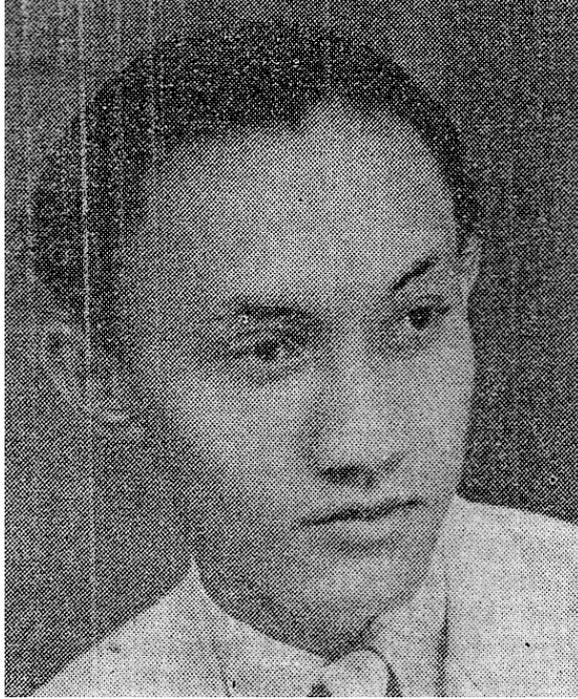
Salah satu tokoh sentral yang berdiri di belakang Maya adalah Usmar Ismail. Awalnya ia bekerja di Pusat Kebudayaan (Keimin Bunka Shidosho). Zaman Jepang setiap kegiatan seni memang dikontrol oleh pemerintah.

Jepang sendiri menghimpun para seniman Indonesia ke dalam Keimin Bunka Shidosho yang didirikan pada 1 April

⁹ Penggemar di sini disejajarkan dengan istilah amatir, artinya perkumpulan sandiwara yang terdiri dari kaum terpelajar.

Usmar Ismail, salah seorang pendiri Maya, yang lebih dikenal sebagai bapak perfilman Indonesia.

(Sumber foto: *Mimbar Indonesia*, 9 April 1949: 20).



1943. Yang duduk dalam lembaga itu kebanyakan seniman tua, angkatan Pujangga Baru. Namun kantor Keimin Bunka Shidosho seringkali dipakai sebagai tempat diskusi para seniman muda yang baru memulai kariernya. Sering terjadi gesekan pemikiran antara golongan tua dan golongan muda dalam Keimin Bunka Shidosho. Ini karena, golongan muda mendapat pikiran dan dorongan baru baik di lingkungan sastra, musik, seni rupa, dan sandiwara (Sumardjo, 2004: 141-142).

Dalam lingkungan sastra tersebut nama sastrawan legendaris, Chairil Anwar, yang sempat bersitegang dengan seniornya, Sutan Takdir Alisyahbana. Selain di bagian sastra, “gesekan” antara golongan tua dan golongan muda juga terjadi di

Buku ini tidak diperjualbelikan.

bagian sandiwara dengan munculnya nama Usmar yang sempat berbeda pendapat dengan Dr. Roesmali.

Pada suatu ketika, Usmar mementaskan lakon “Manusia Baru” gubahan Sanusi Pane. Menariknya, Usmar menggunakan *spotlight* (lampu sorot) yang dipancarkan pada tubuh serta wajah pelaku yang tengah mengucapkan dialog pada pertunjukan ini. Rosihan menulis:

”Sehabis pertunjukan diadakan kesempatan melahirkan kritik oleh para penonton yang diundang menyaksikan ”try out” atau percobaan pementasan tadi. Maka berdirilah Dr. Roesmali yang waktu itu punya reputasi seorang regisseur tonil, a.l. di kalangan para mahasiswa Indonesia di zaman sebelum Perang Dunia ke-II, dan dikritiknya bahwa penggunaan ”spotlight” tadi sama sekali tidak pada tempatnya. Seharusnya seluruh ruangan pentas diliputi oleh cahaya lampu yang sama terangnya. Lalu Usmar Ismail menjawab bahwa penggunaan ”spotlight” dengan sengaja tadi itu adalah sebagai alat pembantu mempertinggi intentitas dan dramatik daripada lakon. Akan tetapi keterangan itu tidak dapat diterima oleh Dr. Roesmali...” (Anwar dalam *Budaya Jaya*, 1973: 588).

Jika menilik kejadian di atas, jelas bahwa Usmar yang saat itu baru berusia sekitar 21 tahun sudah menunjukkan bakatnya di bidang sandiwara modern. Bisa dikatakan, ia merupakan pelopor penggunaan *spotlight* dalam pementasan sandiwara. Golongan-golongan muda seperti Chairil dan Usmar ini yang kemudian mendobrak ranah-ranah yang telah ada sebelumnya, dan terselip pula keinginan untuk berkarya secara bebas, lepas dari propaganda Jepang.

Menurut keterangan Rosihan, ketika itu Usmar baru menceburkan diri di bidang penulisan lakon dan sekaligus

menjadi sutradara untuk lakon gubahannya. Awalnya, Usmar melatih diri dengan menulis lakon satu babak yang dimaksudkan untuk sandiwara radio.

Pada akhir 1942, Usmar telah melakukan percobaan dengan sandiwara radio yang dipancarkan Jakarta Hoosoo Kyoku, radio balatentara Jepang di Jakarta (Anwar dalam *Budaya Jaya*, 1973: 588). Usmar, kata Rosihan, memang telah menaruh minat di bidang sandiwara sejak mereka bersama-sama sekolah di AMS A Yogyakarta. Rosihan mengenang:

”Tiap tahun sekolah kami menyelenggarakan pertunjukan lakon sandiwara, dan Usmar pernah memerankan dewa Yunani Mercurius di pentas” (Anwar, 1983: 64).

Berdirinya Maya

Usmar sendiri pernah mengatakan bahwa seorang seniman dalam berkarya tidak bisa dipaksakan menuruti suatu ideologi tertentu. Karya-karya seniman harus lahir dari hati nurani seniman sendiri atas dorongan spontanitas dan kejujuran, serta mengungkapkan kebenaran-kebenaran yang abadi (Ismail, 1983: 20).

Dari idealisme dan bakatnya itu, Usmar lalu berniat membentuk suatu perkumpulan sandiwara yang lepas dari Keimin Bunka Shidosho. Lalu ia mengajak Rosihan Anwar, temannya semasa sekolah dahulu di AMS A Yogyakarta dan wartawan *Asia Raya*.

Satu-persatu teman-temannya sesama seniman diajak, seperti Cornel Simanjuntak (menjadi penata musik untuk Maya), Hario Singgih, Tjok Sinsu, H.B. Angin, Basuki Resobowo, Suromo, Kartono Yudhokusumo, S. Tutur (para pelukis yang lalu menjadi penata panggung Maya). Selain itu, pemuda-pemuda

yang bukan dari kalangan seniman juga bergabung, seperti H.B. Jassin (bekerja untuk *Pandji Poestaka*), Dr. Ali Akbar (dokter di CBZ, sekarang RSCM), Zainal Abidin (seorang apoteker), Boes Effendi, Hermin, Zuraida Sanawi, Hadjari Singgih, Tienne Mamahit, serta Djuwita (Jassin, 1955: 132; Anwar, 1983).

Atas dukungan kakak Usmar, Dr. Abu Hanifah alias El Hakim, akhirnya Perkumpulan Sandiwara Penggemar Maya terbentuk pada 27 Mei 1944 (Oemarjati, 1971: 38).

Menurut H.B. Jassin, Maya sendiri berarti bayangan atau impian, dunia yang dicita-citakan. Isi dari cita-cita tersebut, yaitu kebangsaan, kemanusiaan, dan ketuhanan (Jassin dalam *Mimbar Indonesia*, 1949: 20). Dengan cita-citanya tersebut, bisa dikatakan Maya merupakan perkumpulan sandiwara yang mempunyai garis perjuangan tegas pada zamannya.

Rosihan Anwar ditunjuk sebagai ketua perkumpulan ini. Kakak Usmar, Abu Hanifah, bertindak sebagai penulis lakon. Sementara Usmar sendiri berperan sebagai sutradara, meski tak jarang juga ia kerap menulis lakon. Tujuan mendirikan perkumpulan sandiwara penggemar Maya sendiri cukup "radikal" pada masa itu. Rosihan menulis bahwa alasan membentuk Maya, yaitu:

"...kami ingin berusaha di luar ruang lingkup Pusat Kebudayaan. Kalau di *Keimin Bunka Sidoosho* masih ditenggang unsur-unsur *Sidookan* Jepangnya, maka di dalam Maya seratus persen orang-orang Indonesia bisa berkarya." (Anwar dalam *Budaya Jaya*, 1973: 589).

Jelas sekali, pemuda seperti Rosihan, Usmar, dan Abu Hanifah mendirikan Maya karena mereka ingin bebas berkarya. Dan sedikit banyak, lepas dari pengaruh propaganda politik Jepang yang perannya dimainkan oleh lembaga kebudayaan Keimin Bunka Shidosho.

Menurut saya, Maya merupakan suatu model perkumpulan sandiwara modern yang revolusioner. Dengan begitu, Maya resmi jadi “musuh” bagi Keimin Bunka Shidosho. Perlawanan Maya terhadap pemerintah fasis Jepang, terselip di setiap lakon yang ia bawakan di atas panggung.

Di Jawa, segera ketika Jepang berkuasa, stasiun pemancar yang ada dikontrol oleh Sendenbu dan dibentuk Djawa Hoso Kanrikyoku (Biro Pengawas Siaran Djawa). Hoso Kanrikyoku ini dipimpin oleh Tomabechi. Hoso Kanrikyoku kemudian membangun cabang-cabang pada kota-kota besar di Jawa yang disebut dengan Hoso Kyoku, seperti di Bandung, Purwokerto, Yogyakarta, Surakarta, Malang, Surabaya, Semarang, termasuk Jakarta.



Pertunjukan Maya dengan lakon “Insan Kamil”.
(Sumber foto: *Mimbar Indonesia*, No.25,18 Juni 1949).

Jakarta Hosokyo (Pemancar Radio Jakarta) dipimpin oleh Shimaura. Pada 7 Maret 1942, Pemancar Radio Jakarta mulai mengudara. Pemancar Radio Jakarta berada di gelombang 80,30 meter (Proyek Penelitian dan Pengembangan Penerangan Deppen RI dan Fakultas Sastra Unpad, 1978-1979: 59-62).

Di awal kariernya sebagai seorang penulis lakon, Usmar menulis lakon sandiwara radio satu babak yang lalu dipancarkan Hosokyo. Untuk usaha memancarkan sandiwaranya ini, ia dibantu oleh Mr. Utoyo¹⁰ yang bekerja di Hosokyo. Rosihan pun turut sebagai salah seorang pelakunya (Anwar, 1983: 64-65).

Kegiatan ini berlanjut setelah Usmar dan kawan-kawannya membentuk perkumpulan sandiwara penggemar Maya. Maya memulai kiprahnya dengan menyuarakan sandiwara radio. Pada 29 Agustus 1944, perkumpulan ini mengadakan siaran pertamanya dengan menyuarakan sandiwara “Djalan Kembali”. Secara berturut-turut mereka kemudian menyuarakan sandiwara radio, seperti pada 7 Februari 1945 menyuarakan sandiwara “Ni Ajoe Sitti” atau “Mereboet Benteng Kroja”¹¹, pada 9 Maret 1945 menyuarakan sandiwara “Tempat jang Kosong”, pada 25 Maret 1945 menyuarakan sandiwara “Poetera Negara” karya Achdiat, pada 4 Mei 1945 menyuarakan sandiwara “Djibakoe Atjeh”¹² karya Idroes, dan tanggal 15 Juni 1945 menyuarakan sandiwara “Mutiaru Dari Nusa Laut” karya Usmar (*Asia Raya*, 6 Februari

¹⁰ Mr. Utoyo juga merupakan ketua bagian musik, *Keimin Bunka Shodoshu*.

¹¹ Berkisah tentang kepahlawanan seorang putri dalam perang Diponegoro, ketika dilakukan pengepungan atas Benteng Kompeni Belanda di Kroya. Siaran ini untuk memperingati hari wafatnya Pangeran Diponegoro (*Asia Raya*, 6 Februari 2605: 2).

¹² Berkisah tentang perlawanan beberapa orang Aceh, lelaki dan perempuan, terhadap pasukan Belanda yang hendak menangkap putra pahlawan Aceh Teuku Mat Amin yang masih bayi. Teuku Mat Amin gugur karena dibunuh Belanda. Di dalam perlawanan itu bayi Mat Amin berhasil diselamatkan, tetapi yang mempertahankannya gugur semua, demikian pula dengan pasukan Belanda yang ditugaskan untuk menangkap anak itu (Jassin, 1955: 171). Siaran sandiwara ini dipancarkan ke seluruh Jawa dan Madura.

2605: 2; *Asia Raya*, 9 Maret 2605: 2; *Asia Raya*, 24 Maret 2605: 2; *Asia Raya*, 2 Mei 2605: 2; *Asia Raya*, 14 Juni 2605: 2).

Dari Panggung ke Panggung

Pada Juli 1944, untuk pertamakalinya Maya mengadakan pertunjukan di atas panggung. Pertunjukan ini berlangsung di Gedung Sirtu Gekidjo¹³ Pasar Baru.

Pada pertunjukan pertama ini, Maya mementaskan lakon “Taufan di Atas Asia” gubahan Abu Hanifah. Dalam lakon yang disutradarai oleh Usmar ini, Rosihan Anwar bertindak sebagai pemeran utama, dia menjadi Dr. Abdul Azaz, Dr. Ali Akbar sebagai K.H. Mualim, Tiene Mamahit sebagai Inderawati, Zuraida Sanawi sebagai Hayati, dan Hermin Sanawi sebagai Lee Moy (Anwar dalam *Budaya Jaya*, 1973: 589-590).

Sejak malam itu, Maya aktif mengadakan pertunjukan di Jakarta dengan membawakan lakon-lakon karya Usmar dan Abu Hanifah, seperti “Intelek Istimewa”, “Dewi Reni”, dan “Liburan Seniman”. HB Jassin turut bermain dalam lakon “Liburan Seniman” tersebut. Selain lakon-lakon karya Abu Hanifah dan Usmar, Maya juga mementaskan lakon terjemahan penulis Barat, yaitu lakon karya Henrik Ibsen, “De Kleine Eyolf”. Naskah ini sudah disadur oleh Karim Halim, dan menjadi “Jeritan Hidup Baru” (Jassin, 1949: 20). Lakon ini sendiri dipentaskan di Jakarta pada Mei 1945 (Anwar, 1983: 72).

Pada 10 Februari 1945 dan 11 Februari 1945, mengadakan pertunjukan dengan lakon “Intelek Istimewa”, untuk merayakan

¹³ Pada masa kolonial, gedung ini bernama Schouwburg. Namun pada masa pendudukan Jepang namanya berubah menjadi Sirtu Gekidjo, ini adalah salah satu usaha untuk menghilangkan segala hal yang berorientasi Barat. Schouwburg adalah nama yang diberikan oleh Pemerintah Hindia Belanda, tetapi masyarakat Jakarta akrab memakai nama Gedung Komedi. Sekarang dikenal sebagai Gedung Kesenian Jakarta.

Hari Kigensetsu di Siritu Gekidjo Pasar Baru, dengan bantuan dari Keimin Bunka Shidosho. Lakon tersebut berisi tentang keruntuhan seseorang jika ia terlalu mementingkan diri sendiri dan membanggakan kebendaan, dibandingkan dengan kepentingan orang banyak (*Asia Raya*, 2 Februari 2605: 2; *Asia Raya*, 6 Februari 2605: 2; *Asia Raya*, 10 Februari 2605: 2; *Asia Raya*, 20 Februari 2605: 2; *Asia Raya*, 28 Juni 2605: 2).

Yang menarik, selain pertunjukan Maya, ada pertunjukan "tambahan" seusai pertunjukan Maya, yaitu pertunjukan sandiwara anak-anak dengan lakon "Semalam di Medan Perang" yang dibawakan oleh anak-anak berusia 12 tahun di bawah asuhan Ibu Soed (*Asia Raya*, 29 Januari 2605: 2).

Melihat dari judul lakonnya, tampak bahwa lakon tersebut juga merupakan lakon propaganda Jepang, dan ini berarti propaganda tidak hanya menyentuh orang dewasa saja, tetapi juga ditujukan bagi anak-anak.

HB Jassin mengatakan bahwa, semakin hari Maya semakin kuat. Sebaliknya, pertemuan-pertemuan angkatan muda sastrawan yang tiap bulan diselenggarakan oleh Keimin Bunka Shidoshoterpaksa dihentikan, karena sepi perhatian. Itu karena di dalam Maya, seniman-seniman muda dibebaskan untuk mengembangkan bakatnya. (Jassin, 1949: 20).

Sepak terjang Maya tidak sama sekali lepas dari pengawasan militer Jepang. Pernah beberapa kali perkumpulan ini kesulitan untuk memainkan sebuah lakon. Misalnya saja, saat perkumpulan ini hendak mementaskan lakon karya Henrik Ibsen, yang notabene penulis lakon asal Eropa (baca: musuh Jepang). Lakon ini sempat lama berada di tangan badan sensor naskah Jepang (Hoodooka). Hoodooka keberatan lantaran pengarangnya orang Barat. Setelah naskah itu dikembalikan dan disensor,

terdapat catatan: “Perhatikan! Kata-kata papa dalam cerita ini harus diganti dengan bapak atau ayah” (Jassin, 1949: 22).

Selain itu, menurut Abu Hanifah atau El Hakim, Maya pernah dibujuk untuk masuk ke dalam Keimin Bunka Shidosho. Jepang merayu dengan janji akan diberikan subsidi, tapi Maya menolak (Hakim dalam *Mimbar Indonesia*, 1949: 20). Maya melakukan perlawanan dengan menyelipkan cita-cita kebangsaan di setiap lakon yang dimainkan. Namun cita-cita tersebut dibalut secara sangat halus, sehingga tampak seperti puji-pujian untuk Jepang.

Pada 6 Agustus 1945, pesawat bomber B-29 Enola Gay yang diawaki oleh Kolonel Paul Tibbets Jr melepaskan satu bom atom “Little Boy” ke kota Hiroshima. Berikutnya, pada 9 Agustus 1945 giliran kota Nagasaki dihantam bom atom “Fat Man” dari pesawat bomber Boeing B-20 Superfortrrs Bock’s Car yang dipiloti oleh Mayor Charles Sweeney. Porak-poranda. Jepang hancur dalam sekejap. Atas insiden yang mengerikan tersebut akhirnya Jepang menyerah¹⁴ tanpa syarat kepada Sekutu pada 14 Agustus 1945.

Di Indonesia sendiri terjadi *vacum of power* alias kekosongan kekuasaan. Pejuang kemerdekaan Indonesia akhirnya memanfaatkan kesempatan ini untuk mendeklarasikan kemerdekaan, yang proklamasinya terealisasi pada 17 Agustus 1945. Para seniman sandiwara turut ambil bagian untuk mengabarkan berita kemerdekaan Indonesia ini ke masyarakat.

Usmar dan kawan-kawannya yang kebanyakan mantan pegawai Keimin Bunka Shidosho, seperti Rosihan Anwar, Suryo Sumanto, Hamidy Djamil, dan Djayakusuma,

¹⁴ Jepang menandatangani surat penyerahan di atas kapal USS Missouri di teluk Tokyo pada 2 September 1945.



Rosihan Anwar, salah seorang pendiri Maya, yang lebih dikenal sebagai wartawan senior.

(Sumber foto: *Mimbar Indonesia*, 9 April 1949).

membentuk Seniman Merdeka. Seniman Merdeka merupakan sandiwara keliling. Mereka mempertunjukkan sandiwara dengan menaiki sebuah truk, mendatangi tiap sudut kota Jakarta dan memberikan hiburan kepada rakyat, dengan tujuan utama membakar semangat rakyat untuk melawan tentara penjajah¹⁵ yang berusaha menguasai kembali Indonesia (Anwar dalam *Budaya Jaya*, 1974: 199).

Anggota Maya sempat berpisah pada masa revolusi fisik. Usmar sendiri pindah ke Yogyakarta, dan ia masuk dinas kemiliteran. Kegiatan Maya berlanjut pada 1949 di Jakarta. Tujuan pertunjukan selain memberi hiburan juga menggelorakan semangat perjuangan rakyat. Saat itu, Jakarta masih diduduki oleh tentara Belanda. Lakon yang akan dipentaskan adalah “Api” karangan Usmar sendiri. Pementasannya berlangsung pada Maret 1949 (Anwar, 1974: 200).

Setelah itu, Maya kembali mementaskan kembali lakon “Insan Kamil” pada April 1949. Pada akhir 1949, aktifitas Maya vakum sama sekali di dunia panggung. Anggota-anggotanya sibuk dengan kegiatan masing-masing. Usmar sendiri mulai memasuki dunia film yang memang menjadi obsesinya sejak

¹⁵ Rosihan mencatat, waktu itu tentara Sekutu di bawah Letnan Jenderal Christison telah mendarat di Jakarta (Anwar, 1974: 199).

dahulu. Pada 1955, Usmar bersama dengan D. Djadjakusuma dan Asrul Sani mendirikan Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) (Sumardjo, 2004: 150). Dengan demikian, bubarlah Perkumpulan Sandiwara Penggemar Maya.

Begitulah reputasi Maya. Ia menjadi model perkumpulan teater modern selanjutnya. Maya telah dipimpin oleh seorang sutradara dalam setiap pementasannya, pemainnya patuh pada lakon, lakonnya mengambil cerita semangat zaman, dan panggungnya telah mengikuti zaman. Ini sangat berbeda dengan model perkumpulan lain yang ada sebelum Maya berdiri. Tidak salah jika Rosihan Anwar menjuluki Maya sebagai *avantgarde*-nya teater modern Indonesia.

Pedang Mata Dua

Paus sastra Indonesia, H.B. Jassin (1955: 77) menyebutkan bahwa:

”...Karangan-karangan sandiwara El Hakim (Dr. Aboe Hanifah): Taoefan di Atas Asia, Intellect Istimewa dan Dewi Reni, adalah pedang-pedang mata dua yang penuh berarti bagi bangsa Indonesia, kalau suka membaca, melihat atau mendengar filsafat yang diuraikan dalamnya dengan mata dan telinga Indonesia” (Jassin, 1955: 77).

Artinya jika pembaca atau penonton paham, lakon-lakon El Hakim justru berisi perlawanan terhadap Jepang dan perjuangan untuk Indonesia merdeka. Begitupun karya-karya lainnya. Penulis di sini akan membahas beberapa lakon Maya yang sarat akan muatan nasionalisme dan dipentaskan sebagai perlawanan terselubung kepada pemerintah fasis Jepang.

Lakon-lakon Maya intinya selalu menggambarkan cita-cita perjuangan Maya: kebangsaan, kemanusiaan, dan ketuhanan.

Karya-karya lakon Abu Hanifah alias El Hakim, seperti “Taufan di Atas Asia”, “Intelek Istimewa”, dan “Dewi Reni”, jika diperhatikan baik-baik, kaya akan muatan nasionalisme. Lakon ”Taufan di Atas Asia” berkisah tentang situasi di Singapura dan Jakarta menjelang Perang Pasifik. Tokoh utamanya seorang Indonesia bernama Abdul Azaz.

Dia pebisnis di Singapura. Bersama dua orang temannya asal Cina, Cheong Fung, dan asal India, Sadhar Khan, berbincang soal kedatangan pasukan Jepang ke Singapura. Di Jakarta, K.H.Mualim, Dr. Kamil, Mr. Taha, teman-teman Inderawati (istri Abdul Azaz), dan Mr. Adikusuma yang aktif dalam pergerakan juga membicarakan hal yang sama. Jika ditilik, lakon ini sesungguhnya menganjurkan persatuan dan cita-cita kemerdekaan Indonesia. Perhatikan petikan lakonnya:

M. Saman : ...Dan sudah sepatutnya kaum nasional perlu mengadakan pendekatan kepada kaum Islam, lebih-lebih yang tergabung dalam organisasi. Untung hal inipun sudah diinsyafi, dan nampaknya pendekatan itu mulai nyata. Saya dengar kabar, bahwa sebahagian besar dari golongan nasionalis dari Majelis Rakyat Indonesia hendak meminta pemuka Muhammadiyah jadi pemuka Dewan Majelis Rakyat Indonesia. Apa betul?

Dr. Kamil : Kabar itu belum saya dengar.

Mr. Taha : Saya tahu, bahwa memang ada satu partai besar golongan nasional berniat begitu.

M. Saman : Kalau begitu, mulailah nampaknya pekerjaan bersama-sama dalam praktik antara kaum nasional dan umat Islam. Memang sudah patut persaudaraan itu dianjurkan dan dipraktekkan (Hakim, 1949: 122).

Lakon karya Abu Hanifah yang menyiratkan cita-cita nasionalisme lainnya adalah “Dewi Reni”. Lakon ini berkisah tentang Dr. Abdullah Hasjim, Mr. Nahar Tohir, Harlono, Adiasmara, dan Ukar Sumodikromo yang jatuh cinta kepada seorang gadis bernama Dewi Reni. Mereka berusaha merebut hati Dewi Reni, namun sesungguhnya Dewi Reni telah menetapkan tambatan hatinya kepada Dr. Abdullah Hasjim.

Lakon ini dipentaskan untuk menyambut Janji Koisho¹⁶ September 1944. Lakon ini sempat dicekal Badan Sensor Jepang yang menganggap isi cerita tidak sesuai dengan propaganda Jepang. “Dewi Reni” sendiri sesungguhnya merupakan perlambang ibu pertiwi. Abu Hanifah lebih berani memuat pesan kemerdekaan Indonesia dalam lakon ini. Lihat saja petikan lakon ini:

Dewi Reni : Esok hari kita rayakan lagi hari Indonesia Merdeka, tapi sebenarnya tiap hari, tiap detik pembaktian adalah perayaan hari Indonesia Merdeka.

Harlono : Terasa betul oleh saya ucapan Dewi Reni itu.

Ukar : Ya, benar. Terasa juga oleh saya, bahwa hal itu tidak salah (Hakim, 1949: 118).

Indonesia di sini disimbolkan sebagai Dewi Reni. Sedangkan para pemuda yang “mengejar-ngejar” Dewi Reni adalah rakyat Indonesia yang mencintainya. Lakon “Intelek Istimewa” berkisah tentang manusia dalam beberapa profesi. Tokoh utamanya, Dr. Taha Kamil, seorang kepala rumah

¹⁶ Janji Koisho merupakan janji perdana menteri Jepang Koisho Kuniaki yang akan memberikan kemerdekaan Indonesia di kemudian hari pada 7 September 1944. Koisho maju menggantikan Tojo. Ia melakukan itu untuk merebut kembali hati rakyat Indonesia yang sudah semakin tidak percaya terhadap Jepang (Posponegoro dan Notosusanto, 1993: 66; Lebra, 1988: 99).

sakit Sudiwaras. Ia mempunyai prinsip “pengetahuan adalah kekuasaan”. Temannya, Dr. Abdul Hak, merupakan pengurus di bidang pertanian dan perikanan, dianggap tidak berguna melecehkan tugas dokter.

Dr. Abdul Hak sendiri merupakan personifikasi Abu Hanifah yang tidak melulu mengurus soal kedokteran, tapi tetap mengurus bidang lain, seperti sandiwara, sastra, dan pemuda. Abu Hanifah memasukkan pesan agar kaum intelektual harus berperan di segala bidang, karena mereka lah harapan untuk menyongsong zaman kemerdekaan Indonesia.

Usmar juga rajin membuat lakon yang sesungguhnya menyindir Jepang. Lakon-lakon tersebut adalah “Mutiara Dari Nusa Laut” dan “Liburan Seniman”. Lakon “Mutiara Dari Nusa Laut” berkisah tentang peperangan yang terjadi pada awal abad ke 19, antara Bangsa Belanda dengan Indonesia di Kepulauan Maluku. Naskah sandiwara ini juga termuat dalam majalah *Keboedajaan Timoer* No. II tahun 1944.

Lakon ini tidak dipertunjukkan di panggung, namun disiarkan melalui radio. Lakon ini sendiri bercerita tentang sejarah yang benar-benar terjadi. Jepang menyetujui lakon ini karena memuat kebencian terhadap bangsa Belanda. Namun, yang menarik, lakon ini justru merupakan “pedang bermata dua”. Dalam lakon ini terselip perjuangan melawan penjajah yang digerakkan seorang gadis, yang menjadi pahlawan nasional, Christina Martha Tiahahu. “Liburan Seniman” berkisah tentang Suromo yang bekerja di perusahaan dagang Hasan Kaisha.

Ia bercita-cita menulis naskah sandiwara yang akan dipentaskan bersama teman-temannya. Diceritakan kesulitan mementaskan lakon “Kebangkitan”. Akhirnya berkat kerja keras,

pementasan berjalan sukses. Pesan nasionalismenya terselip dalam dialog yang dikatakan Suromo: “Asal kita tahu, kita berusaha dengan bersungguh-sungguh. Karena semua tidak lain adalah alat belaka untuk mencapai cita-cita, menuju kemuliaan nusa dan bangsa” (Ismail, 1958: 166).

Selain Dewi Reni yang sempat dicekal, lakon-lakon Maya yang lainnya lumayan “aman” dari Badan Sensor Jepang. Mengapa? Karena terselip sejarah dalam cerita-ceritanya. Dan yang terpenting, membayangkan Asia Raya.

Oleh karena itu, lakon-lakonnya digolongkan Jepang sebagai naskah sandiwara propaganda. Djajakusuma sendiri mengatakan bahwa:

”Maya tidak pernah memainkan cerita-cerita propaganda, tidak pernah. Tapi di beberapa ceritanya El Hakim memang sudah membayangkan kebesaran Asia kelak. Ya, ada Asia Timur Raya juga, tapi implisit sampai menyatakan di bawah pimpinan Jepang, itu sama sekali tidak ada.” (Djajakusuma dalam Abdullah dkk, 1993: 285).

Karangan El Hakim, yaitu “Taufan di Atas Asia”, “Intelek Istimewa”, dan “Dewi Reni” justru merupakan sebuah sindiran terhadap Jepang, yang berjanji akan membawa keadilan dan kemakmuran di tanah Asia (Jassin dalam Ismail, 1958: 6-7).

Wayang Orang Bharata, Bertahan di Rimba Jakarta



*“Everyone has to know that saving
the art of traditional legacy as a culture
is a expensive job”*
(Wayang Orang Bharata).

SETIAP kali melewati bangunan gedung di bilangan Senen, Jakarta Pusat itu, ada perasaan penasaran dalam diri saya. Bangunan unik itu dipergunakan untuk apa? Usut punya usut, ibu saya pernah bercerita soal wayang orang di bilangan Senen. Dan, benar gedung itu punya kelompok wayang, tempat pentas mereka setiap malam Minggu.

Malam Minggu di awal April, akhirnya saya sempatkan diri untuk menonton pertunjukan wayang orang di Bilangan Senen, Jakarta Pusat tadi. Saya pun membeli tiket seharga Rp.40 ribu untuk tempat duduk di balkon.

Tak seperti dugaan saya sebelumnya, ternyata pertunjukan wayang orang ini ramai pengunjung. Tiketnya pun sudah ludes sejak sore, yang tersisa cuma tiket untuk kursi balkon. Untuk kelas VIP sendiri dibanderol Rp.60 ribu, dan kelas 1 Rp.50 ribu. Kapasitas penonton yang ada sekitar 280 kursi.

Dalam brosur resminya tertulis, “Gedung kami full AC, bukan hanya adem dan nyaman namun juga bersih dan aman. Percayalah pelayanan kami semakin baik, maju, dan bermutu. Untuk usia sepuh, kami mempersiapkan pemandu yang ramah dan harum.” Tampak nyata dan bukan isapan jempol belaka.

Tempat menonton pertunjukan tertata rapi, lengkap dengan AC. Bagi yang tak paham bahasa Jawa, di atas panggung tersedia *running text* digital yang menjelaskan deskripsi cerita satu babak yang dimainkan.

Setelah mendengarkan tembang dan iringan tabuhan gamelan, layar pun akhirnya tersingkap. Muncul seorang penari pria mengenakan topeng dan seutas selendang, menarik tari topeng klana. Setelah itu, pada pukul 20.00 WIB, pertunjukan

Gedung Wayang Orang Bharata
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi)



wayang orang berjudul “Resi Bhismo Gugur” pun dimulai hingga berakhir di pukul 00.00 WIB.

Kelompok wayang orang yang saya tonton ini bernama Bharata. Tak sulit menemukan gedung wayang orang Bharata. Jaraknya hanya sekitar 100 meter dari terminal Senen, tepatnya di Jalan Kalilio Nomor 15, Senen, Jakarta Pusat. Bentuk gedungnya yang berbeda dari gedung kanan-kirinya, membuat mata siapa pun tergugah untuk melihatnya.

Keluar Tembok Istana

Wayang orang atau wayang wong atau *ringgit tiyang* merupakan jenis teater tradisional yang dimainkan oleh manusia sebagai tokoh dalam ceritanya. Cerita atau lakon yang dimainkan biasanya berdasarkan kisah Mahabharata atau Ramayana.

Wayang orang dahulu berasal dari istana. Menurut R.M. Sudarsono dalam buku *Indonesia Indah; Teater Tradisional Indonesia* (1996), munculnya wayang orang tak lepas dari peran Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya (KGPAA) Mangkunegara IV, Raja Mangkunagaran, Surakarta, yang juga seniman tari dan penyair.

Sebuah sumber lain, yang berasal dari Dinas Pariwisata Kotamadya Dati II Surakarta dalam situs *Pepadijateng.com* menyebutkan berbeda. Menurut sumber ini, pencipta wayang orang adalah Mangkunegara I, yang mungkin diilhami oleh seni drama yang sudah berkembang di Eropa.

Situs *Wikipedia.org* pun menyebutkan demikian. Semula wayang orang dipertunjukkan di Surakarta. Namun, karena tidak bertahan lama, pertunjukannya pindah ke Yogyakarta. Pada April 1868, sewaktu Mangkunegara IV mengadakan khitanan putranya yang bernama Prangwadana dan Mangkunegara V,

didatangkan rombongan wayang orang dari Yogyakarta. Sejak saat itu, wayang orang kembali hidup di Surakarta.

Tapi, menurut penelitian Profesor Teater Departemen Drama dan Teater, Royal Holloway, Universitas London, Matthew Isaac Cohen, mengacu pada sumber abad ke-19, sebenarnya pencipta wayang orang adalah Raden Mas Aria Tondhakusuma, menantu Mangkunegara IV.

“Wayang orang berasal dari Keraton Yogyakarta. Posisinya sebagai pusaka keraton, jarang dipentaskan karena butuh waktu latihan yang sangat panjang. Raden Mas Aria Tondhakusuma, yang dulu menjadi penari keraton di Yogya dan kemudian menikah dengan anak Mangkunegara IV, yang menjadi penciptanya,” kata Cohen.

Mengenai Mangkunegara I yang menciptakan wayang orang, Cohen mengatakan, ia belum pernah melihat bukti konkret soal kebenaran tersebut. Menurutnya, Thonhakusuma banyak sekali jasanya dalam bidang budaya dan terkenal pada zamannya.

“Tetapi sejarah wayang wong didominasi oleh buku (R.M.) Sudarsono, yang mengangkat wayang wong Yogya saja. Banyak juga sumber yang tidak berdasarkan dokumen yang valid, jadi tidak heran kalau ada kesalahan. Ada mungkin juga unsur anti kolonial dalam historiografi, karena Mangkunegaran dipandang pro Belanda,” kata Cohen.

Cohen mengatakan, pada 1880-an wayang orang dimodifikasi dalam versi baru di Mangkunegaran. “Banyak sekali perubahan, termasuk kostum baru yang terinspirasi dari Candi Suku dan boneka wayang (wayang kulit). Kalau di Yogya pentas wayang wong paling sekali dalam lima tahun, di Mangkunegaran bisa tampil lima lakon dalam satu tahun,” ujarnya.

R.M. Sudarsono (1996: 92) pun menyebutkan, Mangkunegara V meneruskan pengembangan wayang orang. Sepeninggal Mangkunegara IV, Mangkunegara V melakukan penyesuaian kostum wayang orang yang disesuaikan dengan tatahan dan ikonografi wayang kulit.

Bencana melanda Jawa dalam depresi ekonomi yang parah. Menurut Cohen, pada 1887, situasi keuangan Mangkunegaran memburuk, karena musibah penyakit yang menyerang perkebunan kopi dan jatuhnya harga gula.

R.M. Sudarsono (1996: 92) menjelaskan, sewaktu pemerintahan Mangkunegara V, terjadi apa yang disebut “zaman meleset” (malaise). Terjadi depresi ekonomi yang sangat buruk. Kesulitan ini membawa akibat berat, dan menyebabkan para seniman wayang orang di dalam istana menganggur. Perubahan pun terjadi. Dari sini, wayang orang yang tadinya hanya pentas di istana, mulai keluar tembok. Adalah Gan Kam, seorang Cina peranakan yang meminta kepada Mangkunegara V agar wayang orang bisa manggung di luar tembok istana. Gan Kam juga diberi izin untuk memanfaatkan hasil studi tentang kostum yang diperintahkan oleh Mangkunegara V. Kemudian, para abdi dalem istana pun diizinkan untuk masuk kelompok bentukan Gan Kam (Sudarsono, 1996: 93).

Menurut Cohen, pasca krisis ekonomi dan kegagalan panen, banyak seniman wayang orang yang lari kemana-mana, dan diangkat menjadi guru tari dan karawitan.

“Tahun 1888 sudah ada laporan tentang wayang wong komersil di Sukabumi yang dimiliki orang Cina. Ini permulaan yang disebut wayang wong panggung,” kata Cohen.

Bisa jadi, orang Cina yang disebutkan Cohen itu adalah Gan Kam. Atau, barangkali sudah ada kelompok wayang orang lainnya yang berkelana dan dipimpin oleh orang peranakan Cina juga. Pada masa itu, aktivitas teater, baik tradisional maupun stambul—cikal-bakal teater modern Indonesia, dibentuk oleh August Mahieu pada 1891—dipentaskan secara berkeliling. Mereka belum memiliki panggung tetap untuk pentas.

Kelompok buatan Gan Kam ini bernama wayang wong Sriwerdari. Pertunjukannya diselenggarakan di sebuah bangunan besar yang mampu menampung sekitar 200 penonton. Bangunan itu diperkirakan bekas tempat membatik milik Gan Kam yang ada di sebelah selatan pasar Singosaren. Pementasan dilakukan di atas panggung yang diberi layar. Panggung didirikan setinggi sekitar satu meter agar penonton bisa melihat dengan jelas pementasan sambil lesehan (Rutopo, 2007: 122).

Terlepas dari latar belakang historisnya, menurut Cohen, yang juga sangat tertarik dengan seni pertunjukan tradisional Indonesia, filosofi wayang orang tidak jauh dari wayang kulit, yaitu cerita tentang pahlawan, serta tanggung jawab terhadap negara dan keluarga.

“Tetapi kalau untuk penari ada satu hal yang khusus, yaitu penjiwaan spirit dari wayang. Hal ini diceritakan dalam beberapa tulisan dari GBPH Suryobrongto dengan nama teori ‘Joged Mataram’. Penjiwaan ini menurut beliau untuk menghaluskan perasaan, supaya tidak sombong maupun malu. Semua tarian menurut beliau adalah halus karena berbudi dan dimainkan dengan kesadaran ketuhanan. Jadi, tari tidak lepas dari kebatinan, yaitu salah satu cara untuk mengandalkan emosi dan mempertahankan tingkah laku,” ujar Cohen.



Pertunjukan Wayang Orang Bhatara (Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

Filosofi wayang orang adalah filosofi kehidupan, di mana kita diajarkan etika keseharian, seperti bagaimana seorang anak bersikap dan berbicara kepada orangtua.

Sejak 1972

Adalah kelompok wayang orang Bharata yang masih bertahan menghibur para penonton setianya di tengah himpitan hiruk-pikuk Jakarta yang pengap dengan kesibukan, polusi, dan keluh-kesah warganya.



“Bharata berdiri pada tanggal 5 Juli tahun 1972. Bharata bisa dibilang kepanjangan dari kelompok wayang orang Pancamurti yang berdiri pada tahun 1963,” kata Ketua Paguyuban Wayang Orang Bharata, Marsam Mulyoatmojo.

Awalnya, kelompok wayang orang ini menempati gedung bekas bioskop Rialto. Seiring waktu, Pancamurti pecah. Anggotanya ada yang keluar gedung pertunjukan utama di bilangan Senen, Jakarta Pusat. Sebagian kecil ikut bersama Djadoeg Djajakusuma, salah seorang tokoh perfilman dan teater Indonesia yang akhirnya mendirikan wayang orang Bharata pada 1972 dari mantan anggota Pancamurti tadi. Setelah itu, Pancamurti beberapa kali sempat mentas di Pluit dan Priok.

“Tapi, tak lama para senimannya kembali ke gedung lama mereka, dan menjadi bagian dari Bharata,” ujar Marsam.

Nama Bharata sendiri terdiri dari tiga suku kata, yakni *bha-ra-ta*. Kependekan dari bahasa Jawa: *Bhawa rasa tala*. “Artinya, gerak rasa dan gerakan dari dalam kalbu serta rasa yang menjadi irama,” tuturnya.

Di tengah tumbanganya banyak kelompok wayang orang di Jakarta, Bharata tetap eksis hingga saat ini. Menurut Marsam, dahulu di tahun 1960-1970-an ada sekitar 8 kelompok wayang orang di Jakarta. Kelompok-kelompok wayang orang ini hampir tiap malam menggelar pentas.

“Kalau dihitung, sebulan bisa ada 35 sampai 36 kali pementasan wayang orang di Jakarta. Tapi, satu-satu bubar. Yang bertahan cuma Bharata saja hingga sekarang,” kata Marsam.

Secara umum, sebut Marsam, di Jawa sendiri dahulu ada sekitar 100 kelompok wayang orang. Tapi, lambat laun berkurang. Kata Marsam, kini kelompok wayang orang bisa dihitung. Ada Mesti Pandawa di Semarang, Sriwerdari di Solo, satu kelompok di Surabaya, dan Bharata di Jakarta.

Apa sebab mereka bubar? Ada beberapa pemicu, di antaranya mereka tak bisa mengikuti perkembangan zaman, dan biaya ongkos produksi yang terlampau mahal, tak bisa tertutupi oleh pemasukan dari tiket pertunjukan. Marsam menambahkan, adanya gerusan hiburan modern, yang paling terasa adalah perkembangan industri televisi, membuat mereka tak mampu bersaing.

“Salah satu faktor lagi, mereka sangat tergantung oleh seorang ‘juragan’. Si juragan ini yang punya kuasa penuh terhadap perekrutan dan pemecatan anggota,” ujar Marsam.



Punakawan menghibur para penonton
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi)

Juragan di sini adalah pemimpin rombongan, yang punya kuasa penuh menentukan segala kebijakan di dalam rombongan. Dalam sejarah perjalanan teater modern Indonesia, peranan pemimpin rombongan memang sangat dominan. Dahulu, di dalam rombongan teater Dardanella yang sohor pada masa kolonial, ada Pedro yang bertindak sebagai pendiri dan pemimpinnya. Di tangan Pedro lah “nasib” rombongan Dardanella berada. Marsam juga mencontohkan seorang Teguh Slamet Rahardjo yang menjadi pemimpin grup lawak Srimulat.

“Nah, di Bharata berbeda. Di sini, kami mementingkan kebersamaan. Kalau ada masalah kami rembuk bersama. Setiap tiga tahun sekali, Bharata selalu ganti pimpinan,” kata Marsam.

Marsam sendiri mengakui, jika pertunjukannya masih mengikuti konsep lama, pasti penonton “kabur”. “Kami menyesuaikan zaman. Banyak gerakan tari dan iringan gamelan yang disesuaikan unsur modern. Kalau kita pakai pakem yang dulu, penonton kabur semua nanti. Tari modern disesuaikan dengan wayang orang,” katanya.

Terobosan Bharata termasuk *running text* digital yang berada di atas panggung. Walau *runningtext*-nya hanya mendeskripsikan kesimpulan setiap babak, tapi itu cukup membantu bagi penonton yang tak bisa bahasa Jawa. *Running text* tersebut dibuat pada 2009.

Perlu Dukungan Pemerintah

Segudang prestasi sudah diukir paguyuban wayang orang Bharata. Mereka pernah juga diundang untuk manggung di luar negeri. Sedikitnya tiga negara yang pernah disinggahi, yaitu Turki, Jerman, dan Belanda.

Dua negara mengikutkan anggota Bharata dalam misi kebudayaan, yakni ke Prancis dan Australia. “Itu keseluruhan personel Bharata *lho* ya. Kalau personelnnya masing-masing *wah* jangan ditanya. Mereka sudah sampai ujung dunia mungkin,” kata Marsam diselingi tawa.

Marsam mengakui, setiap pentas di markasnya di Senen, anggotanya tak ada gaji. “Tidak ada gaji. Mereka cari duit sendiri di luar, ya tentunya masih dalam konteks kesenian.”

Ya, personelnnya mencari nafkah di luar Bharata, baik menjadi pelatih tari, penari, pemain gamelan, dan lain-lain. Ia mengemukakan, anggota Bharata sudah diakui keandalannya, dan sering dipakai oleh “orang luar”. “Contohnya si Eko. Dia itupernah menjadi penari latar Madonna di Amerika sana,” tutur Marsam.

Eko yang dimaksud adalah Eko Supriyanto. Ia menjadi penari latar dan koreografer Madonna pada 2001. Saat itu, Eko yang sedang melanjutkan studi di Departement WorldArts and Culture di Universitas California, Los Angeles, nekat mengikuti tes audisi di Los Angeles yang diikuti 6 ribu peserta. Akhirnya, ia terpilih di antara 10 peserta, dan bergabung dengan Madonna’s Company serta ikut saat Madonna melakukan konser *Drowned World* di Amerika dan Eropa.

Uang hasil penjualan tiket hanya habis untuk biaya ongkos produksi saja. Bharata bukan berartitak pernah mengalami masa-masa sulit. Kata Marsam, kelompok ini dahulu kerap mengalami kesulitan, tapi bisa diatasi. Contohnya, pada tahun 2000-an, paguyuban wayang orang Bharata vakum mentas, karena gedung pertunjukan mereka sedang direnovasi.

Masa “rehat” itu berlangsung selama empat tahun. Ketika renovasi rampung, Gedung Bharata Purwa, tempat Bharata

mentas, latihan, dan menularkan bakat seni wayang orang, dikelola oleh Pemda DKI Jakarta pada 2004.

Sejak saat itu, Bharata kembali tampil di panggung dan menggelar pentas tiap malam minggu di gedung tersebut. Sudah lebih 30 tahun paguyuban wayang orang Bharata berdiri. Dalam bidang kesenimannya, kini sudah generasi kelima. Sedangkan secara keturunan sudah generasi keempat. Anggotanya sekitar 140-an orang.

Menurut Marsam, Bharata tetap konsisten melestarikan kesenian wayang orang. Marsam mengakui, untuk belajar wayang orang termasuk sulit. “Syaratnya, bakat alam. Ada yang menguasai teori wayang orang, tapi baru satu tahun saja dia baru bisa menyesuaikan. Dalam wayang orang, kita harus menjiwai karakter tokoh yang akan dimainkan,” jelas Marsam.

Oleh karena itu, keturunan personel Bharata yang menjadi regenerasi perkumpulan ini lebih cepat menguasai wayang orang, karena darah seni yang mengalir dari orang tuanya.

Semoga kecintaan seniman wayang orang bisa diapresiasi pemerintah yang melulu mengurus masalah politik. Seperti yang tertulis dalam brosur resmi Bharata, “*everyone has to know that saving the art of traditional legacy as a culture is a expensive job,*”—siapa pun harus menyadari bahwa pelestarian seni tradisi adalah sebuah pekerjaan berbiaya mahal.

Semisal, seni kabuki di Jepang. Para pelaku seni kabuki di sana kehidupannya dijamin negara. Oleh karena itu, mereka bisa fokus menampilkan seni kabuki. Nah, Indonesia beda. Di sini, memang ada dukungan pemerintah, namun masih setengah hati. Akibatnya, para pelaku seni di sini harus tetap berjuang untuk bertahan hidup, menghidupi diri sendiri, juga keluarganya. Marsam mencontohkan ketika ia berada di sebuah kota kecil

di Belanda, setingkat kecamatan di sini, dukungan pemerintah di sana juga diberikan total kepada para pelaku seni. Panggung untuk pentas ditata secara modern, dengan konsep futuristik, berkat dana pemerintah.

Sebenarnya, dahulu ketika Jepang menduduki Indonesia pada 1942-1945, meski tujuannya untuk propaganda, perhatian besar diberikan pemerintah pendudukan. Oleh karenanya, kehidupan para seniman terjamin, dan menjamur berbagai kelompok kesenian, khususnya teater. Asalkan mereka mau memberi hiburan kesenian yang sudah digariskan pemerintah pendudukan.

Sekarang ini, tak heran jika kita pernah melihat seniman kuda lumping, ondel-ondel, atau reog, yang ngamen di pinggir jalan untuk menyambung kehidupan. Sekali lagi, dukungan pemerintah harus total diberikan. Jangan sampai, seperti kata Marsam, “kita nanti malah belajar wayang orang ke luar negeri...”

Bagian II

Budaya Lokal

Rumah Betawi, Oase di Kampung Sendiri



“Rumah dan sekitarnya tidak hanya memberi manfaat bagi penghuninya, namun juga kepada masyarakat.”

(Yahya Andi Saputra, Budayawan Betawi).

JAKARTA, dengan geliat pembangunannya yang angkuh, seakan berlomba-lomba membangun gedung bertingkat. Gaya hidup masyarakat serba modern yang saling memengaruhi, turut menggeser arsitektur tradisional rumah Betawi. Anda pasti pernah menonton sinetron “Si Doel Anak Sekolahan” yang sangat digemari di awal 1990. Di sinetron itu, Anda pasti melihat sebuah rumah tradisional Suku Betawi, milik keluarga Doel. Rumah yang memiliki ciri khas beranda di depannya, dengan jendela kayu dan pagar berukir khas.

Saat ini, kecuali di daerah-daerah tertentu pinggiran Jakarta, mungkin akan sulit menemukan rumah bergaya arsitektur Betawi. Banhart C.L. dan Jess Stein, dikutip Irawan Maryono dalam buku *Pencerminan Nilai Budaya Dalam Arsitektur di Indonesia* (1985: 18), menjelaskan bahwa arsitektur adalah seni dalam mendirikan bangunan, di dalamnya termasuk segi perencanaan,

konstruksi, dan penyelesaian dekorasi.

Arsitektur diktakan tradisional jika bentukannya diturunkan secara turun temurun. Dari generasi ke generasi. Arsitektur adalah salah satu wujud hasil kebudayaan. Bentuk arsitektur sebuah bangunan, tak bisa lepas dari situasi masyarakat pendukung dan keadaan lingkungannya.



Rumah bernuansa Betawi di Setu Babakan
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

Arsitektur Rumah Betawi

Menurut budayawan Betawi, Yahya Andi Saputra, yang terpenting dari rumah Betawi adalah bagaimana rumah ini berfungsi dan bermanfaat, terutama dikaitkan dengan lingkungan sekitar.

“Artinya, rumah dan sekitarnya tidak hanya memberi manfaat bagi penghuninya, namun juga kepada masyarakat,” kata Yahya.

Yahya mengatakan, setiap rumah Betawi umumnya terbuka dan pembagian ruangnya tidak rumit. Pembagian ruang rumah Betawi, antara lain beranda, ruang tengah, kamar di sekitar ruang tengah, dan dapur. Yahya menuturkan, masyarakat umum mengenal tiga jenis arsitektur rumah Betawi, yakni joglo, kebaya atau bapang, dan gudang.

“Ada satu lagi yang kurang dikenal, yaitu potongan rumah jengki.” Secara umum, rumah Betawi memiliki struktur rangka kayu, beralas tanah yang diberi lantai semen.

Menurut penulis buku *Rumah Etnik Betawi* (2014), Doni Swadarma, ada berbagai unsur yang ikut memoles arsitektur rumah Betawi. “Unsur budaya Cina sangat dominan terhadap arsitektur rumah Betawi. Ada pula unsur Arab, Jawa, Melayu, dan etnik Nusantara lainnya,” kata Doni. Jenis arsitektur rumah Betawi yang sudah disebutkan di atas, memiliki ciri khas tersendiri.

Dari buku *Rumah Etnik Betawi* (2014: 34), disebutkan rumah joglo mendapat pengaruh dari etnis Jawa. Ciri khasnya, bentuk atap seperti limas yang menjulang ke atas berada di tengah bangunan, denah berbentuk bujur sangkar, dan bagian depan ruang luas tanpa sekat. Salah satu perbedaan dengan rumah joglo Jawa adalah bagian atap di joglo Jawa hanya bagian pendoponya saja yang menjulang.

Masih dari buku yang sama, rumah gudang memiliki ciri khas, berbentuk segi empat memanjang ke belakang, atapnya mirip pelana atau perisai, di bagian depan ada tambahan berupa markis. Disebutkan dalam buku itu (2014:39) rumah gudang terpengaruh oleh budaya Cina dan Belanda. Sedangkan rumah kebaya atau bapang memiliki ciri, atap mirip pelana tapi hanya di bagian tengah rumah, serta bagian depan dan belakang ditambahkan terusan *serondoyan* (dapur) (2014: 41).

Di buku itu, ada tambahan satu jenis arsitektur rumah Betawi, yakni rumah panggung. Rumah ini memiliki ciri, berdiri di atas fondasi umpak (alas tiang), di atas fondasi umpak ada tiang kayu sebagai penyangga, dan terdapat bagian anak tangga (2014: 43). Doni Swadarma menyebutkan, pengaruh Cina di

rumah Betawi ada di bagian kusen jendela dan jalusinya (kayu, besi, kaca yang dipasang vertikal atau horizontal dan berjarak).

“Yang kita kenal sebagai jendela bujang. Cina juga punya kesamaan dengan penggunaan bahan kayuangka sebagai bahan utama,” kata Doni.

Unsur Arab, kata Doni, ada di bagian ornamen-ornamennya. Lalu, lanjut Doni, unsur Melayu ada di bagian lisplangnya (bilah papan yang dipasang di pinggir atap di bawah talang). “Yang kita kenal dengan nama lisplang gigi balang.”

Sedangkan unsur Jawa ada dibentuk atapnya yang mirip rumah joglo. Yahya Andi Saputra mengatakan, jika dikaitkan dengan ornamen, setiap rumah tentu memiliki sinambungan pemahaman turun temurun.

“Ornamen gigi balang (ukiran bulatan dan segitiga) bermula dari bentuk tumpal (ragam hias geometris berbentuk segitiga) yang bersumber dari pemahaman bentuk gunung. Gunung dimaknai oleh orang Betawi memiliki kekuatan, kekokohan, dan keanggunan,” kata dia.

Sedangkan ornamen yang menunjukkan aneka tumbuhan atau flora, semisal kembang melati, kata Andi, melambangkan keharuman budi.

“Cempaka biasanya diartikan kesantunan dan keterbukaan, bunga matahari atau menjadi bentuk sinar matahari terbit melambangkan siklus hidup, dan sebagainya.”

Bentuk ornamen langkan tumpal (balkon yang memiliki ragam hias geometris berbentuk segitiga), botol, dan lain-lain, menurut Andi, memiliki makna kokoh dan teguh pendirian.

Ada Pantangan dan Aturan

Seperti halnya tradisi adat lain di Nusantara, membangun



Gerbang menuju Setu Babakan, Jakarta Selatan.

(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

rumah bergaya Betawi pun ada pantangan dan aturannya. Pantangan dan aturan itu ada yang bersifat umum—menyangkut lingkungan sekitar—dan ada yang bersifat khusus—terkait bangunannya.

Menurut portal resmi Provinsi DKI Jakarta, *Jakarta.go.id*, hal-hal yang sifatnya umum, yakni tak boleh membangun di atas tanah yang “dikramatkan” dan untuk anak yang sudah berkeluarga harus membangun rumah di sebelah kiri rumah orangtua. Sedangkan yang sifatnya khusus, yakni kayuangka tak boleh dibuat di bagian bawah kusen pintu, kayu cempaka tak boleh dibuat di bagian kusen atas pintu, kayu asem tak boleh dijadikan bahan bangunan, tak boleh membuat atap rumah dari tanah, dan pemilik tak boleh menempati rumah yang belum ada jendela dan pintunya. Tujuan pantangan dan aturan ini agar pemilik rumah memperoleh keselamatan di rumahnya dan selalu dapat sesuatu yang baik di kehidupannya.

Saya sempat menyambangi Setu Babakan di Srengseng Sawah, Jakarta Selatan, yang dikenal sebagai kampung budaya

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Betawi. Ada beberapa contoh rumah asli Betawi di sana. Tapi, sekitar objek wisata budaya itu, sudah jarang ditemukan rumah berarsitektur Betawi yang benar-benar murni. Beberapa rumah memang meninggalkan ciri khas arsitektur Betawi, tapi bagian-bagian bangunan lainnya sudah dimodifikasi menjadi lebih modern. “Rumah orang sini, ya *begini* sekarang,” kata salah seorang warga Setu Babakan.

Apa yang Salah?

Menurut Yahya, rumah berarsitektur Betawi masih bisa ditemui di beberapa titik di Jakarta dan sekitarnya, selain di Setu Babakan, meski jumlahnya tidak banyak.

“Di Condet masih bisa kita temui. Juga di Kampung Dukuh, kawasan Mampang, Tegal Parang, Cipete, dan Kwitang. Jika kita keliling ke Pondok Gede, Malaan di Tangerang, Bekasi, Depok, kadang masih banyak yang memeliharanya dengan baik,” kata dia.

Sedangkan Doni menyebut, rumah arsitektur Betawi bisa juga dijumpai di kampung Cina Benteng Tangerang, dan Pondok Aren Tangerang. Doni juga mengatakan, orang Betawi yang merantau kadang mendirikan rumah Betawi di daerah rantauannya.

“Baru-baru ini saya ditelepon oleh perantau Betawi yang bermukim di Garut. Dia ingin dibuatkan rumah Betawi modern sebanyak tiga unit, berikut majlis taklimnya untuk tinggal anak-anaknya,” kata Doni.

Doni mengatakan, masyarakat Betawi mulai meninggalkan gaya arsitektur tradisional mereka lantaran mereka lebih tertarik dengan model rumah modern, seperti minimalis. Tapi, Yahya punya pandangan berbeda. Menurutnya, minat masyarakat

Betawi masih kuat untuk mendirikan kediaman dengan arsitektur mereka.

“Hanya saja, biaya *bikin* rumah tradisional sangat mahal, terutama material kayu. Kedua, memang tukang atau ahli bangunannya sudah amat langka. Tidak semua tukang yang ada saat ini memahami atau mampu membuat ornamen tradisional,” kata Yahya.

Membangun rumah tradisional ini memang membutuhkan materi yang kini mungkin sudah sangat sulit didapatkan, seperti kayu sawo, kayu kecap, ijuk, rumbia, dan kayu nangka.

“Saat ini, kalau orang Betawi mau bikin rumah, ya tergantung dari minatnya atas arsitektural yang ada. Mereka masih memanfaatkan kombinasi tradisi dan modern. Misalnya, karena luas tanah yang dimilikinya terbatas, maka gaya minimalis jadi pilihannya,” kata Yahya.

Pernyataan Yahya ini senada dengan pendapat Guru Besar Ilmu Arsitektur Institut Teknologi Surabaya Josef Prijotomo. Dikutip dari situs *Ranahberita.com* (20 April 2014), Josef mengatakan ilmu arsitektur bangunan rumah adat di Indonesia nyaris punah. Akibatnya, budaya menjadi profesionalitas dan menyebabkan biaya pembangunan menjadi mahal. Josef menduga, awal abad ke-20 pengetahuan masyarakat soal cara membangun rumah adat di Jawa sudah punah. Eksistensi tukang bangunan tradisional, kata Josef, tidak diakui, karena sistem proyek dari pemerintah.

Sistem ini tidak pas dengan sistem proyek tukang tradisional tadi. Menurut Josef, hampir punahnya pengetahuan masyarakat tentang cara membangun rumah adat disebabkan hilangnya budaya masyarakat dalam membangun rumah adat seperti dahulu. Dahulu, masyarakat membangun rumah adat secara

gotong royong, mulai dari mencari bahan kayu ke hutan, merancang, hingga berdiri.

Sekarang, budaya itu menjadi profesionalitas. Orang yang mempunyai pengetahuan tersebut sangat sedikit. Dia dibayar dengan profesional. Termasuk dalam pengadaan bahan. Meski demikian, Yahya mengungkapkan, pemerintah DKI Jakarta memiliki perhatian yang cukup besar pada ornamen rumah tradisional Betawi.

“Waktu Gubernur Jokowi (Joko Widodo, sekarang Presiden RI), satu program unggulannya adalah menerapkan ornamen Betawi pada tiap bangunan yang dibangun atau renovasi, khususnya pada bangunan milik Pemprov dan BUMN,” kata Yahya.

Bahkan, hingga saat ini, menurut Yahya, Ahok—sapaan akrab Gubernur DKI Jakarta Basuki Tjahja Purnama—masih menjadikan program tadi sebagai program unggulan.

“Ya, tentu program ini belum berjalan mulus.” Rumah arsitektur Betawi seiring zaman, makin berkurang. Orang-orang beralih ke bentuk minimalis yang tersentuh arsitektur modern. Padahal, secara fungsi dan keamanan, bangunan rumah tradisional yang banyak bermateri kayu sangat pas dibangun di Indonesia. Indonesia yang berada di wilayah cincin api dan sering dilanda gempa, lebih tahan menggunakan rumah berbahan kayu, dibandingkan beton.

Menjaga kelestarian merupakan kalimat klise pemerintah soal budaya. Namun, ada benarnya. Jangan sampai di masa depan, orang Betawi hanya bisa melihat hasil kebudayaan nenek moyang mereka di objek wisata budaya, seperti Taman Mini Indonesia Indah dan Setu Babakan.

Gotong Domba, Seni Tradisi Kiara Beres

“Mungkin saat lahan-lahan itu sudah habis,
akar filosofi seni gotong domba yang lahir dari masyarakat
peternak domba ikut hilang.”

DI JATINANGOR, Kabupaten Sumedang, ada domba yang tak bisa diam. Kepalanya manggut-manggut digotong oleh empat orang serta diikuti oleh para pengiring yang menari dan memainkan musik. Inilah seni tradisi gotong domba yang berasal dari Kampung Kiara Beres, Desa Cipacing, Kecamatan Jatinangor, Kabupaten Sumedang.

Awalnya saya mengenal gotong domba dari Luthfi Adam, seorang teman yang juga dosen Fakultas Ilmu Komunikasi Universitas Padjadjaran. Pada 17 Agustus 2009, ia menayangkan film dokumenter tentang pertunjukan seni gotong domba di tempat lahirnya seni ini: Kampung Kiara Beres.

Warga Kiara Beres umumnya menggantungkan hidupnya sebagai petani dan peternak domba, baik domba pedaging maupun domba aduan. Sawah dan ladang terhampar di sini. Inilah ciri masyarakat agraris. Inspirasi seni gotong domba lahir dari keseharian mereka memelihara dan menggembala domba.

Media penting seni gotong domba adalah dua pasang arca domba (berwarna hitam dan putih) yang digotong oleh masing-masing empat orang. Gotong domba berbentuk seni helaran atau pawai.



Kang Ayeng, pencipta replika domba, media utama seni gotong domba. (Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

Menurut pencipta arca dombanya, Kang Ayeng, gotong domba diciptakan ketika menjelang hari perayaan kemerdekaan RI pada 2001. Saat itu, masyarakat Kiara Beres yang kebetulan 70 persen peternak domba, memikirkan jenis kesenian yang akan ditampilkan saat Agustusan.

Saat itu sebelum 17 Agustus 2001, Kang Ayeng disertai sebuah tugas membuat replika domba. Maka, jadilah bentuk arca domba tahap awal. Ketika itu, arca domba terbuat dari bambu yang dianyam. Badannya dilapisi karung goni, dan tidak digotong, tetapi ditarik. Di bawah badan arca domba diberi empat roda.

Ada cerita menarik yang membuat masyarakat berpikir untuk menyempurnakan kesenian ini. Saat Agustusan 2001, arca domba rusak oleh seni kuda lumping yang melompat ke arah arca. Untuk itu, mereka berpikir bagaimana kalau arca domba ini digotong, tidak ditarik lagi. Bulunya juga diganti dengan bulu domba Australia.

Menjelang 17 Agustus 2003, Kang Ayeng menyempurnakan bentuk arca domba, hingga bentuknya seperti yang ada sekarang.

Kepalanya terbuat dari tengkorak domba asli yang dilapisi busa. Badannya terbuat dari kayu pohon kemiri yang dilapisi bulu domba asli. Matanya terbuat dari kelereng, dan dibawa dengan cara digotong oleh empat orang.

Bulu Domba Australia

Luthfi mengatakan, bulu domba yang digunakan untuk membungkus badan arca domba ini berasal dari bulu domba Australia, bukan domba asli Kiara Beres. Alasannya, bulu domba Australia lebih tebal dibandingkan dengan domba lokal sehingga hasilnya lebih sempurna dan tahan lama.

Seiring dengan penyempurnaan arca domba, beberapa warga menciptakan musik-musik pengiring dan tari-tarian khas untuk gotong domba. Musik pengiring disebut *kawihan*, yang terdiri dari dog-dog, kendang, gong, dan simbal. Alat musik tambahan berupa terompet serta diiringi oleh seorang sinden.

Don Murdono, Bupati Kabupaten Sumedang diarak dengan gotong domba dalam acara ulang tahun Jatinangor ke-5 tahun 2006. (Sumber foto: Dokumentasi Sanggar Motekar Jatinangor).



Menurut Kang Ayeng, saat ini perkumpulan mereka tidak punya pemain terompet dan sinden. Akibatnya, mereka harus menyewa pemain terompet dan sinden jika ada panggilan “manggung” atau acara Agustusan.

Selain untuk acara Agustusan, gotong domba juga digunakan dalam acara khitanan. Biaya pertunjukan khitanan dipatok sekitar Rp.1,5 juta hingga Rp.2 juta. Biaya ini berlaku untuk orang luar yang meminta mereka memeriahkan acara khitanan, sedangkan untuk warga Kiara Beres tidak ada biaya sama sekali.

Gajah Muling merupakan perkumpulan gotong domba satu-satunya. Filosofi penamaannya terletak pada gerakan domba. Kang Ayeng mengatakan, gajah muling berarti tidak bisa diam. Artinya, domba selalu manggut-manggut dan bergerak ke kanan dan ke kiri. Kepala arca domba yang digotong selalu manggut-manggut tak bisa diam, mirip kepala kuda dalam kuda renggong. Tarian dan pemain musiknya juga mengikuti gerakan domba tersebut.

Sekarang, anggota perkumpulan Gajah Muling terdiri dari 32 orang, dengan ketua Kang Wawa, sekretaris Kang Rosadi, dan bendahara Kang Ayeng. Kang Wawa merupakan orang yang menciptakan lagu gotong domba dan mengkreasi musik, sedangkan Kang Rosadi mengkreasi tarian khasnya. Perkumpulan Gajah Muling memiliki kostum unik saat pentas, yaitu dengan kaus lengan panjang berwarna merah muda dan celana pangsi, selain juga ikatan pita merah di kepala mereka masing-masing.

Gotong domba memiliki lagu atau mars tersendiri, yang diberi judul sama dengan keseniannya, yaitu “Gotong Domba”. Penciptanya Kang Wawa. Ia menciptakan lagu ini sekitar 2006.

Menurut budayawan Jatinangor, Pak Supriatna, pada 27 April 2006 gotong domba diresmikan sebagai seni khas Jatinangor oleh Bupati Sumedang Don Murdono, bersamaan dengan hari jadi ke-5 Jatinangor dan hari jadi ke-428 Sumedang.

Peternak Domba

Identitas warga Kiara Beres sekarang bukan saja dikenal sebagai masyarakat peternak domba, melainkan dikenal pula dengan seni tradisi gotong dombanya. Masyarakat Kiara Beres tidak secara kebetulan menciptakan kesenian ini. Kebanyakan seni tradisi lahir dari masyarakat agraris dan yang terbiasa melakukan interaksi dengan alam sekitar.

Contohnya saja rengkong yang tercipta oleh interaksi petani dengan alam. Awalnya seni ini digunakan sebagai penghormatan terhadap dewi kesuburan: Dewi Sri Pohaci. Contoh lainnya, kuda renggong. Kesenian ini tercipta dari interaksi manusia dengan seekor kuda. Begitu pula dengan gotong domba. Setiap hari mereka melakukan kontak dengan domba. Mungkin saja mereka berfilosofi saat sedang istirahat dari pekerjaannya di tepi ladang atau sawah. Interaksi mereka dengan domba menimbulkan pemikiran kreatif dalam bentuk seni gotong domba.

Kini Kiara Beres perlahan-lahan terdesak oleh pembangunan wilayah Jatinangor yang mengarah ke bisnis. Saat saya berkunjung ke sana, beberapa sawah dan ladang tempat mencari rumput untuk pakan domba-domba telah terbangun fondasi untuk perumahan modern¹⁷. Bisa jadi suatu saat nanti lahan tempat mereka menggantungkan hidup akan sempit, bahkan mungkin habis.

¹⁷ Kini, sudah ada sejumlah apartemen berdiri.

Ada hal lain yang lebih penting dari itu, yaitu ciri khas mereka sebagai masyarakat peternak domba akan hilang. Dan mungkin saat lahan-lahan itu sudah habis, akar filosofi seni gotong domba yang lahir dari masyarakat peternak domba ikut hilang.

Kang Ayeng sendiri yakin seni gotong domba akan tetap hidup walaupun lahan mencari pakan domba telah tidak ada lagi. Pertanyaannya sekarang, mau dibawa ke mana selanjutnya kesenian ini? Mampukah kesenian ini bertahan di tengah transformasi sosial Jatinangor?

Tari Cikeruhan

“*Cikeruhan itu kan sebuah tari pergaulan. Artinya, tari yang tidak berpola baku.*”
(Almarhum Supriatna, Budayawan Sunda).

BUDAYAWAN Jatinangor resah dengan seni cikeruhan. Pasalnya, seni yang diduga berasal dari Desa Cikeruh, Kecamatan Jatinangor, Kabupaten Sumedang ini sudah jarang dipentaskan di tempat asalnya sendiri. Seniman yang ahli bermain musik pengiring cikeruhan juga semakin langka.

Di kalangan masyarakat, definisi cikeruhan sering ambigu. Pada sebuah program Sanggar Motekar bertajuk *Cikeruhan Ceuk Urang Cikeruh* untuk meneliti keberadaan seni cikeruhan, tidak ada jawaban gamblang soal definisi cikeruhan. Ada yang menganggap cikeruhan itu judul tembang Sunda. Ada juga yang menyebut bahwa cikeruhan adalah seni sandiwara, tari, dan genre musik.

Namun, Supriatna, Ketua Sanggar Motekar dan budayawan Jatinangor yang fokus mengangkat dan memajukan seni tradisi di wilayahnya mengatakan, cikeruhan merupakan seni tradisi tari pergaulan yang sudah lama sekali dikenal masyarakat Cikeruh.



Ilustrasi tari cikeruhan. Dalam praktik tari cikeruhan, siapapun boleh menari.
(Sumber foto: Dokumentasi Sanggar Motekar Jatinangor).

Bias Sejarah

Supriatna mengatakan, tidak mustahil cikeruhan itu merupakan seni tradisi yang lahir di Cikeruh, Jatinangor. “Ya, memang belum ada bukti tertulis. Tapi, kalau kita analogikan, cianjuran berasal dari Cianjur, cigawiran berasal dari Cigawir. Begitu juga pencak silat. Cimande itu memang berasal dari Cimande dan cikalong memang berasal dari Cikalong. Jadi, kalau kita beranalogi ke sana, cikeruhan juga mustahil tidak ada kaitannya dengan Cikeruh,” ujar Supriatna yang ditemui di kediamannya, Sanggar Motekar, Jalan Achmad Syam Nomor 70, Jatinangor.

Lebih lanjut ia menjelaskan, cikeruhan merupakan seni tari pergaulan yang usianya sudah sangat tua. Embrionya lahir dari tradisi ritual panen padi sebagai wujud rasa syukur kepada Dewi Sri Pohaci (Dewi Kesuburan) sekitar abad ke-18. Saat itu, orang-orang berjalan kaki memikul padi dari sawah ke lumbung sembari menari dan membunyikan alat-alat yang mereka bawa. Lalu, ada seorang pejabat Belanda yang bekerja di perkebunan

menghentikan mereka di tengah jalan. Orang Belanda itu ikut menari bersama mereka.

Selanjutnya, pejabat Belanda yang bekerja di kompleks perkebunan karet dan teh sekitar Jatinangor kerap mengundang pemusik dan pelantun lagu yang juga penari (ronggeng) untuk beraksi di kompleks perkebunan tersebut. Pada masa itu Cikeruh termasuk dalam lingkup kompleks perkebunan teh dan karet Jatinangor. Dari situ tradisi tersebut berlanjut menjadi tari pergaulan. Kata Supriatna, perkebunan merupakan lahan basah bagi para seniman itu untuk menggelar pertunjukan.

Namun, hal itu berbeda dengan keterangan Mas Nanu Munajar. Dalam bukunya berjudul *Deskripsi Sajian Tari Cikeruhan* (1995), berdasarkan keterangan yang ia himpun dari wawancara, Mas Nanu menyimpulkan, cikeruhan adalah tari tradisional yang dibawa dan dikembangkan di Cikeruh oleh salah seorang pangeran Sumedang. Tariannya berupa tarian tunggal pria yang diambil dari tingkah laku manusia dan binatang (Munajar, 1995:11-12).

Bukan hanya masalah sejarahnya yang berbeda, definisinya pun masih ambigu. Mas Nanu mengatakan, cikeruhan awalnya merupakan nama lagu untuk mengiringi ketuk tilu gaya Bandung (*pakidulan*) (Munajar, 1995:37). Ia menyimpulkan, ketuk tilu ada lebih dulu daripada cikeruhan. Cikeruhan ini adalah salah satu bentuk lain dari ketuk tilu.

Menyempit

Untuk membuat kesimpulan akhir tentang sejarah cikeruhan tentu perlu diadakan penelitian lebih mendalam. Namun, yang pasti, menilik sejarah kemunculannya, cikeruhan merupakan seni tari pergaulan.

Pada dasarnya cikeruhan terdiri dari penabuh kendang, penggesek rebab, pemukul goong, ketuk tilu, dan kecrek. Kemudian, ada seorang ronggeng yang menyanyi sambil menari.

Pada tahap selanjutnya ditambah seorang pesinden. Ronggeng bertugas menari saja. Penonton akan menari bersama ronggeng dan membayar lagu yang dipesan. Yang khas dari cikeruhan adalah gesekan rebab dan tabuhan kendangnya. Tariannya bebas tanpa pakem. Tarian tersebut merupakan interaksi antara penonton dan ronggeng.

Kini ambiguitas cikeruhan semakin terasa dari gerak tarinya. Seniman akademisi menciptakan konsep koreografi tari cikeruhan. Mas Nanu merupakan salah seorang pelaku seni yang menciptakan koreografi cikeruhan. Dalam buku *Deskripsi Sajian Tari Cikeruhan*, ia menerangkan alur sajian gerak yang terdapat pada cikeruhan, yaitu *arang-arang bubuka*, *cikeruhan*, *kangsreng*, dan *arang-arang panutup*. Ia juga mengombinasikan cikeruhan dengan pencak. Jadi, cikeruhan berbentuk seni tari pertunjukan yang terdiri dari dua penari perempuan (ronggeng), dua penari pria sebagai jawara, pengendang, penabuh goong, kecrek, ketuk tilu, rebab, serta pesinden.

Menanggapi hal itu, Supriatna yang juga pensiunan guru di Jatinangor berpendapat, hal tersebut wajar. Ia setuju dengan pengembangan seperti itu. Sebab, menurut dia, kesenian harus selalu mengikuti perkembangan zaman dengan catatan tidak meninggalkan akarnya. Supriatna menjelaskan, upaya itu bisa menimbulkan persepsi bahwa cikeruhan merupakan seni pertunjukan, bukan pergaulan lagi.

“Iya, cikeruhan itu kan sebuah tari pergaulan. Artinya, tari yang tidak berpola baku. Tapi, kalau sudah dalam bentuk CD,

misalnya, nanti anak cucu kita akan menyangka bahwa cikeruhan itu tari yang seperti itu. Jadi, menyempit. Padahal, sebenarnya cikeruhan kan tidak hanya begitu. Dia menari boleh bebas. Jadi, nanti ada perubahan genre dan sifat dari tari pergaulan menjadi tari pertunjukan. Perbedaannya jelas antara pergaulan dan pertunjukan. Kalau pertunjukan, orang tidak ikut menari. Kita hanya menonton, tidak bisa ikut menari,” papar Supriatna.

Meskipun terkesan ambigu dan multitafsir, pada akhirnya Sanggar Motekar tidak mau terlibat dalam perdebatan panjang soal sejarah cikeruhan. Di daerah asalnya, cikeruhan sudah masuk ke taraf gawat. Di sana tinggal ada satu orang yang ahli menggesek rebab dan menabuh kendang cikeruhan. Padahal, kedua alat musik itu adalah yang khas dari cikeruhan.

Sanggar Motekar kini berusaha membangkitkan kembali cikeruhan dengan memberikan pelatihan penggesek rebab dan penabuh kendang di sanggar. Mereka juga aktif mempertunjukkan cikeruhan pada acara tertentu di sekitar Sumedang.

Usaha Sanggar Motekar sudah mulai berbuah ketika SMPN 3 Jatinangor memasukkan cikeruhan sebagai kegiatan ekstrakurikuler. Sekolah ini menjadi satu-satunya sekolah di Sumedang yang mengangkat cikeruhan sebagai kegiatan siswa.

Menyoal Aliran Kepercayaan



“Tidak penting apa pun agama atau sukumu. Kalau kamu bisa melakukan sesuatu yang baik untuk semua orang, orang tidak pernah tanya apa agamamu.”

(Abdurrahman Wahid, Presiden RI ke-4).

SEPINTAS, tak ada yang istimewa dari salah satu bangunan di Jalan Ir. H. Juanda, Jakarta Pusat ini. Hanya sebuah restoran khas Yogyakarta, yang menghadirkan gudeg Jogja dan ayam bakar. Namun, di dalam restoran ini, kita akan menemui sebuah kantor, yang mungkin tak semua orang mengetahuinya.

Kantor ini adalah kantor Himpunan Penghayat Kepercayaan (HPK) Pusat. HPK merupakan sebuah wadah untuk para penganut ajaran-ajaran leluhur, yang masih mau menjaga kelestarian ajaran nenek moyang. HPK berada di bawah perlindungan pemerintah, melalui pengawasan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan.

Menyambangi HPK

Djon Eddy (82), saya temui tepat di depan restoran tadi. Pria senja ini mengenakan baju lengan panjang putih, persis

baju koko, dengan celana pangsit berwarna hitam. Ada sebuah bros berbentuk kujang kecil berwarna emas tersemat di dada kanannya.

Djon Eddy merupakan Ketua Bidang Budaya dan Spiritual HPK. Siang itu, dia baru tiba ke kantornya di HPK. Lalu, Djon mengajak saya berbincang di sebuah kursi kayu panjang yang melintang tepat di trotoar jalan depan restoran tadi.

Menurut Djon, ada 234 organisasi penghayat yang terdaftar di Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (Depdikbud) dan Departemen Dalam Negeri (Depdagri).

“Itu belum termasuk mereka yang sifatnya pribadi dan lokal,” katanya. Djon menerangkan, mereka yang termasuk penghayat ada tiga kriteria, yaitu organisasi, kelompok, dan perseorangan.

“Organisasi itu yang sudah punya aktenya, ada AD/ART-nya, ada inventarisasi dari Departemen Dalam Negeri maupun Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan,” kata Djon.



Kantor Himpunan Penghayat Kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi)

Djon mengungkap, sebenarnya jumlah anggota kepercayaan di Indonesia itu banyak. Hanya mereka ada yang tidak punya kartu tanda anggota organisasi. Perbincangan kami terhenti, ketika datang seorang pria berkendara sepeda motor matik, yang kemudian parkir di sebelah kami. Pria ini adalah Achmad Ngusman (66), Kepala Sekretariat HPK.

Saya pun diajak masuk ke dalam kantor HPK. Kantor ini terletak di sudut kanan dalam restoran Gudeg Jogja. Kami melewati jejeran meja dan kursi, serta dapur restoran, di mana beberapa karyawannya sedang sibuk mempersiapkan bahan-bahan untuk memasak.

Kantor HPK dilindungi pintu kaca lebar. Ada beberapa meja kerja, kursi, dan seperangkat komputer, juga lemari berkas. Achmad sendiri baru menganut aliran penghayat Kepribaden pada 1971. Penghayat, menurut Achmad, menyinggung masalah gaib.

“Tidak hanya yang menyinggung masalah fisik, tapi yang metafisik juga dilaksanakan,” kata Achmad penghayat ajaran Romo Semono ini.

Lika-liku Payung Hukum

Payung hukum bagi para penganut kepercayaan diatur pemerintah melalui berbagai produk regulasi, sejak 1970. Di tahun tersebut, aliran penghayat kepercayaan berada di bawah lindungan Direktorat Bina Hayat, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Di tahun itu pula dibentuk HPK.

Kemudian, pada 1997 aliran penghayat kepercayaan dimasukkan dalam Garis-Garis Besar Haluan Negara (GBHN). Sejak itu, payung hukum bagi aliran penghayat kepercayaan semakin jelas.

Legitimasi bagi penghayat kepercayaan ada dalam Undang-Undang Nomor 23 Tahun 2006 tentang Administrasi Kependudukan. Pada 2008, Menteri Dalam Negeri dan Menteri Kebudayaan dan Pariwisata menandatangani Peraturan Bersama Nomor 43/41 Tahun 2009 tentang Pedoman Pelayanan Kepada Penghayat Kepercayaan Terhadap Tuhan Yang Maha Esa.

Peraturan Menteri Nomor 12 Tahun 2010 yang memungkinkan penghayat kepercayaan mencatatkan dan melaporkan pernikahan ke Dinas Kependudukan dan Catatan Sipil disahkan Menteri dalam Negeri Gamawan Fauzi pada 2010 lalu.

Namun, pada 2013 keluar Undang-Undang Nomor 24 Tahun 2013 yang dikenal pula Undang-Undang Administrasi Kependudukan. Dalam Undang-Undang ini, diwajibkan setiap warga mencantumkan salah satu dari enam agama yang diakui pemerintah dalam KTP. Pasal 64 ayat 1 menegaskan, setiap warga negara harus memilih satu di antara enam agama yang diakui oleh pemerintah sebagai identitas dirinya.

“Dahulu jelas, ada aturan yang memisahkan antara agama dan kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa. Sekarang, kita dipaksakan untuk masuk ke dalam (kolom) agama, ya *nggak* bisa,” kata Djon.

Dalam KTP aliran penghayat, kolom agama ditandai dengan strip. Undang-Undang tadi jelas membatasi kebebasan beragama bagi warga negara.

Jangan Lagi Ada Diskriminasi

Achmad yang merupakan penghayat perorangan ini mengatakan, kehidupan para penghayat masih terdiskriminasi. Dia mencontohkan, dirinya pernah kesulitan mengurus perizinan

untuk membuat sebuah kios kecil di rumahnya. “Saya pernah mengurus izin membuat warung sembako di rumah. Dilihat KTP saya (oleh petugas) tak ada agama, dia mempermasalahkan. Banyak, terutama penduduk DKI, sulit untuk melaksanakan perizinan. UU nomor 23 tahun 2006 yang namanya petugas saja *nggak tau* apalagi melaksanakan,” kata Achmad.

Achmad mengatakan, dulu juga pernah ada anggota kepercayaan yang disuruh pilih agama, ketika lulus ujian di sebuah instansi pemerintah. “Setelah diterima dicek, ternyata penghayat itu tidak ada tulisan agama. Tapi, dia tetap bertahan,” katanya.

Pada akhir 2014, menurut laporan beberapa media massa, ada jenazah aliran kepercayaan yang ditelantarkan selama 12 jam, karena pemakamannya ditolak warga. Kejadian ini menimpa jenazah Daodah, penganut aliran kepercayaan Sapta Darma di Kabupaten Brebes, Jawa Tengah. Warga menolak Daodah dimakamkan di tempat pemakaman umum, dan akhirnya terpaksa dikebumikan di pekarangan rumahnya.

Padahal, dalam Peraturan Bersama Menteri Dalam Negeri dan Menteri Pariwisata dan Kebudayaan Nomor 43 Tahun 2009 dan Nomor 41 Tahun 2009 tentang Pedoman Pelayanan Kepada Penghayat Kepercayaan Terhadap Tuhan Yang Maha Esa tercantum bahwa penghayat kepercayaan yang meninggal dunia dimakamkan di tempat pemakaman umum (Pasal 8 ayat 1, Bab IV tentang Pemakaman).

Lalu, di Pasal 8 ayat 2 dijelaskan, dalam hal pemakaman penghayat kepercayaan ditolak di pemakaman umum yang berasal dari wakaf, pemerintah daerah menyediakan pemakaman umum. Di ayat 3 dijelaskan, lahan pemakaman umum dapat disediakan oleh penghayat kepercayaan. Dan, di ayat 4

dijelaskan, bupati atau wali kota memfasilitasi administrasi penggunaan lahan yang disediakan oleh penghayat kepercayaan untuk menjadikan pemakaman umum. Artinya, pemerintah daerah tidak boleh lepas tangan pada masalah ini.

Sudah merupakan sebuah kewajiban mutlak, pemerintah melindungi kebebasan beragama dan kepercayaan warga negaranya. Bukankah beragama adalah hak privasi setiap manusia?

Bagian III

Layar Bioskop

Ketika “Bangkong” Menyingkirkan Krugers



Film “Karnadi Anemer Bangkong” diangkat dari sebuah novel Sunda yang laris pada akhir 1920-an. Novel tersebut berjudul *Rasiah nu Goreng Patut* (Karnadi Anemer Bangkong).

IBARAT buku dan musik, film terkadang dianggap membawa pengaruh buruk bagi si penonton. Karena berbagai alasan, film terkadang dilarang dan diboikot oleh instansi pemerintah atau sebagian masyarakat yang kontra.

Pada pertengahan Maret 2016, *BBC* melaporkan film dokumenter “Pulau Buru Tanah Air Beta” yang akan diputar di Goethe Institute, Jakarta, dibatalkan oleh pihak kepolisian, karena ada ancaman dari sebuah ormas. Namun, acara tetap berlangsung, setelah berpindah ke Gedung Komnas HAM.

“Pulau Buru Tanah Air Beta” karya Rahung Nasution mengisahkan dua tahanan politik yang pernah dibuang di Pulau Buru, Harsri Setiawan dan Tedjabayu Sudhjojono. Mereka kembali ke pulau itu pada 1969 hingga 1978.

Selain di Jakarta, film itu pun dilarang diputar di Yogyakarta pada Mei 2016. Pelarangan pemutaran yang bersamaan dengan

peringatan Hari Kebebasan Pers Internasional tersebut bahkan didukung oleh Sultan Hamengkubuwono X, karena alasan ancaman ormas dan keamanan.

Sebelumnya, ada pula pelarangan pemutaran film “Senyap” karya Joshua Oppenheimer pada akhir 2014 dan 2015. Padahal, film tersebut masuk nominasi Piala Oscar 2016. Film itu mengisahkan pembantaian massal pada 1965. Karya Joshua yang lain, yakni “Jagal” juga pernah mengundang kontroversi di tanah air.

Jika kita mencatat, di belakang film-film itu, kasusnya sangat banyak yang serupa. Pada 2011, “Tanda Tanya” karya Hanung Bramantyo dianggap sesat dan diharamkan oleh sebuah ormas. Lalu, ada pula yang dicekal pemerintah, terutama film yang bertema sejarah.

Tempo mencatat, setidaknya ada tujuh film sejarah yang dilarang edar di Indonesia, antara lain “Romusha” (1972), “Pagar Kawat Berduri” (1961), “Max Havelaar” (1976), “Petualangan-Petualangan” (1978), “Merdeka 17805” (2001), “Balibo” (2009), dan “The Act of Killing” (2012).

Selain dilarang pemerintah dan ormas, film pun kerap dianggap melanggar kultur masyarakat. Akibatnya, masyarakat marah. Hal ini pernah menimpa seorang sineas Indo¹⁸, G. Krugers pada 1930. Film buatan Krugers yang dianggap meresahkan itu berjudul “Karnadi Anemer Bangkok”.

Diangkat dari Novel

Film “Karnadi Anemer Bangkok” diangkat dari sebuah novel Sunda yang laris pada akhir 1920-an. Novel tersebut

¹⁸ Ada sumber yang mengatakan, Krugers adalah Indo-Belanda, ada pula yang menyebut ia Indo-Jerman.

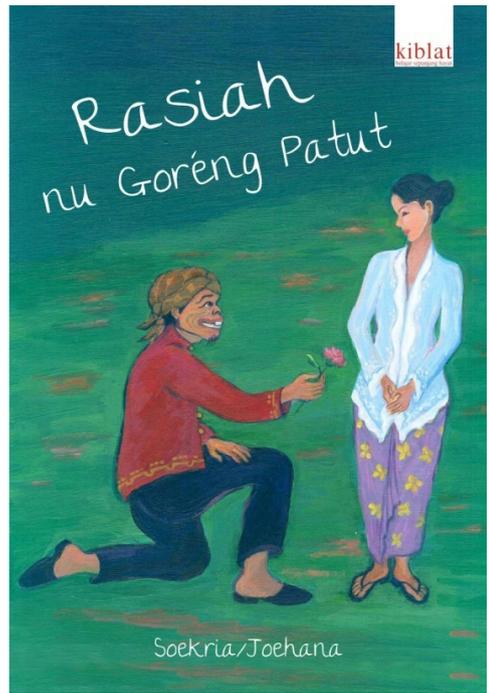
berjudul *Rasiah nu Goreng Patut* (Karnadi Anemer Bangkok).

Novel itu kali pertama terbit pada 1928 oleh Penerbit Dachlan Bekti, Bandung. Tahun 1960-an, novel yang beberapa kali cetak ulang itu diterbitkan oleh Kiwari, Bandung, hingga 1986. Kiblat lalu menerbitkannya kembali pada 2013 lalu.

Tokoh utama novel ini adalah Karnadi. Karnadi digambarkan sebagai seorang yang memiliki tampang buruk rupa, memiliki tiga anak, dan hidup miskin. Sehari-hari ia bekerja sebagai penangkap katak (*bangkong*). Namun, ia memiliki hasrat untuk menikah lagi. Suatu hari, ia bertemu Eulis Awang, yang jelita dan kaya raya. Ia mengutus sahabatnya, Marjum, untuk mengatur siasat busuk.

Karnadi memerintahkan Marjum untuk mengabari istrinya bahwa ia kecelakaan dan harus rawat inap di rumah sakit. Ia juga meminjam baju Raden Sumtarna, seorang yang kaya raya. Dengan menyamar sebagai Raden Sumtarna, Karnadi mempersunting Eulis.

Akhirnya, kelicikan Karnadi terbongkar. Istrinya sakit parah, dan dua anaknya meninggal dunia. Eulis pun murka setelah mengetahui akal bulus Karnadi. Kisah ini berakhir tragis. Karnadi mati bunuh diri di Sungai Citarum.



Sampul buku *Rasiah nu Goreng Patut*
(Sumber foto: <http://kiblatbukusunda.blogspot.co.id/>)

Pengarang novel ini adalah Joehana dan Soekria. Soekria sama sekali tak bisa ditelusuri profilnya. Sastrawan Ajip Rosidi pernah menyinggung, bahasa dalam novel itu berasal dari Joehana. Jika Soekria hanya ada di novel itu, maka ia mengatakan bahwa nama itu hanya sebuah unsur inti alur. Soekria awalnya diungkap untuk menyebut nama putra Eulis Acih di *Tjarios Eulis Atjih*.

Namun, Joehana cukup terkenal di Tatar Sunda. Joehana memiliki nama asli Akhmad Bassah. Ia aktif menulis karya-karya berbahasa Sunda sejak 1923. Ia juga dikenal sebagai penerjemah, penulis drama, dan wartawan produktif saat itu.

Joehana wafat setelah membantu mengatur penampilan teater adaptasi novelnya, *Kalepatan Putra Dosana Ibu Rama* di Tasikmalaya. Informasi soal tanggal wafatnya masih kontroversial. Namun, budayawan Jakob Sumardjo menyinggung, ia wafat pada masa pendudukan Jepang, di usia 35 tahun.

Semasa hidupnya, ia sangat produktif. Selain novel *Karnadi Anemer Bangkong*, Joehana menulis sejumlah karya, di antaranya *Bambang Hendrasaputra*, *Tjarios Agan Permas*, *Goenoeng Gelenyoe*, dan *Kalepatan Poetra Dosana Iboe Rama*.

Sukses ke Jatuh

Film “Loetoeng Kasaroeng” sukses dibuat pada 1926. Dalam *Profil Dunia Film Indonesia*, Salim Said menulis, “Loetoeng Kasaroeng” dibuat oleh perusahaan Java Film Company, yang melibatkan seorang Belanda L. Heuvelsdorp dan seorang Indo-Jerman Georg Eduard Albert Krugers (sering ditulis G. Krugers). Misbach Yusa Biran dalam *Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di Jawa* menyebut, Kruger lahir di Hong Kong.



G. Krugers wafat di Hong Kong, tak lama setelah membuat film “Karnadi Anemer Bangkong”. (Sumber foto: Wikipedia.org).

Menurut JB Kristanto dalam *Katalog Film Indonesia 1926-2005*, “Loetoeng Kasaroeng” adalah film cerita pertama yang dibuat di Indonesia. Film ini melibatkan Bupati Bandung, Wiranatakusumah V, dan anak-anaknya ikut bermain di sana. Film ini termasuk sukses menyedot penonton dari kalangan pribumi, dan diputar di bioskop

Bandung selama satu minggu, pada 31 Desember 1926 hingga 6 Januari 1927.

Pemutaran yang lama ini dianggap sebagian orang karena Krugers adalah ipar raja bioskop di Bandung, F.F.A. Buse, yang punya bioskop Oriental dan Elita. Menurut Haris Jauhari dalam artikelnya *Layar Membentang (1900-1942)* di buku *Layar Perak; 90 Tahun Bioskop di Indonesia*, Buse mempunyai sembilan bioskop pada 1936.

Meski demikian, reputasi Krugers memang patut diacungi jempol. Ia bisa mengemas dengan baik legenda yang hidup di Pasundan, kemudian diadaptasi ke dalam sebuah film. Setelah percobaan ini, Krugers tak lepas dari kisah-kisah di tanah Sunda untuk film berikutnya.

Filmnya yang kedua berjudul “Euis Atjih”. Film yang tayang pada 1927 itu terpaksa harus mendapatkan injeksi dana dari luar, karena hasil dari film “Loetoeng Kasaroeng” belum

memadai. “Euis Atjih” sendiri adalah drama rumah tangga modern berdasarkan novel karya sastrawan Sunda yang tenar kala itu, Joehana.

Pada Agustus 1927, film ini diputar perdana di Bandung. Lalu, main di Orient Theater, Surabaya, pada 8 hingga 12 September 1927. JB Kristanto mencatat, film ini cukup sukses dan menghasilkan uang yang lumayan, seperti film “Loetoeng Kasaroeng”. Bahkan, JB Kristanto mencatat, film ini diekspor ke Singapura.

Dua kali meraih sukses, Krugers mengadakan persiapan film ketiganya. Entah mengapa, film ketiganya ini mengisahkan cerita dari Jawa Tengah. Judulnya, “Roro Mendut dan Prono Tjitro”. Namun, Misbach mengatakan, kabar soal kelanjutan film ini sumir. Kemungkinan besar, gagal dilaksanakan. Setelah itu, Heuvelcorp dan Krugers jalan sendiri-sendiri. Pecah kongsi. Tak ada penjelasan lebih jauh soal “perceraian” mereka.

Krugers lantas membuat perusahaan film yang baru bernama Krugers-Filmbedrijf. Sedangkan Heuvelcorp tak terdengar lagi kabarnya. Seolah ingin mengulang sukses di dua film sebelumnya, Krugers pun mengadaptasi kisah-kisah dari tatar Sunda. Armijn Pane dalam *Produksi Film Tjerita di Indonesia* menyebut, Krugers membuat peralatan sendiri. Studio filmnya sederhana sekali, yaitu sebuah bedeng dan peralatannya tergantung pada cahaya matahari.

Krugers lalu memproduksi “Atma de Visscher” (1931) dan “Karnadi Anemer Bangkong” (1930). Krugers berusaha mengeksplorasi segi etnografis dalam film-filmnya. Ia ingin menangkap kesuksesan “Loetoeng Kasaroeng” dan “Euis Atjih”. Disebutkan Misbach, Krugers pun ingin meraup

penonton Eropa dan agar bisa dipasarkan di luar Hindia Belanda, seperti “Euis Atjih” yang diekspor ke Singapura.

Namun, usahanya itu ternyata gagal total. Usahanya menarik minat penonton Eropa, dan ambisinya agar bisa diekspor menemui jalan buntu. Bahkan, filmnya kurang diminati penonton Tionghoa dan pribumi. Filmnya, “Karnadi Anemer Bangkong” yang diadaptasi dari novel karya Joehana, malah menimbulkan amarah penonton pribumi. Kisah komedi dari novel Sunda yang laris itu dianggap melecehkan kaum pribumi.

Misbach mengatakan, pengolahan dalam film membuat jengkel penonton pribumi. Menurut sutradara Joshua Wong, di dalam film itu diperlihatkan adegan pemain pribumi sedang memakan katak. Penonton pribumi, yang mayoritas beragama Islam, merasa direndahkan. Katak haram dikonsumsi orang Islam. Misbach mengutip kesaksian seorang penonton di bioskop Orient Bandung, yang menyebutkan bahwa film itu konyol, memalukan, dan merupakan penghinaan terhadap bangsa orang Sunda. Dari sini, terlihat bahwa Krugers kurang memahami budaya lokal dan kepercayaan masyarakat pribumi yang hendak diangkat ke dalam film.

Menurut Misbach, film ini adalah film bersuara pertama di Hindia Belanda. Film suara sendiri baru muncul di Surabaya pada akhir 1929, diputar di Princesse Schouwborg berjudul “Fox Follies”. Suara film “Karnadi Anemer Bangkong” masih buruk dan kurang memiliki kualitas teknis. Setelah membuat “Atma de Vischer”, Krugers ikut perusahaan Tan’s Film. Ia kemudian diminta untuk menangani sinematografi film “Njai Dasima” (1932) dan menyutradarai “Huwen op Bevel” (Terpaksa Menikah) (1932).

Namun, film ini gagal secara komersil. Setelah itu, bisnis bioskop mulai dikuasai orang Tionghoa. Menurut Haris Jauhari, orang Tionghoa yang sebelumnya hanya bertindak sebagai pengusaha bioskop dan importir film, terjun langsung ke bisnis pembuatan film setelah melihat keberhasilan film-film Tiongkok di pasaran. Menurut Armijn Pane, orang Tionghoa mulai merambah ke bisnis film setelah melihat keberhasilan orang Tionghoa yang bermain di film “Naik djadi Dewa”. Mereka lantas tergerak untuk memproduksi film sendiri. Dan, terbukti, orang-orang Tionghoa ini mampu mengembangkan industri film dan membuatnya menjadi bisnis yang menguntungkan.

Krugers kecewa pada kegagalannya. Ia kemudian meninggalkan Hindia Belanda pada 1936. Lantas hijrah ke Hong Kong. Di sana, ia mengalami gangguan mental, dan meninggal dunia pada 1937.

Keuntungan dari segi komersil memang diidam-idamkan oleh para pembuat film. Sebab, memproduksi sebuah film membutuhkan modal yang berlimpah. Banyak yang menderita kegagalan, karena filmnya tak diterima masyarakat. Penyebabnya, film itu melanggar tatanan norma etnis dan agama tertentu. Kecuali film bertema sejarah yang masih bisa diperdebatkan dengan data-data masa lalu, film yang sudah melanggar batasan-batasan kearifan lokal masyarakat, tampaknya sulit untuk dimaafkan.

Masuknya Film-Bitjara di Indonesia



“Kaloe kita berada di djalanan kita dengar pemoeda-pemoeda moerid-moerid sekola melagoeken lagoe-lagoe jang populair dari films bitjara, kaloe di waktoe malem saban roemah kedengaran gramofoon, ...djoega lagoe-lagoe dari films bitjara, apalagi kaloe liwat roemah-roemah dansa, restaurants atawa hotels tida laen dari lagoe-lagoe films bitjara jang populairs...”
(Doenia Film, 15 Juni 1930).

FILM bicara (*talking picture*) hadir pertama kali di Indonesia pada 1929. Kota yang beruntung menyaksikan untuk kali pertama pertunjukan film bersuara adalah Surabaya. Film bersuara ini berjudul “Fox Follies” dan diputar di Princesse Schouwborg Surabaya pada 26 Desember 1929. “Kehebohan” dari Surabaya segera menjalar ke kota-kota besar di Hindia.

Negeri yang pertama kali berhasil membuat film bersuara atau *talking picture* adalah Amerika Serikat. Melalui perusahaan film Warner Brothers, film bersuara pertama di dunia berhasil dibuat

dengan judul “Don Juan” pada 1926. Tahun berikutnya Warner Brothers memproduksi film bersuara keduanya berjudul “The Jazz Singer”. Sejak itu perlahan-lahan berakhirilah masa film bisu.

Masyarakat penggemar film di Batavia baru mendapat kesempatan menyaksikan film bersuara tiga bulan setelah pemutaran perdana “Fox Follies” di Surabaya. Film bersuara pertama di Batavia diputar di bioskop Globe pada 27 Maret 1930, yaitu film “The Rainbow Man”.

Pemutaran film-film bersuara ini dilaksanakan oleh Charles Hugo yang berkeliling kota-kota besar pulau Jawa, yaitu Surabaya, Malang, Semarang, Yogyakarta, Bandung, dan terakhir Batavia, setelah pemutaran perdana film bicara di Surabaya. Sebenarnya ini merupakan promosi dari General Manager Fox Film Cooperation, S. Samuels, dan Hugo untuk memperkenalkan peralatan Hugo Apparaat.

Film-film bicara yang diimpor dari Amerika ini mendapat sedikit kritikan dari publik. Film-film tersebut terlalu banyak percakapan, dan percakapan dalam film impor menggunakan bahasa Inggris. Bahasa Inggris tidak dimengerti oleh penonton di Indonesia. Namun kritikan tersebut langsung ditanggapi oleh General Manager Fox Film Cooperation yang menyebutkan bahwa percakapan dalam film-film bersuara impor akan dihilangkan dan diganti dengan teks bahasa Belanda. Penonton di Indonesia lebih mengutamakan suara nyanyian dan musik daripada alur dialog yang membawa mereka pada cerita.

Bagi bioskop-bioskop yang ada di Indonesia, kedatangan film bicara ditanggapi dengan menambah embel-embel kata “talkies” di belakang nama bioskop mereka, seperti Thalia Talkies Batavia, Tropica Talkies Bangkalan Madura, Sirene

Talkies Makassar, dan Dreaming Talkies Borneo. Dengan menambahkan kata “talkies” berarti bioskop mereka memutar “film-film yang ada suaranya,” dan timbul kebanggaan pada diri pengusaha bioskop ini.

Tanggapan atas Film Bicara

Kehadiran teknologi film bicara menimbulkan tanggapan beragam dari pelaku perfilman dan publik pada zamannya.



Bioskop pertama yang memutar film-bicara di Indonesia.

(Sumber: *Doenia Film* No. 2 Th ke II, 15 Januari 1930: 13).

Tanggapan dari artis papan atas dunia muncul. Jesse L. Lasky dari Paramount menganggap bahwa dalam tempo lima tahun film bisu akan terkubur sama sekali, sedangkan Joseph M. Schenck dari United Artists menganggap sebaliknya, film bicara menurutnya hanya berumur lima sampai sepuluh tahun saja.

Bahkan Charlie Chaplin, seorang komedian legendaris dunia, menganggap bahwa film bicara cuma tren belaka. Menurutnya, film bukan sandiwara. Film mengutamakan percakapan lewat gambar, sedangkan sandiwara lewat dialog kata-kata. Charlie tetap konsisten membuat film bisu, namun akhirnya ia harus menyerah pada zaman dan membuat film bicara juga pada 1940, yaitu “The Great Dictator”. Senada dengan Charlie Chaplin, sutradara terkenal asal Amerika Serikat, King Vidor, juga menyatakan pendapatnya yang keliru bahwa film bicara tidak akan berjalan begitu lama, dan tidak lama lagi mode ini akan segera berakhir.

Kritik-kritik juga tersirat dalam media massa. Majalah Doenia Film edisi 1 Maret 1930, dalam sebuah rubriknya (tampaknya rubrik lelucon/komedi) tertulis:

“En bagaimana kae poenja anggapan tentang itoe film bitjara, Mary? Ah, terlaloe tante, akoe dengar soewara kamedjanja Adolphe Menjou jang terlaloe keras dikandji menggresek, tante, laloe akoe bentji sama dia!”

Pengaruh Film Bicara

Film bicara yang masuk ke Indonesia pada akhir 1929, dan mulai merambah ke berbagai penjuru Nusantara pada 1930, mengakibatkan berbagai pengaruh, terutama di kota-kota besar pulau Jawa. Misalnya saja, lagu-lagu dari negeri Barat yang merupakan lagu latar (*soundtrack*) menjadi populer terutama di kalangan kaum muda.

Majalah *Doenia Film* edisi 15 Juni 1930 mencatat:

“Kaloe kita beada didjalanan kita dengar pemoeda-pemoeda moerid-moerid sekola melagoeken lagoe-lagoe jang populair dari films bitjara, kaloe diwaktoe malem saban roemah kedengaran gramofoon,...djoega lagoe-lagoe dari films bitjara, apalagi kaloe liwat roemah-roemah dansa, restaurants atawa hotels tida laen dari lagoe-lagoe films bitjara jang populairs...”

Lagu-lagu dari film, seperti “The Rainbow Man”, “Sleepy Valley”, “That’s You Baby”, “Pagan Love Song”, dan “Broadway Melody”, selalu terdengar di setiap rumah yang mempunyai gramofon. Dengan adanya film-film bicara, toko-toko musik ikut



Charles Hugo (atas), sedang bersiap untuk berkeliling ke kota-kota besar di Jawa untuk mempertunjukkan film *The Rainbow Man*.

(Sumber: *Doenia Film* No. 2 Th ke II, 15 Januari 1930: 14).

“kebanjiran” pelanggan yang meminta lagu-lagu baru dari film bicara yang telah mereka tonton sebelumnya.

Adanya film bicara juga menguntungkan perusahaan-perusahaan yang menghasilkan alat pemutar *talkie* (toestel film bitjara). Mereka berlomba memajang iklan-iklan produk di berbagai media massa. Lazimnya mereka mencantumkan nama bioskop yang telah menggunakan peralatan mereka, seperti Klang film-Tobis mengiklankan nama-nama bioskop yang memakai produk tersebut, yaitu Rojal Standard dan Rialto Bogor, Flora Sukabumi, Hollywood Cirebon, Union Surabaya, Varia dan Concordia Bandung, Riche Kediri, Sriwedarie Solo, dan Komisi Sensor Film Batavia.

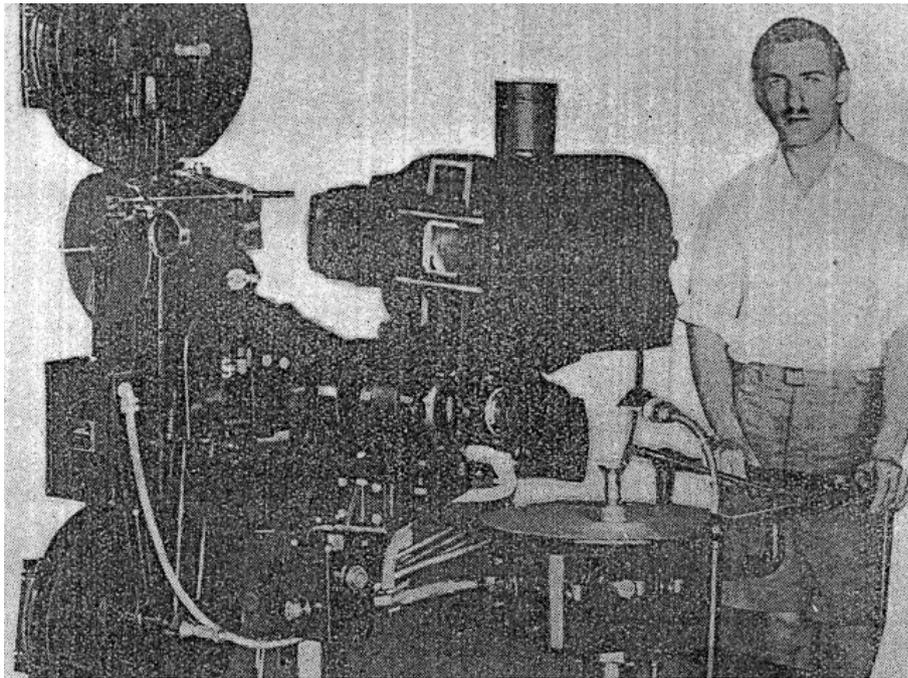
Bioskop yang menggunakan merek Philips-Loetafoon lebih banyak lagi, yaitu Cinema Banyuwangi, Azia Bondowoso, Flora Probolinggo, Cinema Jember, Gemeente Madiun, Rojal Cinema Pekalongan, Centrale Jatinegara, Orion Medan, Cinema Bukittinggi, Orion Pematang Siantar, Volks Malang, Excellent dan Orient Pontianak, Cinema dan Scala Padang, serta Kranggan, Capitol, Central, City, dan Pie Oen Kie Surabaya.

Seorang penulis anonim di majalah *Doenia Film dan Sport* edisi 7 Juni 1932 mengungkapkan:

“...kedatangan film bitjara meroesaken betoel pada oesaha film disini, sebab dengan kedatangannya “talkies” itoe tersangkoet dan perloe pegetahoean jang dalam tentang microfoon, radio dan sebageinja...sekarang terpaksa kita menambah dan mempergoenakan satoe kepinteran jang tadinja tida bersangkoetan apa-apa dengan film. Selaennja dari pengetahoean ini sadja kita terpaksa poela memake toestel-toestel lebih lengkap dan ingewikkelder dari toestel jang di pergoenaken boeat membikin film gagoe”.

Film bicara memaksa para pengusaha dan pelaku film untuk bagaimana memutar otak, guna menghasilkan suatu karya film bicara yang tadinya tidak diperlukan dalam membuat film bisu. Di samping itu, tidak kalah pentingnya, mereka harus menyediakan peralatan tambahan yang dapat menghasilkan suara pada film-film mereka.

Para pelaku perfilman di Indonesia pada 1931 berlomba-lomba untuk menghasilkan film bicara. Rintangan-rintangan, seperti peralatan yang mahal, tidak menyurutkan langkah mereka untuk berkarya. Bagi mereka, ini adalah kesempatan yang baik untuk memproduksi film-film bicara dalam negeri.



Sebuah alat pemutar film bersuara yang didatangkan oleh R.C.A. Company untuk memutar film "Fox Follies" di Princesse Schouwborg, Surabaya.
(Sumber: *Doenia Film*, No.3 Th ke II, 1 Februari 1930: 7).

Penonton banyak yang tidak paham percakapan antar pelaku dalam film-film bicara impor. Sedangkan kalau memproduksi film-film bicara Indonesia tentunya mereka tidak akan kesulitan menangkap maksud percakapan dalam film-film itu.

Wong Bersaudara, The Teng Chun, dan Krugers menyiasati peralatan film ini dengan percobaan pembuatan kamera di Bandung, serta meminta bantuan dua orang Belanda, Morris dan Lemmens. Empat buah perusahaan film dalam negeri pada masa ini sudah membuat film bicara, yaitu Krugers Film Bedrijf dan Halimoen Film di Bandung serta Tan's Film dan Cino Motion Pictures di Batavia.

Film bicara pertama di Indonesia menurut buku yang ditulis oleh Taufik Abdullah, S. M. Ardan, dan Misbach Yusa Biran berjudul *Film Indonesia Bagian I* adalah “Karnadi Anemer Bangkok” buatan Krugers Film Bedrijf. Kemudian bermunculan berbagai judul film bicara buatan dalam negeri, seperti “Indonesia Malaise” buatan Wong Bersaudara dan “Boenga Roos dari Tjikembang” buatan The Teng Chun.

Menonton Bioskop di Bandung Tempo Doeloe



“Di kota ini, dua orang kulit putih, Houveldourp dan Krugers, atas bantuan F.F.A. Buse dan Bupati Bandung R.A.A. Wiranatakusumah V, berhasil membuat film cerita pertama di Indonesia berjudul Loetoeng Kasaroeng.”

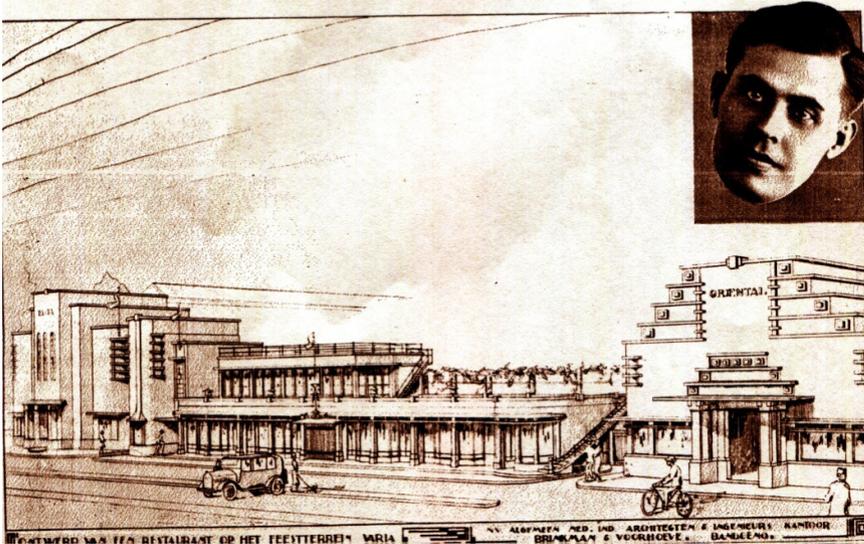
HIBURAN film masuk ke Hindia Belanda pada akhir 1900. Masyarakat Bandung baru memperoleh kesempatan untuk menyaksikan “keajaiban zaman” ini pada 1907. Di tahun tersebut, dua bioskop berdiri di kota ini. Keduanya ada di alun-alun Kota Bandung, masih berupa bangunan tenda semi permanen, yaitu de Crown Bioscoop kepunyaan Helant dan Oranje Electro Bioscoop milik Michel.

Film kemudian menjadi hiburan favorit kota kembang untuk sekadar melupakan rutinitas harian. Pasca berdirinya dua bioskop tersebut, bioskop-bioskop baru lalu muncul, terutama ketika F.F.A. Buse memegang peranan. F.F.A. Buse kemudian dikenal sebagai “raja bioskop” Bandung. Perlahan-lahan di Bandung, dibangun gedung-gedung bioskop permanen.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

De nieuwe plannen van Ramon Busé

De „Indische „Tuschinski“ van de Bandoengsche hoogvlakte.



F.A.A. Buse, raja bioskop Bandung. (Sumber foto: Filmland).

Sejak awal kemunculannya, film yang ditonton oleh penduduk Bandung, masih tidak ada suaranya alias bisu. Untuk mengatasi “kebisuan”, pemutaran film memerlukan seorang komentator yang tugasnya berteriak-teriak mendramatisir berbagai adegan di layar putih. Demikian tulis Haryoto Kunto dalam bukunya *Semerbak Bunga di Bandung Raya*. Komentator paling terkenal di Bandung pada masa film bisu adalah Mang Saip di Feestterrein (taman hiburan rakyat) Orion.

Seorang komentator juga ditemani oleh sebuah kelompok musik (orkes) kecil untuk mengiringi jalannya cerita dalam film. Namun, terkadang sering tidak tepat antara adegan di dalam film dengan musik yang dibawakan oleh orkes. Misalnya ketika adegan film sedih, musik yang dimainkan semangat (lagu *mars*). Di era film bisu, musik jadi latar dengan berbagai alasan, di

Buku ini tidak diperjualbelikan.



Luxor bioskop terletak di Jalan Kebonjati. (Sumber:Filmland).

antaranya sebagai warisan tradisi teater, sebagai peredam suara berisik dari proyektor, dan sebagai pemberi “kedalaman” pada gambar bisu dua dimensi di layar putih. Pada 1926, Bandung menjadi tonggak penting sejarah perfilman di Indonesia. Di tahun itu di kota ini, dua orang kulit putih, Houveldourp dan Krugers, atas bantuan F.F.A. Buse dan Bupati Bandung R.A.A. Wiranatakusumah V, berhasil membuat film cerita pertama di tanah Hindia berjudul “Loetoeng Kasaroeng”.

Selang tiga tahun “kehebohan” besar terjadi lagi di penghujung 1929 dan awal 1930. Film bersuara pertama tiba di Hindia Belanda. Surabaya mendapat “kehormatan” untuk menayangkan film bersuara pertama. Bertempat di Princesse Schouwborg pada 26 Desember 1929, film bersuara berjudul “Fox Follies” diputar.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Secara perlahan-lahan ini menandai berakhirnya era film bisu di Indonesia. Film bersuara ketika itu lebih dikenal masyarakat dengan sebutan *talking pictures*. Tercatat dalam sejarah, yang menjadi film bersuara pertama di dunia, yaitu “The Jazz Singer” produksi Warner Brothers Amerika Serikat pada 1927.

Film bersuara sampai di Bandung pada 1930. Yang memperkenalkan film bersuara adalah Charles Hugo. Dia berkeliling ke kota-kota besar di Jawa membawa dan memperkenalkan film bersuara. Tampaknya usaha Charles Hugo ini mempunyai tujuan yang lebih penting, yaitu promosi peralatannya, Hugo Apparaat. Perjalanan Hugo ini didukung oleh General Manager Fox Film, yang juga promosi hasil produksi filmnya.

Bioskop Oriental termasuk bangunan bioskop yang punya arsitektur indah bergaya Art Neveau. Kemegahannya harus berakhir karena digusur untuk pembangunan pusat perbelanjaan Palaguna. (Sumber: Filmland).



Film bersuara pertama yang diputar di Bandung adalah “The Rainbow Man”. Film ini diputar di bioskop Luxor mulai 15 Februari 1930. Publik Bandung sangat antusias ketika film bersuara diputar di bioskop-bioskop Bandung. Mereka tidak sabar untuk menyaksikan dengan mata-kepalanya sendiri hasil dari kemajuan zaman. Bahkan menurut Haryoto Kunto dalam *Wajah Bandoeng Tempo Doeloe*, film bersuara pertama yang diputar pada 15 Februari 1930 tersebut berjudul penonton. Film tersebut dapat menarik ratusan penonton yang mencoba menjebol pintu masuk, sampai terpaksa didatangkan satu regu polisi untuk mengamankan keadaan.

Pada masa ini muncul tren baru di bioskop-bioskop, yaitu pemakaian embel-embel *takies* di belakang nama sebuah bioskop. Dengan mencantumkan kata-kata *talkies*, berarti bioskop mereka telah memasang proyektor film bersuara.

Namun tidak semua bioskop mampu memasang proyektor film bersuara yang harganya selangit. Hingga pertengahan 1930, baru sebagian kecil bioskop saja yang mampu memasang proyektor film bersuara. Promosi iklan dari perusahaan proyektor film bersuara juga gencar dilakukan pada masa ini. Dalam iklan-iklannya, biasanya mereka menulis bioskop-bioskop mana saja yang telah menggunakan hasil produk mereka. Misalnya yang memakai merek Klangfilm-Tobis di Bandung adalah bioskop Varia dan Concordia milik F.F.A. Buse.

Kehadiran film bersuara sebenarnya punya sisi yang positif bagi perkembangan industri film di Hindia. Faktor bahasa adalah yang utama. Film bersuara yang ada di bioskop-bioskop adalah film impor, yang kebanyakan memakai bahasa Inggris. Penonton kebanyakan tidak mengerti arti bahasa itu. Karena faktor itu, para pelaku film di negeri ini dapat mengambil keuntungan untuk

membuat film bersuara dengan bahasa Indonesia yang lebih komunikatif. Film-film bersuara buatan dalam negeri akan dapat diterima dengan baik oleh publik. Perusahaan film di Indonesia baru dapat memproduksi film bersuara pada 1931.

Film bersuara pertama menurut keterangan The Teng Chun di dalam buku *Film Indonesia Bagian I* adalah buatan Bandung. Besar kemungkinan yang membuat film bersuara pertama di Indonesia adalah Krugers dan Wong. Taufik Abdullah, S.M. Ardan, dan Misbach Yusa Biran dalam buku *Film Indonesia Bagian I* menulis bahwa film bersuara pertama keluaran Halimoen Film milik Wong adalah “Indonesia Malaise”. Dalam poster iklannya, tertulis untuk jangan menyamakan film ini dengan film yang sudah keluar di Indonesia.

Film yang lebih dahulu itu maksudnya adalah film buatan Krugers Film Bedrijf milik Krugers yang berjudul “Karnadi Anemer Bangkong”. Film ini menimbulkan kemarahan penonton Sunda, karena dirasakan menghina dan merendahkan derajat orang-orang Sunda. Di dalam film tersebut, Karnadi (dari etnis Sunda) digambarkan hanya seorang penangkap kodok, dan memakan kodok buruannya.

Peralatan untuk membuat film-film bersuara tersebut juga dikerjakan di Bandung. Wong meminta bantuan dua orang ahli bernama Morris dan Lemmens untuk “mengakali” kameranya agar menghasilkan suara. Kamera Krugers digarap oleh Morris. Menurut The Teng Chun, Lemmens adalah pengajar di sekolah teknik, mungkin mengajar di Technische Hoogeschool te Bandoeng—sekarang Institut Teknologi Bandung.

Begitu panjang Bandung mencatatkan sejarah di dunia perfilman kita. Selain dikenal sebagai pelopor pembuatan film cerita pertama, Bandung juga menjadi yang pertama

untuk memproduksi film bersuara di Indonesia. Namun citra itu sekarang tampak kian tidak terlihat di kota ini. Bangunan bioskop yang dahulu banyak berdiri di kota ini, kini semakin tidak terurus, terabaikan, dan banyak yang beralih fungsi.

Mengenang Kesuksesan Java Industrial Film



“The Teng Chun memakai mantan anggota Dardanella karena perkumpulan ini adalah perkumpulan besar pada dekade 1926-1935 dan pemain-pemainnya sudah dikenal masyarakat, begitupun aksi-aksi mereka di atas panggung yang telah teruji dengan baik.”
The Teng Chun, peranakan Tionghoa yang berhasil membangun perusahaan film besar pada masa kolonial (Sumber: Kristanto, 2005: 3).

BERKAT kerja kerasnya, The Teng Chun berhasil membangun sebuah perusahaan film yang besar dan paling konsisten pada masa kolonial. Perusahaan film yang berdiri pada 1937 ini memiliki nilai lebih dibandingkan perusahaan-perusahaan film yang “timbul-tenggelam” pada masa kolonial. *Java Industrial Film Company* mempunyai totalitas dalam memproduksi film-filmnya.

Pada awal Desember 1900, penduduk di negeri ini mendapat kesempatan pertama kali untuk menyaksikan “gambar idoe”. Film-film yang beredar pada masa awal ini adalah film-film dokumenter. Perusahaan film *Holandia* yang memproduksi film

“*Onze Oost*” (Timur Milik Kita) dan perusahaan film *Nationale Film Fabriek* adalah dua nama perusahaan, di antara beberapa nama perusahaan lain, yang hadir pada masa film dokumenter ini. Pengusahanya kebanyakan orang-orang kulit putih. Akibat tidak adanya tanggapan dari publik serta kurangnya tenaga profesional dan ketersediaan alat-alat, banyak perusahaan pada masa ini yang mengalami kebangkrutan.

Tumbuhnya Perusahaan Film

26 tahun setelah film masuk ke Hindia, *Java Film Company* perusahaan film milik L. Heuvelorp dan G. Krugers, berhasil membuat film cerita pertama di Indonesia dengan judul “*Loetoeng Kasaroeng*” pada 1926. Pasca keberhasilan pembuatan film cerita pertama tersebut banyak perusahaan-perusahaan film yang mencoba membuat film cerita.

Pada periode ini juga ditandai dengan kehadiran para pengusaha film peranakan Tionghoa. Sebelumnya bisnis mereka hanya terbatas pada masalah importir film dan menjadi pengusaha bioskop. Pengusaha-pengusaha film peranakan Tionghoa ini melihat peluang yang baik setelah film-film Tiongkok laku di pasaran.

Secara berangsur-angsur peran pengusaha-pengusaha film kulit putih tersisihkan dari persaingan dengan para pengusaha peranakan Tionghoa. Saat itu, hingga Jepang masuk ke Indonesia mayoritas perusahaan film yang ada dikuasai oleh golongan peranakan Tionghoa. Armijn Pane dalam bukunya *Produksi Film Tjerita di Indonesia* menulis bahwa para pengusaha peranakan terjun menjadi produser setelah seorang peranakan Tionghoa ikut main dalam film “Naik Djadi Dewa”.

Pada 1926 sampai 1930, tercatat ada sekitar delapan perusahaan film di Indonesia, yaitu *Java Film Company dan Cosmos Film* (keduanya dari Bandung), *Halimoen Film, Batavia Motion Pictures, Nansing Film Cooperation, Tan's Film, Prod. Tan Boen Soan*, dan *Kruger Film Bedrijf* dari Batavia. Dari semua perusahaan film tersebut hanya dua yang pemiliknya orang kulit putih, yaitu *Cosmos Film* milik Carli dan *Kruger Film Bedrijf* milik Krugers, selebihnya milik pengusaha peranakan Tionghoa.

Rata-rata perusahaan film pada masa ini hanya menghasilkan satu sampai tiga produksi film saja, kecuali *Tan's Film* yang menghasilkan lima produksi film. Periode ini juga banyak perusahaan film yang mengalami kebangkrutan. Salah satunya adalah yang menimpa perusahaan *Nansing Film*. Perusahaan tersebut bangkrut akibat menanggung biaya yang sangat besar untuk membayar Olive Young, aktris bintang yang didatangkan langsung dari Shanghai Tiongkok, untuk membintangi film "Resia Boroboedoe". Olive Young dibayar f 10.000 oleh *Nansing Film*. Suatu pemborosan yang luar biasa pada masa itu.

Pada 1930, sejarah perfilman Indonesia memasuki era "film bicara" (film dengan teknologi suara). Pada masa ini muncul perusahaan yang menjadi cikal-bakal terbentuknya *Java Industrial Film*. Perusahaan tersebut yaitu *Cino Motion Pictures* di bawah pimpinan The Teng Chun. Berbeda dengan beberapa perusahaan film yang ada, *Cino Motion Pictures* dipimpin oleh seorang yang mengerti selera publik di Hindia Belanda dan mempunyai visi yang jelas dalam urusan bisnis film.

Film Klasik Tionghoa

The Teng Chun adalah putra The Kiem Ie, seorang pedagang

hasil bumi peranakan Tionghoa kelahiran Betawi. Sebelum membentuk *Cino Motion Pictures* pernah sekolah di New York, sebelum akhirnya terpaksa berhenti. Masa luang ketika menimba ilmu di New York dihabiskan untuk mengembangkan bakatnya dalam bidang perfilman, yaitu dengan mengikuti kursus menulis skenario.

Setelah sekolahnya di New York gagal, The Teng Chun mengembara ke Shanghai, pusat perfilman Mandarin kala itu. Ayahnya yang semula seorang eksportir hasil bumi, dibujuknya untuk “banting setir” menjadi importir film. Pada 1930, The Teng Chun pulang ke Batavia. Di sini ia mencoba mempraktikkan pengetahuannya mengenai teknis perfilman dan pengalaman impor yang lumayan. The Teng Chun membidik sasaran publik Tionghoa yang dianggap sangat potensial sebagai penonton film.

Tahun 1930, seperti yang telah dikemukakan di atas, adalah masa film bicara. Dengan dimulainya era film bicara, pasaran film Mandarin yang tadinya bisu menjadi sulit. Tidak semua keturunan Tionghoa di Hindia Belanda paham bahasa leluhur mereka. The Teng Chun yang membawa peralatan sederhana dari Shanghai tidak membuang kesempatan ini.

Ia kemudian mendirikan *Cino Motion Pictures* dan membuat film bersuara dengan cerita Tionghoa. Hasil produksi perusahaan film ini antara lain “*Sam Pek Eng Tay*” tahun 1931, “*Pat Bie To*” (Delapan Wanita Tjantik) tahun 1932, “*Pat Kiam Hiap*” (Delapan Djago Pedang) tahun 1933, serta “*Ouw Phe Tjoa*” (Doea Siloeman Oelar Poeti en Item) tahun 1934. Setelah produksi filmnya yang disebutkan paling akhir tersebut, The Teng Chun mengganti nama perusahaannya menjadi *Java Industrial Film* pada 1935.

Perusahaannya meneruskan produksi-produksi film klasik Tionghoa, seperti “Lima Siloeman Tikoes” tahun 1935, “*Pan Sie Tong*” tahun 1935, “*Tie Pat Kai Kawin*” tahun 1935, “*Ouw Phe Tjoa II*” (Anak Siloeman Oelar Poeti) tahun 1936, dan “*Hong Lian Sie*” tahun 1937. Dari beberapa perusahaan film yang ada, perusahaan ini adalah yang paling konsisten dalam memproduksi film-film cerita klasik Tionghoa.

Pada 1937 beredar di bioskop-bioskop film “Terang Boelan”. Film tersebut adalah produksi *ANIF (AlgemeeneNederlandsch Indie Film Syndicaat)*, dengan Albert Balink sebagai sutradaranya. Film ini mencatat sukses yang luar biasa. Sukses yang diraih oleh film “Terang Boelan” karena komposisi sistem bintangnya dan adegan-adegan yang disukai publik pada masa itu. Adegan seperti nyanyian, lelucon atau lawak, perkelahian, dan keajaiban atau fantasi, adalah yang paling banyak disukai oleh publik penikmat film.

Pemilik perusahaan film menarik dua pelajaran dari kesuksesan film ini. Pertama, usaha pembuatan film bukan saja merupakan bisnis yang fisibel, tetapi juga menjanjikan keuntungan yang fantastik. Kedua, resep yang merupakan unsur penentu adalah yang ditarik dari panggung sandiwara (tonil).

Pada 1937 hingga 1942, di Hindia Belanda ada tujuh perusahaan film yang aktif memproduksi, yaitu *Java Industrial Film, Tan’s Film, Popular’s Film, Oriental Film, Djawa Film, Union Film, Star Film, Majestic Film Coy, dan Standard Film*. Sejak kesuksesan film “Terang Boelan”, dunia perfilman pada periode ini hingga masuknya Jepang ke Indonesia menunjukkan grafik yang luar biasa. Tercatat ada sekitar 52 judul film yang dihasilkan.

Hebatnya, dari 52 judul film tersebut, 15 judul di antaranya adalah hasil produksi perusahaan milik The Teng Chun. *Java Industrial Film* pimpinan The Teng Chun sanggup menunjukkan konsistensinya hingga akhir masa kolonial.

Membajak Pemain Sandiwara

Ciri yang paling menonjol pada kegiatan perusahaan film masa ini adalah dipergunakannya aktris-aktris dari perkumpulan sandiwara yang ada untuk bermain dalam film-film hasil produksi mereka. Strategi ini digunakan untuk mengangkat mutu film dan meraih dukungan publik sebesar-besarnya.

Java Industrial Film, “mengambil” Ferry Kock dan istrinya, Dewi Mada, pada 1940 untuk dijadikan bintang dalam film-film produksinya. Keduanya merupakan mantan anggota perkumpulan sandiwara Dardanella. Sebelumnya, Andjar Asmara dan Ratna Asmara terlebih dahulu masuk ke dalam perusahaan ini.

Perusahaan milik The Teng Chun ini kian besar setelah beberapa mantan anggota Dardanella dan Bolero masuk ke dalamnya. Mereka yang masuk ke dalam Perusahaan *Java Industrial Film* pimpinan The Teng Chun ini, antara lain Astaman, Ali Yugo, M. Rasjid Manggis, dan Tan Tjeng Bok (dari Perkumpulan Dardanella), Inoe Perbatasari (dari Perkumpulan Bolero), serta beberapa pemain seperti Raden Ismail, Ludi Mara, dan Aisyah. Semua mantan pemain sandiwara ini masuk atas imbauan dari Andjar Asmara.

Besar kemungkinan, The Teng Chun memakai mantan anggota Dardanella karena perkumpulan ini adalah perkumpulan besar pada dekade 1926-1935 dan pemain-pemainnya sudah

dikenal masyarakat, begitupun aksi-aksi mereka di atas panggung yang telah teruji dengan baik. The Teng Chun mengemukakan pendapatnya bahwa masuknya orang-orang panggung ke dunia film, memberi banyak pemikiran baru mengenai publikasi, wawasan yang luas, serta pandangan yang maju dalam segi hiburan.

Pada perkembangan selanjutnya, perusahaan film milik The Teng Chun ini membentuk dua anak perusahaan, yaitu *Jacatra Film dan Action Film*. *Java Industrial Film* berubah menjadi *New Java Industrial Film*, ketika membentuk anak perusahaan.

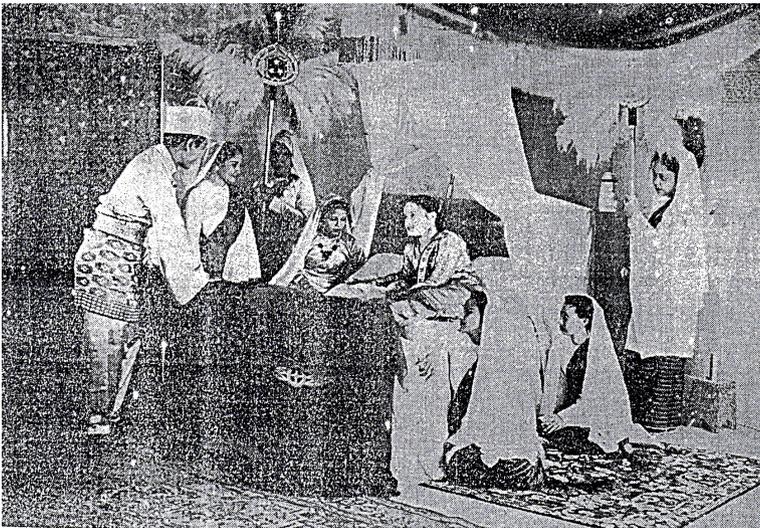
Antara tahun 1940 hingga akhir tahun 1941, perusahaan ini menghasilkan 15 judul film, yaitu “Rentjong Atjeh”, “Dasima”, “Melatie van Agam”, “Sorga Palsoe”, “Matoela”, “Serigala Item”, “Matjan Berbisik”, “Si Gomar”, “Singa Laoet”, “Kartinah”, “Elang Darat”, “Ratna Moetoe Manikam”, “Poetri Rimba”, “Tengkorak Idoep”, dan “Noesa Penida”.

Dalam perusahaan The Teng Chun ini, orang-orang bekas anggota perkumpulan sandiwara yang ditarik ke perusahaannya hampir seluruhnya mengambil peranan penting. Misalnya saja, Andjar Asmara memegang bagian publikasi untuk film-film produksi perusahaan ini, seperti film “Rentjong Atjeh”, dan sebagai sutradara dalam film “Kartinah” dan film “Noesa Penida”.

“Rentjong Atjeh” adalah hasil karangan dari Ferry Kock. Ferry Kock dan Dewi Mada bermain dalam film ini, sekaligus turut ambil bagian untuk menyanyikan beberapa lagu dalam film ini. Selain itu, Ferry Kock dan Dewi Mada juga bermain dalam film “Matoela”.

Inoe Perbatasari dipercaya untuk menangani film-film produksi *Jacatra Film*, sebagai sutradara dalam film “Elang Darat” dan film “Poetri Rimba”, serta sebagai pemain dalam film “Kartinah” dan film “Ratna Moetoe Manikam”. Ali Yugo mengambil tempat sebagai pemain dalam film “Kartinah”, “Elang Darat”, “Noesa Penida”, dan “Ratna Moetoe Manikam”.

Astaman menjadi pemain dalam film “Elang Darat”, “Noesa Penida”, dan “Ratna Moetoe Manikam”. Ratna Asmara membintangi film “Kartinah”, “Noesa Penida”, dan “Ratna Moetoe Manikam”. Tan Tjeng Bok menjadi bintang dalam film “Si Gomar”, “Singa Laoet”, “Srigala Item”, dan “Tengkorak Idoep”. M. Rasjid Manggis menjadi pemain dalam film “Kartinah”.



Adegan film “Ratna Moetoe Manikam” yang memakai artis Dardanella.

(Sumber: *Pertjatoeran Doenia dan Film*, 1 September 1941: 12).

Hampir seluruh film hasil produksi *Java Industrial Film* laku di pasaran. Namun sayangnya, film-film ini banyak yang menyadap film-film dari luar negeri (Amerika Serikat). Semisal film “Zorro” disadur menjadi “Srigala Item” dan “Singa Laoet”, serta film “Tarzan” yang diadaptasi menjadi “Rentjong Atjeh” dan “Alang-alang”. Mungkin strategi ‘jiplak’ ini mengikuti suksesnya film “Terang Boelan” yang merupakan adaptasi dari “*The Jungle Princess*” yang dibintangi oleh Dorothy Lamour.

Java Industrial Film mengakhiri riwayatnya setelah ditutup paksa oleh tentara pendudukan Jepang pada 1942. Pemerintah militer Jepang menyatukan seluruh perusahaan film dalam *Jawa Eiga Kosha* (Perusahaan Film Jawa).

Tentang The Teng Chun dan *Java Industrial Film*, Andjar Asmara pernah mengatakan:

”Apa jang paling menarik hati kita ialah jang *gebroeders* The boekannja sadja mengerti bahwa soepaja bisa berdjoeang dalam pasar film haroes poenjakan perkakas jang serba modern, tetapi mereka djoega mengerti kemaean dzaman”.

Pelajaran yang dapat diambil dari kesuksesan The Teng Chun membangun perusahaan *Java Industrial Film* adalah kecerdasannya melihat perkembangan dan selera publik penikmat film. Ia mampu melihat apa yang menjadi keinginan publik pada masanya. The Teng Chun juga mengambil orang-orang yang mempunyai pengalaman dalam hal akting (pemain sandiwara).

Bagian IV

Obituari Mereka

Wiranatakusumah V dan Film Loetoeng Kasaroeng



*“Wiranatakusumah V telah merintis
pementasan cerita Loetoeng Kasaroeng
di Kongres Jawa di Bandung pada 1921,
5 tahun sebelum film Loetoeng Kasaroeng
diproduksi.”*

RADEN ARIA ADIPATI WIRANATAKUSUMAH V atau Dalem Haji dikenal sebagai bupati Bandung ke-14 yang menjabat selama 2 periode, 1912-1931 dan 1931-1945. Beliau juga dikenal sebagai salah seorang bupati yang menyukai cerita-cerita legenda Sunda. Namun, tidak banyak yang mengetahui perannya dalam memelopori kehadiran film cerita pertama di Indonesia.

Di Indonesia, bioskop memang pertama kali muncul di Batavia (Jakarta), tepatnya di Tanah Abang Kebonjae, pada 5 Desember 1900. Namun, kehadiran bioskop ini tidak dapat dikatakan sebagai tonggak awal sejarah film Indonesia. Alasannya, film-filmnya saat itu masih impor dari luar negeri.

Film cerita yang diproduksi di Indonesia, tepatnya di Bandung, baru ada pada 1926. Judulnya “*Loetoeng Kasaroeng*”.



Wiranatakusumah V mengajak para sanak saudaranya untuk pengambilan gambar “Loetoeng Kasaroeng”.
(Sumber: www.wikipedia.org).

Film ini bisa dibilang sebagai acuan tonggak sejarah perfilman Indonesia. Kesuksesan produksi film tersebut melibatkan bupati Bandung, Wiranatakusumah V di dalam proses pembuatannya.

Dari Sandiwara ke Layar Lebar

Dalam buku *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*, Wiranatakusumah V telah merintis pementasan cerita “*Loetoeng Kasaroeng*” di Kongres Jawa di Bandung pada 1921, 5 tahun sebelum film “*Loetoeng Kasaroeng*” diproduksi. Guna pertunjukan di Kongres Jawa, Kiewit de Jonge dan Mr. Pleyet mengolah legenda asli “*Loetoeng Kasaroeng*” menjadi sandiwara.

Cerita unik datang saat tahap persiapan menuju pentas. Para gadis priyayi Priangan yang akan tampil di panggung, tidak bersedia membuka bagian atas tubuhnya. Wiranatakusumah V segera turun tangan memberikan penjelasan kepada para sanak saudaranya itu untuk bisa tampil seperti yang sudah digariskan. Akhirnya para gadis tersebut bersedia, karena bupati yang meminta mereka secara langsung (Abdullah dkk, 1993: 81-82).

Demi suksesnya pertunjukan ini, beliau tidak segan-segan mengeluarkan dana besar. Pentas sandiwara itu ditampilkan di atas panggung raksasa yang dibangun di depan pendopo kabupaten dan ditonton ribuan orang. Hebatnya, dari informasi yang diperoleh, orang-orang Belanda saja waktu itu belum pernah ada yang tampil di panggung terbuka. Pertunjukan terbuka seperti itu, baru saja mulai menjadi tren di Eropa saat itu.

Ternyata pertunjukan ini memberi pengaruh yang positif, yaitu semakin populernya lagu-lagu Sunda lama. Wiranatakusumah V berpendapat, masyarakat Sunda ketika itu, sudah banyak yang meninggalkan lagu-lagu Sunda lama. Namun setelah digelar pertunjukan “*Loetoeng Kasaroeng*” di Kongres Jawa, di seluruh Priangan semua orang merasakan kebangkitan lagu-lagu Sunda lama. Pada 1926, bisa dibilang kesenian Sunda sudah berkembang. Tapi hasrat Wiranatakusumah V untuk

semakin mempopulerkan budaya Sunda masih besar. Maka dari itu, bisa diterima dengan logika mengapa beliau sangat mendukung pembuatan film “*Loetoeng Kasaroeng*”.

Film ini hadir di tengah rasa bosan penonton bioskop yang hanya disajikan film-film komedi, propaganda, dan pemandangan. Usaha menurunkan harga karcis, dan dimunculkannya *openlucht bioscoop* (semacam layar tancap) di Lapangan Deca Park, Mangga Besar, Tanah Abang, dan Beos, ternyata cuma sekejap saja membunuh rasa bosan tersebut. Dari sini, terbesit keinginan seorang Belanda totok dari Batavia, L. Heuveldorp, untuk membuat film cerita yang digemari oleh masyarakat pribumi dan Tionghoa. Lalu Heuveldorp yang konon pernah menjadi sutradara di Amerika Serikat, menjatuhkan pilihan untuk membuat film “*Loetoeng Kasaroeng*” (Tjasmadi, 2008: 16).

Menurut penulis buku *Bandung, Tonggak Sejarah Film Indonesia*, Eddy D Iskandar, Heuveldorp menggarap legenda rakyat Sunda ini berdasarkan naskah sandiwara. Saya menduga, mungkin saja sebelumnya ia membaca naskah sandiwara yang dimainkan di Kongres Jawa. Untuk menggarap film tersebut, Heuveldorp mengajak G. Krugers, seorang Indo¹⁹ dari Bandung. G. Krugers merupakan adik ipar dari raja bioskop Bandung terkenal, F.A.A. Buse. Mereka bergerak di bawah bendera perusahaan N.V. Java Film Company, milik Heuveldorp.

Peran Sang Bupati

Ambisi Heuveldorp untuk membuat film “*Loetoeng Kasaroeng*” mendapat dukungan banyak pihak. Persoalan yang dihadapinya tinggal masalah pembiayaan. Dari sini

¹⁹ Ada sumber yang mengatakan, Krugers adalah Indo-Belanda, ada pula yang menyebut ia Indo-Jerman.

Heuveldorp menemui Bupati Bandung, Wiranatakusumah V. Gayung bersambut. Kebetulan, Wiranatakusumah V merupakan bangsawan yang kaya raya, dan yang lebih penting, ia punya perhatian khusus pada perkembangan kesenian dan budaya Sunda.

Tentu saja ia sangat mengapresiasi maksud pembuatan film “*Loetoeng Kasaroeng*”. Dengan kesuksesan film ini nanti, toh cerita rakyat Sunda nantinya akan semakin terangkat dan dikenal secara luas. Inti cerita film ini berisi sebuah nasihat, yaitu jangan memandang sesuatu dari kulitnya saja. Purbasari diejek karena mempunyai kekasih seekor lutung (Guru Minda). Sedangkan kakaknya, Purbararang membanggakan kekasihnya, Indraajaya, yang manusia. Ternyata lutung itu merupakan jelmaan dari seorang pangeran tampan, titisan Dewi Sunan Ambu. Guru



Pemeran film “*Loetoeng Kasaroeng*” merupakan anak-anak priyayi/bangsawan.

(Sumber foto: Misbach Yusan Biran.)

Minda jauh lebih tampan dari Indrajaya, kekasih Purbararang (Kristanto, 2005: 1).

Maka bermainlah trio Heuvelcorp, Krugers, dan Wiranatakusumah V di film ini. Heuvelcorp berperan sebagai sutradaranya, dan Krugers sebagai kameramannya. Sedangkan peran Wiranatakusumah V, bisa dikatakan, sangat krusial. Ia merupakan orang yang paling paham cerita “*Loetoeng Kasaroeng*”. Selain itu, ia juga menyandang dana dan penyedia fasilitas bagi kelancaran *shooting*.

Untuk kelancaran pembuatan film, ia mengumpulkan para pemainnya yang tidak lain adalah kerabat-kerabatnya sendiri. Ia juga mengajak anak-anaknya untuk bermain di film ini. Mereka yang bermain dalam film ini merupakan para priyayi berpendidikan tinggi dan mahir berbahasa Belanda, namun tidak punya pengalaman sama sekali di bidang akting. Tapi karena rasa kebangsaan yang “berontak”—ingin membuktikan bahwa mereka juga mampu berakting layaknya orang-orang Amerika—akhirnya, setelah beberapa kali latihan. Akting mereka sesuai dengan harapan Heuvelcorp. *De Locomotief* mencatat, pemeran lutung di film ini sangat menakjubkan dengan kemampuannya memanjat, tapi posisi kepala ke bawah (*De Locomotief*, September 1926).

Lokasi pengambilan gambar yang dipilih Wiranatakusumah V berada di sebuah kawasan bukit karang sekitar 2 kilometer bagian barat kota Padalarang. *Shooting*-nya dikerjakan pada 15 Agustus 1926 (Abdullah dkk, 1993: 78).

Dengan adanya dukungan penuh dari Wiranatakusumah V, seluruh prosesnya dapat berjalan dengan lancar. Sampai akhirnya, pada 30 Desember 1926 terbit sebuah iklan di surat kabar *Kaoem Moeda* yang menulis:

“Pada kita diwartaken bahwa besok malam film *Loetoeng Kasaroeng* jang soedah lama ditoenggoe-toenggoe oleh pendoedoek di Bandoeng, aken moelai dimainkan dalam *Elita* dan *Orientalbioscoop* dan *Feestterrein Elita*”.

Berdasarkan iklan tersebut, “*Loetoeng Kasaroeng*” diputar pada 31 Desember 1926 hingga 6 Januari 1927 di bioskop *Elita* dan *Oriental*. Film ini sukses di awal-awal penayangannya. Selain kaum pribumi, banyak juga “bule” yang tertarik menonton film yang semua pemerannya berasal dari kaum pribumi, serta bercerita soal legenda lokal.

Sayang sekali, film ini cuma sukses di Bandung. Ketika diputar di luar Bandung, sambutan penonton sangat rendah. Hal ini bisa dimengerti, sebab publik di luar Bandung tidak memahami film yang diangkat dari legenda tatar Sunda ini. Apalagi film tersebut masih bisu.

Berdasarkan catatan surat kabar *De Preanger Post* edisi 27 Desember 1926, “*Loetoeng Kasaroeng*” merupakan film cerita pertama yang dibuat di Indonesia. Perlu dicatat, seluruh pemain di film ini berasal dari kaum pribumi (priyayi) dan memainkan tema yang diambil dari legenda lokal Sunda.

Begitu besar peranan Bupati Bandung Wiranatakusumah V dalam pembuatan film “*Loetoeng Kasaroeng*”. Selain dikenal sebagai bangsawan yang dermawan dan kaya raya, ia juga memiliki perhatian besar untuk memajukan kesenian dan kebudayaan Sunda. Bisa dipastikan, jika tidak ada peran beliau di sini, film “*Loetoeng Kasaroeng*” tidak akan pernah ada dalam catatan perjalanan sejarah film Indonesia.

Pak Raden dan Buku Dongeng



“Pak Raden membuat buku (dongeng) itu sebenarnya dalam rangka mendongeng setiap hari.”
(Prasodjo Chusnato, manajer Pak Raden).

SEORANG pendongeng membuat orang-orang berkumpul malam itu di galeri seni Ruang Rupa, Tebet, Jakarta Selatan, 28 November 2015. Malam itu ulang tahunnya, usianya 83 tahun sekarang. Namun, sebulan lalu ia telah berpulang. Pak Raden, pendongeng ikonik dengan kumis tebal meliuk, merayakan hari lahirnya secara anumerta lewat potret-potret diri yang terpajang dalam ruangan galeri itu.

Perkumpulan malam tersebut merupakan pembukaan pameran kecil yang diselenggarakan Ruang Rupa bertajuk “Mengenang Gambar”. Tanggal lahir Pak Raden sengaja dipilih sebagai harinya. Berlangsung selama dua hari, dua belas lukisan dan ilustrasi karya Pak Raden, sejumlah potret diri buatan seniman lain, dan satu film pendek berjudul sama dengan pameran ini ditampilkan.

Karya yang cukup menyita perhatian pengunjung adalah lukisan berjudul “Anak-Anak Bermain Egrang”. Lukisan itu

karya terakhir Pak Raden, dibuat sembilan hari sebelum ia meninggal dunia. Karya lainnya adalah sketsa buku pelajaran Bahasa Indonesia yang dibuat pada 1974.

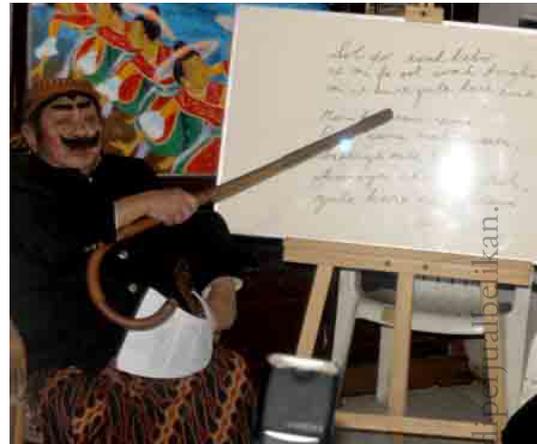
Pak Raden bagi kanak-kanak '80 dan '90-an adalah sosok lengkap penghibur. Ia pelukis, ilustrator, animator, dalang, penulis buku anak, seniman boneka, serta pendongeng. Keahlian yang terakhir datang dari hiburan rutin tiap sore kala ia kecil.

“Sore setelah minum teh dan mandi, ya dongeng sama Ibu,” kata Kartini, kakak Pak Raden.

Dongeng memang begitu lekat dengan nama Pak Raden. Di hari yang sama dengan pembukaan pameran “Mengenang Gambar”, Forum Dongeng Nasional menggelar deklarasi di Jakarta dan banyak kota lain yang menyatakan 28 November, hari lahirnya, sebagai Hari Dongeng Nasional.



Sejumlah komunitas sedang menggambar wajah Pak Raden di acara “Menghormati Gambar” yang didedikasikan kepada almarhum Pak Raden (Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).



Pak Raden sedang mengajarkan menyanyi kepada para wartawan yang hadir dalam Konferensi pers menyoal hak cipta boneka Si Unyil pada 2014. (Sumber foto: Dokumentasi Pribadi)

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Selain aktif mendongeng, Pak Raden yang bernama asli Soejadi juga menulis buku cerita anak. Menurut Prasodjo Chusnato, manajer dan penulis biografi Pak Raden, sejak 1969 Pak Raden telah menulis buku. Hingga akhir hayatnya, ia telah mengeluarkan tiga puluh dua judul yang cerita dan ilustrasinya digarap sendiri, serta lima belas judul yang dikerjakan bersama orang lain. Ia juga pernah membuat buku kisah pewayangan untuk anak-anak karena khawatir orang tak lagi mengenal pewayangan.

Prasodjo mengakui, banyak judul yang Pak Raden sendiri lupa. “Dan belum saya lacak di sejumlah sumber-sumber pustaka lama. Data tadi disebutkan Pak Raden sedemikian.”

Proses pengerjaannya, kata Prasodjo, ada yang mencapai satu bulan, ada yang hingga delapan tahun. Ada pula yang masih berupa draf karena ilustrasinya sudah selesai, tetapi ceritanya belum ada.

Bagi Prasodjo, memopulerkan kembali dongeng seharusnya dimulai dengan memperbanyak buku dongeng alih-alih mendeklarasikan Hari Dongeng Nasional. Ia sendiri tidak terlibat dalam deklarasi 28 November tersebut. “Pak Raden membuat buku (dongeng) itu sebenarnya dalam rangka mendongeng setiap hari.”

Sejak 2000, Prasodjo sudah mengikuti Pak Raden. Ketika ia menyatakan niat untuk menulis biografi Pak Raden, lelaki tua itu menolak. Ia tak suka “diangkat-angkat”. “Beliau tidak pernah butuh biografi, tidak pernah mau diwawancarai,” kenang Prasodjo. Baru pada 2009 Pak Raden luluh dan mau diwawancarai untuk biografi.

Selain Prasodjo, ada Agung Dinarwan yang kerap mengikuti Pak Raden untuk mendokumentasikan karya dan aktivitasnya. Ia



Karya ilustrasi
Pak Raden
(Sumber foto:
Dokumentasi Pribadi).

diajak Prasadjo, mulanya karena kepentingan penelitian kuliah Agung.

Hingga akhir hayatnya, Pak Raden masih hidup dari mendongeng. Sebelum sakit dan harus memakai kursi roda, kisah Prasadjo, setidaknya dua kali dalam sebulan ia pergi mendongeng. Namun, setelah sakit hanya menjadi sekali sebulan saja.

Pak Raden diakui sebagai pendongeng yang melampaui beberapa zaman. “Dia pendongeng Indonesia yang sangat teruji waktu,” kata Ardea Rhema Sikharatau yang akrab disapa Sunde, penulis yang turut dalam Deklarasi Hari Dongeng Nasional di

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Kota Bandung. Ia menganggap Pak Raden inspirasinya.

Sosok Pak Raden sebagai paket lengkap penutur ceritalah yang membuat hari lahirnya dideklarasikan sebagai Hari Dongeng Nasional.

“Saya mengusulkan ke teman-teman bahwa kita kehilangan seorang legenda dongeng (Pak Raden). Seseorang yang bisa mendongengkan, menuliskan dongeng, seseorang yang membuat ilustrasinya, dan menyanyikan dongengnya. Seseorang yang bisa segalanya. Bapak dongeng Indonesia,” kata Mochamad Ariyo Faridh Zidni, akrab disapa Kak Aio, penggagas deklarasi tersebut.

Hari Dongeng Nasional, kata Aio, bisa menjadi pengingat tidak hanya bagi pegiat dongeng, tapi juga ke orang tua dan guru “bahwa dongeng itu penting dan baik bagi anak.” Aio mengenal Pak Raden secara personal sejak 1999.

Aio melihat, budaya mendongeng di Indonesia sudah kuat sejak dahulu. Dengan menggunakan buku, saat ini mendongeng juga digunakan untuk mendidik. Jumlah buku dongeng pun sudah banyak. Yang kurang tinggal panduannya.

“Seperti ini buku dongeng untuk anak usia berapa. Yang juga kurang adalah jumlah eksemplarnya dan penyebarannya. Masih terfokus di kota-kota besar,” katanya.

Busyra, anggota Blogger Buku Indonesia, sepakat bahwa buku dongeng sudah banyak. Sejak tiga tahun lalu ia mengoleksi buku cerita anak-anak, mulai dari buku cerita bergambar, novel, dongeng lokal, dan dongeng luar negeri. Menurutnya, Deklarasi Hari Dongeng Nasional adalah sesuatu yang baik. Namun, jauh lebih penting dari sekadar pencanangan itu ialah makna Hari Dongeng itu sendiri.



Pusara Pak Raden di Jeruk Purut, Jakarta Selatan
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

“Saya berharap Hari Dongeng Nasional bukan sekadar perayaan tahunan semata, tetapi sebagai simbol dari sesuatu yang lebih besar, yaitu kesadaran akan pentingnya budaya mendongeng bagi masyarakat Indonesia.”

Pak Raden, menurutnya, adalah ikon dongeng yang paling berdedikasi, bahkan hingga menjelang kepergiannya. “Karyakaryanya juga bisa saya katakan salah satu yang terbaik dari sedikit yang bisa bertahan dari generasi ke generasi.”

Busyra mengaku banyak buku dongeng Indonesia setelah dibaca urung ia koleksi. Buku yang sudah dibeli ia sumbangkan atau jual kembali. Alasannya, ia belum menemukan buku seri dongeng yang “rapi” untuk dikoleksi. Juga masih banyak

Buku ini tidak diperjualbelikan.

kekurangan dari segi isi maupun penulisan. Ujung-ujungnya, ia memilih buku dongeng berdasarkan penulis yang sudah terkenal, seperti yang baru-baru ini terbit dari Djokolelono berjudul *Sepatu Sang Raja dan Dongeng Indah Lainnya*. “Saya belum melihat ada buku dongeng yang melegenda, seperti milik Perrault, Andersen, atau Grimms,” kata Busyra.

Padahal, dari segi bahan Indonesia punya banyak sekali dongeng lisan bagus. Buku dongeng juga tidak bergaung karena pembacanya tidak membagi pengalamannya ke pembaca lain. Ia menilai, penerbit, penulis, orang tua, guru, dan pendongeng perlu bekerja sama untuk menemukan komposisi dongeng yang bagus dan disukai.

Ketika malaikat akhirnya menjemput Pak Raden, sesungguhnya ia masih punya dua keinginan, menyaksikan dua bukunya terbit. Buku pertama berjudul Suti, tentang pengenalan wayang orang dan kulit bagi anak-anak. Kedua buku ilustrasi berjudul 210 Tahun H. C. Andersen. Saat ini keduanya sedang ditata letak. *Ars longa, vita brevis*.

Nurnaningsih yang Tersisih



Dijuluki bom seks. Bikin heboh dengan foto telanjangnya. Doyan kawin-cerai tapi anti poligami. Hidup dalam kemiskinan.

USMAR Ismail, sutradara terkemuka Indonesia, membuka satu per satu surat lamaran yang masuk ke kantor Perusahaan Film Nasional Indonesia (Perfini). Sebuah surat lamaran yang tak lazim membuatnya tertarik. Pengirimnya seorang perempuan biasa, bukan artis film. Yang bikin dia kaget, ada darah mengering di surat lamaran itu. Si pengirim juga bukan hanya melampirkan satu pas foto namun 45. Usmar merasa, perempuan cantik di pas foto itu sungguh-sungguh ingin tampil di layar lebar.

Usmar memutuskan menerimanya dan akan memberikan peran utama, bersama Rd Sukarno dan Tina Melinda, dalam film yang akan diproduksi Perfini dengan judul *Krisis* (1953).

Perempuan tersebut bernama Nurnaningsih atau biasa dipanggil Nurna. Dia memang masih hijau di dunia akting. Tapi dia punya modal memadai sebagai pemain teater dan penyanyi lokal di Surabaya.



Sumber Terang Bulan 1955 halaman 77

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Nurna lahir di Wonokromo, Surabaya, pada 5 Desember 1928. Dia anak ketiga dari pasangan Raden Kadjat Kartodarmodjo dari Karanganyar dan Sukini Martindjung dari Yogyakarta. Menilik gelar raden di depan nama ayahnya, Nurna memang keturunan ningrat.

“Nurna adalah keturunan raja Solo dari garis ibu dan raja Yogyakarta dari garis ayah. Hal ini dibuktikan dari sertifikat kerajaan yang dimiliki keluarga,” ujar R. Julius Hargowo Bintoro.

Nurna merantau ke Jakarta saat berusia 25 tahun. Terbilang terlambat untuk ukuran seorang artis yang baru merintis karier di layar lebar. Menurut majalah *Cinta*, Juli 1973, di Jakarta Nurna tinggal di sebuah gubuk di pinggir kali Ciliwung. Dia sudah membulatkan tekad, menjadi bintang film seumur hidupnya.

Dan kesempatan itu datang ketika surat lamarannya diterima Usmar Ismail. Dalam film *Krisis*, Nurna berperan sebagai Ros. Kendati memainkan peran utama, dia tak mendapat bayaran tinggi; hanya Rp.180. Toh keterlibatannya dalam film itu berbuah manis.

Krisis menuai sukses. Perfini, yang tengah dilanda krisis keuangan, terselamatkan. Nurna ikut tenar. Ribuan surat pujian melayang ke rumahnya. Banyak penonton, terutama kaum lelaki, jatuh hati pada kecantikan dan akting Nurna. Bahkan, tulis Sukanjata dalam *Nurnaningsih Luar Dalam* (1955), banyak perempuan ingin menjadi seperti Nurna.

Setelah debut pertamanya, Nurna mendapat tawaran tampil dalam film *Harimau Tjampa* (1954) arahan sutradara D. Djajakusuma. Film ini juga meraih sukses, menyabet dua penghargaan bergengsi: skenario terbaik di ajang Festival Film

Indonesia dan musik terbaik di ajang Asian Film Festival pada 1955.

Banyak informasi, terutama di media-media saat ini, menyebut Nurna tampil setengah telanjang dalam film itu. Dan karenanya dia ditahbiskan sebagai bom seks pertama film Indonesia. Nyatanya, tak ada adegan panas. Tak ada Nurna setengah telanjang. Nurna malah terlihat anggun mengenakan kebaya dan kain.

“Karena di Indonesia buka-bukaan kan tabu. Jadi tidak mungkin,” ujar Maria Nina Zunaria, anak ketiga Nurna. Predikat bom seks, menurut Nina, muncul karena ibunya cantik sekali, dengan tubuh yang sangat seksi.

Skandal Foto

Setelah berakting di *Harimau Tjampa*, Nurna bikin geger jagat hiburan tanah air. Foto bugilnya tersebar. Bukan hanya di Jakarta tapi juga Medan, bahkan Amerika Serikat dan Italia. Buku *Nurnaningsih Affair*, berisi sejumlah artikel media yang disusun Djambak, cukup gamblang menelusuri kasus foto-foto Nurna.

Akibat peredaran foto-foto itu, Nurna dicerca banyak pihak. Dia dituduh amoral. Presiden Direktur Perseroan Artis Indonesia (Persari) Djamaluddin Malik menyebut perbuatan Nurna mencemarkan perkembangan industri film di Indonesia. Cercaan juga datang dari keluarga. Nurpeni, adik Nurna yang seorang aktivis Gerakan Wanita Indonesia (Gerwani) cabang Magelang, bersama organisasinya ikut menentanginya.

“Kita jadi dimusuhin keluarga, karena kita kan keluarga ningrat. Kita dikucilkan keluarga. Dampaknya (hubungan) sama keluarga jadi jauh,” ujar Nina.

Tapi, nasi sudah menjadi bubur. Foto-foto itu sudah terlanjur tersebar dan dijual dengan harga Rp.200 per lembar, kemudian naik menjadi Rp.300 per lembar.

Polisi dan kejaksaan tinggi turun tangan. Menurut Djambak, dari sembilan gaya foto yang beredar, polisi hanya menyita tujuh foto. Namun itu tak menghalangi orang memperjualbelikannya di pasar gelap. Polisi juga melakukan penyelidikan dan memeriksa Nurna. Kepada media, Nurna memberikan keterangan yang berbeda-beda. Kali waktu dia menyebut foto-foto itu tadinya sebagai bahan studi untuk para pelukis melukis tubuh perempuan.

Dalam *Mimbar Umum* 11 Oktober 1954, seperti yang dihimpun oleh Djambak, Nurna mengemukakan, untuk kepentingan kesenian ia mau mendobrak dan menjadi pelopor tradisi hanya merintangki kemajuan. Dalam konteks perempuan telanjang, menurut Nurna, dilihat dari segi estetika di gambar perempuan telanjang yang cantik, orang akan melihat bentuk tubuh yang baik. Namun jangan dipandang dari sudut nafsu berahi. Menilik dari pernyataan ini, Nurna seolah-olah ingin menjadi garda terdepan, menghancurkan pandangan kolot mengenai seni yang terkungkung tradisi dan moralitas semu masyarakat kita. Ia ingin menjadi semacam contoh, seniman yang bergerak “lebih maju” dari yang lain.

Namun dalam kesempatan lain dia bilang foto-foto itu dimaksudkan untuk mendongkrak namanya. Dia juga ingin bermain film di Hollywood dan setenar idolanya, Marlyn Monroe.

“Waktu itu saya ingin semua mulut laki-laki menyebut nama saya seperti menyebut nama MM,” katanya kepada *Tempo* 6 Maret 1971. MM singkatan dari Marlyn Monroe.

Sempat berhembus kabar 20th Century Fox, perusahaan film raksasa Hollywood, tertarik mengajak Nurna main film. Namun tak ada kabar lebih jauh soal itu. Tampaknya isapan jempol semata.

Menurut Djambak, dua mahasiswa dan tujuh opsir tentara membayar sejumlah uang demi bisa memotret Nurna bugil. Beberapa tahun kemudian, kepada *Tempo*, 5 Juni 1976, Nurna berkilah, “Tapi saya tidak pernah dapat uang sesen pun untuk potret-potret tersebut.”

Nurna juga mengatakan tak bermaksud menyebarkan foto-foto itu ke publik.

“Coba Bung pikir, seorang lonte kelas kambing juga tidak bersedia digambar telanjang untuk kemudian gambar-gambar itu dijual di pasar. Mereka lebih berani menjual kehormatan daripada menjual gambar telanjangnya,” katanya kepada Sukanjata.

Mengenai pemotret dan penyebar foto-foto aduhai Nurna, tak ada pemberitaan lanjutan. Apakah mereka ditangkap, masih sumir. Setelah beberapa kali menjalani pemeriksaan, Nurna dinyatakan tak bersalah dan lepas dari jerat hukum.

“Yang diperedarkan orang sekarang bukan gambar saya yang asli. Tetapi potret kepala saya ditempelkan kepada tubuh orang lain. Saya tahu ini dengan pasti, karena bentuk tubuh saya, *achtergrond* (latar belakang) ketika saya dipotret bukan seperti gambar itu. Dan pose saya juga tidak seperti dalam potret palsu itu!” kata Nurna, dikutip *Aneka*, 20 Desember 1955.

Nurna mengatakan, seni foto seperti itu bukan barang baru di luar negeri. Mungkin yang dimaksud Nurna adalah teknik montase, penggabungan beberapa gambar menjadi sebuah foto. Meski demikian, Nurna bilang tak akan menuntut orang yang memperjual-belikan fotonya.

Apakah pernyataan itu menunjukkan bahwa Nurna memang pernah dipotret telanjang, yang berbeda dari foto-foto montasenya? Entahlah. Dari beberapa majalah yang memuat foto-foto Nurna, tak ada yang tanpa busana. Di majalah *Aneka* 1 November 1954 dan *Dunia Film* 1 Mei 1955, Nurna mengenakan celana dalam dan bra. Sedangkan di *Aneka* 20 Desember 1955, Nurna mengenakan bra, menghadap ke dinding dengan senyumannya. Bisa jadi, untuk konteks zaman itu, hanya mengenakan bikini sama saja bugil.

“Pada zaman itu, orang yang foto seperti itu dianggap tidak normal alias gila,” kata Nina.

Peran Kecil

Di tengah heboh foto telanjangnya, Nurna dikontrak Golden Arrow selama setahun dengan bayaran hanya Rp.600 sebulan. Media kala itu menyebut Nurna menjadi pemeran utama dalam film *Tjemburu*.

Sayangnya, *Tjemburu* tak sebagus film-film Nurna sebelumnya. Sukanjata mengkritik habis film itu. Menurutnya, cerita yang ringan dan lumayan dalam film itu rusak gara-gara beberapa adegan yang membosankan berupa tarian barat yang dibawakan pedansa dengan gerakan kaku dan sangat jelek.

“Film *Tjemburu* ini juga memberikan kesan, bahwa Nurnaningsih tidak dapat memegang peranan drama. Permainannya di dalam film ini tidak kuat sebagai di dalam *Krisis*,” tulis Sukanjata.

Setelah itu, Nurna bermain dalam film *Klenting Kuning* (1954), *Derita* (1954), *Kebon Binatang* (1955), dan *Rewel* (1955).

Namun, nama Nurna kadang tercoreng. Film-filmnya diboikot di sejumlah kota. Pada akhir 1954, Nurna melakukan perjalanan ke Pontianak untuk memberikan penjelasan kepada para pelajar yang memboikot film-filmnya di Kalimantan.

Di dunia teater, nama Nurna tak luntur. Buktinya, dia pentas di Medan selama seminggu pada akhir November 1955. Disebutkan *Aneka*, 20 Desember 1955, Nurna diserbu ribuan penggemar saat baru turun di bandara Polonia Medan. Mereka penasaran melihat sosok asli bintang film yang fotonya tersebar luas di Medan.

“Belum pernah orang begitu berdesak-desakan sehingga pintu kaca restoran Polonia pecah ditubruk orang, karena buru-buru mau mencari tempat untuk dapat melihat Nurnaningsih. Belum pernah PAU (Polisi Angkatan udara) di Polonia sesibuk mengawasi keadaan seperti waktu itu,” tulis *Aneka*.

Namun, keramaian itu diwarnai insiden. Seseorang melempar batu ke arah Nurna, tapi meleset. Batu itu malah terkena seorang wartawan, yang berusaha melindunginya. Meski motifnya tak jelas, ada dugaan pelemparan batu itu merupakan reaksi atas kekecewaan pelaku terhadap kesediaan Nurna difoto telanjang.

Apa yang dialami Nurna mendorong Gusti Bendahara Raden Ayu Mangkunegoro, salah seorang putri keraton Mangkunegara, Solo, berkunjung ke rumah Nurna di Jalan Lombok, Jakarta. Alih-alih melihat kehidupan artis bergelimang harta, Gusti Bendahara justru menemukan kenyataan sebaliknya. Rumah Nurna berada di sebuah jalan kecil di Jakarta, dengan perabot yang biasa, dan ukuran rumah sederhana.

Kendati hidup sederhana, seperti disebutkan dalam sebuah surat kepada ayahnya, setiap bulan Nurna merogoh kocek Rp.50

untuk menyumbang organisasi-organisasi mahasiswa bagian kebudayaan. Nurna pun pernah berkata kepada Usmar Ismail. “Saya tidak sejelek yang disangkakan orang. Saya sembahyang tarikat,” katanya, dikutip Djambak. Tak jelas apa yang dimaksud. Sebab, dalam beberapa keterangan, Nurna tak menganut Islam. Dia berpegang pada kepercayaan yang disebutnya agama yogi.

Setelah tahun 1955, Nurna raib dari sorot kamera dan pergunjungan media. “Ibu saya sempat populer, karena foto itu jadi menurun. Jadi, nggak pernah dipakai main film lagi,” kata Nina.

Kisah asmaranya yang bolak-balik kandas juga punya andil.

Nurna Gila

Selain foto telanjangnya, media kerap menyoroti kisah asmara dan kebiasaan kawin-cerai Nurna. Nurna setidaknya sudah enam kali kawin-cerai sebelum menjanda sampai akhir hidupnya.

Nurna menikah untuk kali pertama dengan Wabirun. Kala itu usianya masih 18 tahun. Namun, hanya bertahan selama dua bulan. “Wabirun itu kena sifilis. Dia suka main pelacur. Ibu kabur ke rumah orangtuanya,” kata R. Julius.

Gagal dengan Wabirun, Nurna menikah lagi dengan pelukis Kartono Judokusumo. Mereka lantas tinggal di Bandung. Di sini, Nurna belajar dan mengasah kemampuannya melukis. Namun, pernikahan yang menghasilkan seorang putri itu kandas tujuh tahun kemudian.

“Hidup susah, tapi uang dibelikan terus untuk cat merk Rembrandt. Tentu saja ibu minta cerai,” tutur Karti Yudaningsih, dikutip *Tempo Interaktif*, 7 Agustus 2000, tentang ayahnya yang tak mau memakai cat murahan.

Setelah itu, Nurna menikah lagi dengan Sabransjah, seorang gitaris Krontjong Orkest Kemala. Pernikahan itu bertahan empat bulan. Nurna tak mau dimadu.

Tapi, Nurna tak kapok. Dia melanjutkan petualangan asmaranya. Dia menikah dengan Duri Abdul Rachman, seorang guru SMA. Tapi kandas lagi, karena ia baru mengetahui suaminya itu sudah menikah dengan perempuan lain, hanya beberapa hari sebelum mereka naik ke pelaminan. Pertunangannya dengan Caidir Muchtar, seorang pegawai bea cukai, juga gagal ketika tunangannya mensyaratkan agar Nurna menanggalkan karier sebagai bintang film. Akhir 1954, Nurna menjalin cinta dengan seorang mahasiswa Perguruan Tinggi Ilmu Kepolisian bernama Boggie Harrieanto. Tapi, orangtua Boggie tak merestui hubungan mereka, karena reputasi Nurna yang tercoreng lantaran foto-foto bugilnya beredar di publik. Nurna patah hati. Hampir bunuh diri.

Penulis artikel Rd Lingga Wisjnu MS dalam majalah *Aneka*, 1 Juni 1955, menyebutkan Nurna hendak bunuh diri lantaran sudah hamil tiga bulan. Lingga menyebut Nurna terkena penyakit *angst psychoge* (penyakit psikologis, penderita mengalami kecemasan dan ketidakberartian). Dia seperti dikejar bayangan sendiri.

Nyawa Nurna tak pupus. Basir Ibrahim, mantan letnan polisi militer yang jadi pedagang, menerima keadaan Nurna dan menikahinya pada April 1955. Dari perkawinan ini mereka mendapatkan seorang putri. Menurut Nina, ibu dan ayahnya bercerai ketika usianya masih satu tahun.

“Kan suaminya memanfaatkan ketenaran ibu saya pada waktu itu. Itu fakta yang tak bisa dipungkiri,” ujar Nina.

Menurut Karti, suami terakhir Nurna adalah Yan Karel Thomas, yang juga tak bertahan lama. Dari perkawinan ini Nurna mendapatkan anak bernama Yanto Ganggono.

Praktis, dari perkawinan-perkawinan itu Nurna memiliki empat anak.

Perjalanan hidup Nurna menginspirasi Nazar Dollar, seorang juragan sandiwara keliling, untuk membuat lakon drama berjudul *Nurnaningsih Gila*. Menurut Karti, inti cerita lakon tentang perempuan yang terkenal dan kaya, akhirnya jatuh miskin dan jadi gila. “Itu menggambarkan kehidupan pribadi beliau (Nurna) sendiri. Untungnya beliau tabah, jadi tidak gila,” kata Karti.

Lakon *Nurnaningsih Gila* sukses dipentaskan keliling Indonesia. Karti berkisah, saat usianya enam tahun, dia pernah menonton lakon itu di Gedung CHTH Yogyakarta. “Gedungnya penuh penonton dan aku nangis,” kata Karti. Menurut Karti, saat itu pertunjukan dipimpin (sutradara) oleh aktor kawakan Tan Tjeng Bok.

Di balik kesuksesan *Nurnaningsih Gila*, muncul gosip tak sedap soal hubungan Nurna dengan Nazar Dollar. Dalam surat terbuka yang dimuat *Star Weekly*, 10 Juli 1955, Nurna menyemprot Lingga yang menulis gosip tersebut. Nurna mengatakan dia tak pernah dilamar Nazar dan hubungan mereka sebatas masalah kontrak sandiwara saja.

Kisah asmara itu sedikit-banyak mempengaruhi kehidupan Nurna. Menurut Nina, karena kondisi keluarga yang tak stabil, dia harus terpisah dari ibunya. Dia dirawat neneknya di Magelang, Jawa Tengah. Hingga 1960-an dia diboyong ibunya kembali ke Jakarta. Namun saat itu pamor Nurna sudah meredup.

Nurna Kembali

Setelah lama menghilang, Nurna muncul kembali. Dia mendapat peran kecil dalam film *Djakarta-Hongkong-Macao* (1968) dan *Orang-Orang Liar* (1969). Kemudian dia bermain dalam *Bernafas dalam Lumpur* (1970) yang dibintangi Suzanna. Di film ini, adegan seks dieksploitasi. Namun, bukan Nurna yang melakukannya. Tapi Suzanna.

Toh, maraknya film sensual pada 1970-an juga dicicipi Nurna. *Tempo*, 6 Maret 1971, menyebut, Nurna beradegan mesra dalam *Noda Tak Berampun* (1970). Dia berperan sebagai perempuan setengah baya yang membayar laki-laki untuk menidurinya. Tapi dia hanya membuka baju, menyubit-nyubit sembari tertawa-tawa; tidak telanjang. Ditanya soal kesediaan beradegan seks, Nurna mengatakan: “Tidak, saya tahu diri. Sudah tua.”

Dengan honor main film yang tak seberapa, Nurna terpaksa berpindah-pindah tempat tinggal. Pada 1971, dia tinggal di markas rombongan musik Kerontjong Harapan Masa di Tebet Utara. Dia jadi penyanyi untuk rombongan musik itu. Sesekali main film, membuka usaha jahitan kecil-kecilan, dan mengajar bahasa Inggris untuk anak-anak rekan artisnya.

Dua tahun kemudian Nurna menerima bantuan Rp.150 ribu dari pemerintah provinsi DKI Jakarta, yang dipimpin Gubernur Ali Sadikin. Dengan uang itu dia bisa tinggal bersama ketiga anaknya di rumah petak di daerah Manggarai. Sementara Karti sudah berkeluarga dan tinggal di Semarang.

Pada 1976 Nurna tak memiliki rumah lagi. Dari hari ke hari dia menumpang di rumah kenalan-kenalannya. “Ibu saya pernah tinggal sama seorang penyanyi dangdut, namanya saya lupa. Saking miskinnya,” kata Nina.

Nurna melanjutkan kariernya di dunia film sebagai peran pembantu dan figuran pada 1970-an hingga 1980-an. Di antaranya *Derita Tiada Akhir* (1971), *Seribu Janji Kumenanti* (1972), *Akhir Sebuah Impian (Begitu Kehendak Tuhan)* (1973), *Benyamin Spion 025* (1974), *Mencari Ayah* (1974), *Aladin Agen Rahasia* (1975), *Cowok Komersil* (1977), dan *Kembang-kembang Plastik* (1977). JB Kristanto dalam *Katalog Film Indonesia 1926-2005* mencatat, film terakhir Nurna adalah *Malam Satu Suro* (1988), sebuah film horor dengan bintang Suzanna.

Di usianya yang setengah abad, Nurna juga kembali naik panggung teater bersama Himpunan Artis Tempo Doeloe (Hartedo). Dia bermain dalam lakon *Nurnaningsih Gila*, yang pernah sukses keliling Indonesia pada 1950-an. Pertunjukan yang berlangsung di Pasar Seni Ancol pada 16 September 1980 itu sukses. Penontonnya membludak. Hartedo juga membentuk kesebelasan sepakbola, dengan Nurna sebagai kiper.

Julius menyebut, Nurna direkrut sebuah klub sepakbola untuk mendongkrak penjualan tiket. Sementara Nina mengisahkan, ibunya bermain sepakbola berpindah-pindah, “keliling ke mana-mana.” Menurut Nina, ibunya juga melakoni bermain akrobat (sirkus) dan pernah naik panggung bersama Srimulat.

Senja dalam Kesendirian

Sebuah lukisan bergambar harimau, berukuran sedang, terpacak di dinding ruang tengah rumah Nina di Menteng Dalam, Jakarta. Lukisan itu karya Nurnaningsih. Selesai digarap pada 1 Maret 1990.

Menurut Nina, ibunya suka melukis. Lukisan-lukisan itu tak pernah ikut pameran-pameran lukisan. Hanya dibagikan kepada teman-temannya. “Cuma satu lukisan yang saya punya,” ujarnya.

Nurna memang artis serbabisa. Dia bisa bermain piano, bernyanyi, dan melukis. Terkait kemahirannya melukis, *Mimbar Umum*, 11 Oktober 1954, menyebut Nurna pernah belajar melukis di Akademi Seni Rupa Indonesia, Yogyakarta, selama enam bulan dan di sebuah akademi lukis di Bandung di bawah arahan Sumardjo. Selain itu, dia belajar dengan pelukis Djaja Asmara, Kartono Judokusumo, Sudjojono, dan Affandi. Dalam melukis, Nurna menganut aliran ekspresionis.

“Cuma tidak bisa menghasilkan sesuatu (materi), sampai anak-anaknya terlantar. Kita nggak punya apa-apa, menderitanya. Itu yang membuat saya sedih. Jadi kok, punya kepandaian



Pusara Nurnaningsih di TPM Menteng Pulo (Sumber Dokumentasi Pribadi)

dan kepintaran, nggak menghasilkan sesuatu. Itu yang saya bingung,” ujar Nina. Kendati demikian, Nina bangga dengan kegigihan ibunya.

Di rumahnya yang sederhana, Nina merawat ibunya yang menderita kelumpuhan hingga wafat pada 21 Maret 2004, di usia 76 tahun, karena menderita diabetes. Nurnaningsih dimakamkan di Taman Pemakaman Umum Menteng Pulo, Jakarta.

Kamadjaja, Perjuangan di Atas Panggung

“*Pegupon omahe doro,
melu Nippon tambah sengsoro*”.
(Cak Durasim).

KARKONO Kamadjaja Partokoesoemo atau lebih dikenal sebagai Kamadjaja lahir di Surakarta pada 23 November 1915. Ia merupakan salah satu penggerak kemerdekaan Indonesia dan aktif dalam bidang politik, salah satunya menjadi anggota PNI. Namun di balik kiprahnya di dunia politik, tidak banyak yang mengetahui bahwa ia juga seorang seniman teater yang aktif di masa pendudukan Jepang.

Sebelumnya, ia bekerja di berbagai media massa. Profesinya sebagai wartawan dijalani dari 1935 hingga 1943, sebelum akhirnya terjun ke dalam dunia seni teater. Pada 1935 hingga 1936 Kamadjaja tercatat sebagai wartawan di harian *Oetoesan Indonesia* di Yogyakarta, lalu harian berbahasa Jawa *Sedja Tama* di kota yang sama, kemudian di majalah berbahasa Jawa *Penyeban Semangat* di Surabaya, dan terakhir di majalah berbahasa Belanda *Sara Murti* di Solo. Pada 1938 hingga 1939, ia bekerja sebagai redaktur di majalah *Poestaka Timoer* di Yogyakarta.

Wartawan jadi Seniman

Karier Kamadjaja sebagai wartawan terus naik. Setelah menjadi redaktur di majalah *Pustaka Timoer* ia kemudian menjadi redaktur majalah *Pertjatoeran Doenia dan Film* di Batavia pada 1939 hingga Jepang tiba pada 1942. Harian *Asia Raya* adalah surat kabar yang dipimpinnya pada masa pendudukan Jepang, sebelum akhirnya ia memutuskan untuk keluar dari penerbitan ini dan ikut mendirikan perkumpulan sandiwara Angkatan Moeda Matahari di Jakarta bersama sahabatnya yang juga sebelumnya berprofesi sebagai wartawan, Andjar Asmara.

Fenomena wartawan menjadi seniman sangat lumrah pada masa pendudukan Jepang. Bahkan pada masa kolonial tercatat beberapa mantan wartawan yang kemudian terjun ke dunia teater, semisal Njoo Cheong Seengdan Andjar Asmara. Alasan mereka ‘banting setir’ ke dunia sandiwara, mungkin karena pendapatan dari bidang ini lebih ‘menggiurkan’ ketimbang menjadi wartawan. Atau barangkali para pengusaha yang bergerak dalam kesenian ini memandang bahwa wartawan memiliki visi yang tidak jauh berbeda dengan penulis cerita teater, dan ini akan membuat mutu lakon tersebut menjadi lebih baik.



Kamadjaja, mantan wartawan yang masuk ke dunia teater
(Sumber foto: Wikipedia.org).

Kamadjaja termasuk satu dari segelintir orang Indonesia yang memikirkan tentang kemajuan kesenian bangsanya. Badan Pusat Kesenian Indonesia, sebuah organisasi yang dipimpin oleh bangsa Indonesia sendiri dengan tujuan untuk "menciptakan kesenian Indonesia baru, di antaranya dengan jalan menyesuaikan dan memperbaiki kesenian daerah menuju kesenian Indonesia baru", adalah salah satu wujud dari idenya. Organisasi ini diresmikan pada 6 Oktober 1942, setelah diadakan rapat antara para budayawan, seniman, dan cendekiawan di kediaman Soekarno (kemudian menjadi Presiden RI pertama), Jalan Orange Boulevard No.11 (sekarang Jalan Diponegoro, Jakarta).

Kamadjaja duduk sebagai anggota sekretaris merangkap sekretaris eksekutif, bersama Armijn Pane, Sutan Takdir Alisyahbana, dan Winarno. Pemerintah pendudukan Jepang yang tidak menghendaki organisasi ini berkembang, tak lama kemudian segera membentuk organisasi baru, yang dikendalikan oleh ahli-ahli seni dari Jepang dan Sendenbu (Departemen Propaganda).

Organisasi ini diberi nama Keimin Bunka Shidosho (Pusat Kebudayaan). Sebagian besar pengurus organisasi baru ini adalah tokoh-tokoh dari Badan Pusat Kesenian Indonesia. Hal ini merupakan salah satu cara untuk 'mengambil hati' dan mengadakan kerja sama dengan ahli-ahli kesenian Indonesia. Selain memhatikan apresiasi bangsa sendiri terhadap kesenian.

Melawan dengan Sandiwara

Keimin Bunka Shidosho sendiri berdiri pada 1 April 1943 di Jakarta. Dengan berdirinya lembaga tadi, Badan Pusat Kesenian Indonesia—yang salah satu pencetusnya

adalah Kamadjaja—harus tamat sampai di sini. Tapi semangat Kamadjaja untuk memajukan kesenian Indonesia belum mati. Malah semakin meletup-letup.

Kamadjaja dan sahabatnya, Andjar Asmara, tidak bersedia duduk di dalam Keimin Bunka Shidosho, dengan alasan mereka sedang mempersiapkan pembentukan perkumpulan sandiwara Angkatan Moeda Matahari, yang peresmiannya hanya lima hari setelah Keimin Bunka Shidosho berdiri.

Pada 6 April 1943, Angkatan Moeda Matahari resmi dibentuk di Jakarta. Kamadjaja duduk sebagai pemimpin dua, mendampingi Andjar Asmara dalam perkumpulan sandiwara ini. Selain sebagai pemimpin dua, ia juga menjadi penulis lakon. Lakon-lakon karyanya yang menjadi “langganan” untuk dipertunjukkan oleh perkumpulan ini, di antaranya “Solo di Waktoe Malam”, “Miss Neng”, “Diponegoro”, “Sampek Engthay”, “Koepoe-Koepoe”, dan “Potong Padi”.

Dibeberapa pertunjukan perkumpulan ini, sering terjadi tekanan secara langsung maupun tidak langsung dari pihak pemerintah pendudukan Jepang, lewat Sendenbu (Departemen Propaganda). Kamadjaja termasuk orang yang mendapat tekanan secara langsung.

Di *Majalah Budaya Jaya* (1978: 411) yang terbit pada 1978, Kamadjaja berkisah soal pengalamannya tersebut. Katanya, ketika perkumpulan ini melakukan pementasan di Semarang, pemimpin Sendenbu di kota tersebut yang bernama Yoshida tiba-tiba menghentikan pertunjukan yang akan dilaksanakan. Ketika perkumpulan ini mengadakan pertunjukan di Semarang, Kamadjaja tidak ada di sana.

Yoshida yang menghentikan pertunjukan berkata, “Itu Kamadjaja sombong, tidak mau tunduk kepala kepada Nippon,

dia mesti datang di sini.” Kamadjaja akhirnya menghadap ke kantor Sendenbu Semarang, setelah perkumpulan ini “nganggur” selama 3 hari.

Yoshida yang ditemui oleh Kamadjaja tidak berbicara apapun, lalu ia membawa Kamadjaja dengan mobilnya. Kamadjaja dibawa ke penginapan Yoshida di Kopeng, Kabupaten Semarang, dan mereka berdiskusi sedikit di sana. Akhirnya ketua Sendenbu Semarang itu mengantarnya ke penginapan rombongan perkumpulan ini, dan Yoshida berkata, “Sandiwara boleh main ya, main bagus ya, Kamadjaja jangan sombong!”

Kamadjaja “selamat” dari ancaman di Semarang, tetapi tidak Kediri. Di kota ini Kamadjaja hampir menemui ajalnya. Ketika perkumpulan ini mengadakan pertunjukan di kota tersebut, seorang tentara Jepang “meminta” salah satu artis perkumpulan ini. Kamadjaja sedang berada di Jakarta ketika itu. Andjar Asmara yang memimpin rombongan menolak permintaan seorang serdadu Jepang tersebut, dan akhirnya ia harus dibawa ke rumah sakit karena mendapat pemukulan oleh beberapa tentara Jepang lainnya, akibat menolak permintaan salah seorang dari mereka.

Kamadjaja berangkat ke Kediri setelah mendapat kabar lewat berita kawat, dan pada pukul setengah tujuh ketika ia tiba di sana, Kamadjaja langsung dibawa oleh tujuh orang anggota Kempetai—polisi militer Jepang yang terkenal kejam—dengan sebuah mobil. Kamadjaja dibawa ke kantor Kempetai Kediri.

Di sana ia diperintahkan untuk duduk di lantai oleh pemimpin Kempetai kota itu, tetapi Kamadjaja menolak. Kemudian dengan cepat, ia dibawa ke sebuah lapangan di belakang kantor tersebut. Di sana ia dipukuli oleh lima anggota

Kempetai, tetapi dalam perkelahian yang tidak seimbang itu Kamadjaja berusaha untuk membela diri.

Ita tidak menyerah ketika dipukuli habis-habisan, tetapi melawan dengan menangkis. Akibat perkelahian yang tidak seimbang, Kamadjaja terjatuh. Kemudian sepatu salah seorang Kempetai yang penuh dengan paku diarahkan ke wajahnya. Kamadjaja yang telah terdesak lalu bangkit dan menangkap sepatu anggota Kempetai tersebut. Kemudian dengan sisa tenaganya, ia mendorong tubuh Kempetai tersebut hingga tersungkur.

Setelah salah seorang dari Kempetai tersebut jatuh, empat anggota lainnya mengepung Kamadjaja dengan bayonet yang siap meregangkan nyawanya. Tapi tidak diduga olehnya, salah seorang Kempetai yang telah jatuh karena didorong oleh Kamadjaja bangkit kembali, dan membungkukkan tubuhnya dengan mengucapkan, “*Arigato gozaimasu!* Terima kasih!”, katanya dengan singkat.

Lalu, ia dan empat anggota Kempetai lainnya segera pergi dan kembali ke kantor mereka. Kamadjaja segera meninggalkan tempat itu, setelah seorang Tionghoa yang bekerja sebagai penerjemah menyuruhnya pergi.

Kisah ini mengingatkan kita pada perjuangan Tjak Doerasim, seorang seniman ludruk asal Surabaya yang mati disiksa di dalam tahanan oleh Kempeitai, karena pada saat mengadakan pertunjukan ia menyanyikan sebuah tembang yang menyindir pemerintah Jepang, “*Pegupon omahe doro, melu Nippon tambah sengsoro*”²⁰.

²⁰ Kandang rumah burung merpati, ikut Jepang tambah sengsara.

Sepak terjang Kamadjaja yang ”bandel” tidak hanya berhenti sampai di sini. Ia bahkan pernah nekat mengubah isi lakon teater yang telah diatur oleh Sendenbu dan POSD²¹ (Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa). Tjahaja Timoer, perkumpulan yang sebelumnya bernama Angkatan Moeda Matahari, melalui Kamadjaja, mengubah isi lakon teater yang telah ditetapkan oleh Sendenbu dan POSD.

Tjahaja Timoer tercatat sebagai salah satu perkumpulan yang masuk menjadi anggota POSD, selain Bintang Soerabaja, Noesantara, Warnasari, Sinar Sari, dan Miss Tjitjih. Lakon “Petjah Sebagai Ratna”, karya Kotot Soekardi, diubahnya agar menjadi sebuah lakon yang baik dan menarik. Hinatu Eitaro, ketua POSD, marah ketika mengetahui ceritanya diubah-ubah, sampai akhirnya ia membenci Kamadjaja. Tetapi setelah ia menyaksikan pertunjukannya, ia tidak berkata apa-apa lagi.

Di dunia teater, Kamadjaja benar-benar telah menjadi “seorang raja di atas panggung”. Raja yang berani mengambil risiko, walau nyawa menjadi sebuah taruhan. Kamadjaja telah lama berpulang, 4 Juli 2004. Namun semangat dan ide-ide tentang kesenian Indonesia yang luhur, dan kemajuan teater Indonesia tidak akan pernah mati.

²¹ Organisasi buatan Jepang yang ditugaskan secara khusus untuk mengawasi dan menghimpun perkumpulan-perkumpulan sandiwara yang banyak menjamur pada masa Jepang. Organisasi ini dipimpin oleh seorang prajurit keturunan Korea, Hinatu Eitaro.

Jejak Tuan Tan di Rawajati



“Tetangga saya adalah seorang pemuda, berasal dari Cirebon dan bekerja sebagai pelayan-mesin dalam pabrik (sepatu Kalibata) tersebut. Dia beristrikan perempuan dari Cirebon juga.”

(Tan Malaka, Dari Penjara ke Penjara Jilid II).

TAK ADA yang berbeda di Jalan Rawajati Timur II, Kalibata, Jakarta Selatan. Kesan lalu lintas yang tidak teratur, padatnya hilir-mudik orang, dan aktivitas jual-beli di pasar pinggir jalan, hampir mirip di sebagian besar jalan di sekitar Jakarta. Namun, ada satu yang menarik jika melayangkan pandang ke sebelah kanan, sekitar 200 meter dari mulut Jalan Rawajati II, terlihat sebuah plang berwarna biru bertuliskan Gg. Tan Malaka I.

Tokoh revolusioner Indonesia, Tan Malaka, pernah tinggal di sana. Hal ini bisa dibuktikan melalui tulisan Tan Malaka dalam mahakaryanya, *Madilog*. “Ditulis di Rawajati, dekat pabrik sepatu Kalibata, Cililitan, Jakarta. Di sini saya berdiam mulai 15 Juli 1942 sampai pertengahan tahun 1943. Mempelajari keadaan kota dan kampung Indonesia yang lebih dari 20 tahun saya tinggalkan,” tulis Tan Malaka dalam *Madilog*.

Dalam karyanya itu, tulisan Tan mencakup sebuah konsep tentang cara berpikir baru yang harus dimiliki bangsa Indonesia agar bisa membebaskan diri dari penjajahan dan ketidakadilan.

Tan mengatakan, karya ini ditulis selama delapan bulan, dari 15 Juli 1942 hingga 30 Maret 1943. Dengan berhenti hanya 15 hari. Menilik pengakuan Tan, Rawajati merupakan tempat pertama dia berdiam diri setelah 20 tahun meninggalkan Indonesia. Kurun waktu 20 tahun, Tan menghabiskan waktu melanglang buana di negeri orang, ditambah enam tahun belajar di Belanda.

Selama 20 tahun itu, Tan berstatus pelarian politik. Pelariannya dimulai dari Amsterdam dan Rotterdam (Belanda) pada 1922, Berlin (Jerman), Moskow (Uni Soviet), Kanton, Hong Kong, Manila (Filipina), Shanghai, Amoy, dan beberapa desa di pedalaman Tiongkok, sebelum dia menyelundup ke Rangon (Vietnam), Singapura, Penang (Malaysia), dan kembali ke Indonesia. Pelariannya ini berlangsung antara 1922 hingga 1942.

Menyisir Gang Tan Malaka

Di gang ini, anehnya, sebagian besar warga sekitar tak menyebut nama Gang Tan Malaka, tapi Gang Malaka. Gang Tan Malaka I sudah beraspal, hanya bisa dilalui dua sepeda motor. Panjangnya sekitar 145 meter. Di sisi kiri tepat ujung gang, kembali terdapat plang biru muda betuliskan Gg. Tan Malaka II. Panjangnya hanya 25 meter. Rumah-rumah di gang ini berhimpitan, padat. Rumah-rumahnya permanen berbahan beton.

Subrata, Ketua RT 7 RW 2, yang tinggal sejak lahir di lingkungan Gang Tan Malaka I membenarkan di gang ini ada



Gang Tan Malaka di Rawajati, Kalibata.
(Sumber foto: Andrey Gromico)

Buku ini tidak diperjualbelikan.

satu rumah yang pernah ditinggali Tan Malaka. Subrata dahulu juga tak tahu Tan Malaka nama pahlawan nasional.

“Saya tak tahu ada rumah bekas Tan Malaka. Di sini, dulu tanahnya suka merekah kalau panas. Jadi, saya pikir malaka itu tanah merekah *gitu*. Ternyata pernah ada Tuan Malaka,” katanya. Subrata menambahkan, warga sebenarnya tak setuju gang tempat mereka tinggal diberi plang Gang Tan Malaka.

“Karena awalnya Gang Malaka bukan Tan Malaka. Kalau nanti diganti Tan Malaka *kan* semua diubah alamatnya di KK (kartu keluarga), KTP (kartu tanda penduduk), SIM (surat izin mengemudi), dokumen-dokumennya. Jadi, terkenal di sini Gang Malaka saja,” katanya.

Keterangan mengenai kapan dan siapa pemberi nama gang dengan penghuni 200 kepala keluarga dan luas sekitar 5 hektare ini masih simpang-siur. Menurut Ahmad Muhammad Abdat, sesepuh yang sudah menetap di Gang Kober, sebelah Gang Tan Malaka sejak 1942, dulu memang pernah Tan Malaka tinggal di salah satu rumah di Gang Tan Malaka I.

“Dulu masih rumah gubuk biasa. Zaman dulu *kan* satu rumah *gitu*. Saya dengar kabarnya dari kakek istri saya pernah cerita begitu. Itu sebelum revolusi,” katanya. Ahmad mengatakan, sejak 1950-an nama gang sudah Tan Malaka. “Lurah Muhasan almarhum yang menamakannya.”

Lurah Muhasan, menurut Ahmad, merupakan lurah di Rawajati pada 1950-an. Namun, kata Ahmad, sekitar tahun 1980-an orang-orang menyebutnya Gang Malaka, tanpa Tan. Masyarakat, lanjut Ahmad, umumnya mengatakan Gang Malaka, karena mereka tak paham.

“Di KTP (kartu tanda penduduk) warga juga tertulis Gang

Malaka.” Ahmad lalu berkisah. Suatu ketika, pada 2000-an awal, ada seorang tetua di Gang Tan Malaka memprotes penamaan plang gang bertuliskan Gang Malaka.

“Itu mulai dipampang (plang) Gang Malaka. Ustaz Ahmad Zein (tetua di Gang Tan Malaka I) bilang, itu bukan Gang Malaka, tapi Tan Malaka. Itu (Tan Malaka) dulu pernah tinggal dekat rumah ibu saya,” kata Ahmad.

Dari beberapa literatur, termasuk buku autobiografinya *Dari Penjara ke Penjara*, Tan Malaka berkisah bahwa dia tinggal di sebuah gubuk tak jauh dari pabrik sepatu Kalibata. Ahmad bilang, pabrik sepatu itu kini sudah menjadi apartemen Kalibata City pada 2008 lalu. Menurutnya, dahulu mayoritas warga di sekitar Rawajati bekerja sebagai buruh pabrik sepatu, dan berasal dari Cirebon.

Hal ini sejalan dengan apa yang pernah ditulis Tan Malaka dalam autobiografinya *Dari Penjara ke Penjara Jilid II*. “Tetangga saya adalah seorang pemuda, berasal dari Cirebon dan bekerja sebagai pelayan-mesin dalam pabrik (sepatu Kalibata) tersebut. Dia beristrikan perempuan dari Cirebon juga.” (Malaka, 2007: 238-239).

Lucunya, Ahmad mengatakan, Tan Malaka adalah orang Malaysia. “Iya, dulu saya dengar ada orang asing dari Malaysia bernama Datuk Tuan Malaka di sini.” Kisah lain mengenai Gang Tan Malaka datang dari Iwan Hamdi, seorang warga asli Gang Tan Malaka lainnya, yang tinggal persis di belakang rumah yang dahulu diduga pernah ditinggali Tan Malaka. Ia mengatakan, Tan Malaka dahulu pernah menumpang menginap di rumah neneknya yang bernama Sa’ani.

“Di rumah yang di Gang Tan Malaka I. (Orang zaman) dulu

kalau ada tamu dari mana-mana dikasih saja, jadi tidak ada istilah mengontrak atau apa,” katanya. Tan Malaka, menurut Iwan, menempati rumah neneknya itu secara cuma-cuma. Pernyataan ini nyatanya bertentangan dengan kesaksian Tan.

“Tiada jauh dari pabrik sepatu Kalibata, saya menyewa salah satu bilik dalam jejeran bilik yang disewakan kepada kaum pekerja dalam pabrik tersebut. Panjangnya bilik itu tidak lebih daripada 5 meter dan lebarnya lebih kurang 3 meter. Dindingnya pelupuh dan atapnya sebagian genteng dan sebagian jalinan daun rumbia” (Malaka, 2007: 238).

Kemudian, Tan Malaka melanjutkan, “Saya hidup amat murah, terpaksa pula saya murahkan dan dapat pula dimurahkan. Tak pernah saya selama setahun lebih berbelanja lebih daripada *f6 (enam gulden)* sebulan, buat sewa rumah serta makan-minum. Sewa rumah adalah *f2 (dua gulden)* sebulan dan belanja sehari lebih kurang 13 sen.”

Iwan kemudian berkata, keluarga neneknya saat itu tak pernah tahu aktivitas politik Tan Malaka. Menurut cerita, Tan Malaka dulu sering pergi pagi dan pulang malam.

“Tan Malaka mungkin punya misi (politik). Sampai namanya diabadikan sebagai gang,” katanya. Tapi, Iwan menyayangkan, sebab banyak orang menyebut gang tempat dia dan keluarganya tinggal dengan sebutan Gang Malaka.

Lia Sianturi merupakan pemilik rumah yang diduga di tempat itu dahulu Tan Malaka pernah tinggal. Rumah yang sudah sampai kepemilikan tangan keempat ini mirip rumah-rumah umumnya sekarang. Catnya berwarna merah muda, dindingnya berbahan beton, lantai keramik, dan banyak pot-pot kembang di depan pagar besinya yang berwarna perak. Lia bilang, dia dan

keluarganya meninggalkan rumah tersebut sejak 1999 lalu.

Ibu rumah tangga asal Sumatra Utara ini menjelaskan, rumah ini dibeli oleh adiknya pada 1996, kemudian sempat dikontrakan selama dua tahun. Pada 2003, Lia memugar beberapa bagian di rumahnya.

“Dulu *sih* rumah ini *kayak* rumah lama. Terus saya pugar,” katanya. Lia mengatakan, tahun 2009 pernah ada orang yang menyambangi rumahnya. “Katanya, ada ahli waris atau keluarga Tan Malaka dan satu orang Belanda, tapi waktu itu saya sedang pulang kampung,” katanya.

Rumahnya, sempat didokumentasikan beberapa kali, dan menurut keterangan tetangganya, orang-orang tadi ingin masuk ke dalam. Lia bilang, tak akan menjual rumahnya kepada siapapun, termasuk ahli waris Tan Malaka untuk membangun museum.

Keterangan-keterangan dari warga sekitar Gang Tan Malaka membuat saya semakin penasaran. Keterangan-keterangan mereka memang kurang valid, tapi cukup memberikan informasi mengenai keberadaan Tan di Rawajati.

Bersembunyi di Rawajati

Saya lalu menemui Ketua Lembaga Penelitian dan Pengabdian Masyarakat (LPPM) Tan Malaka, Datuk Putih Asral. LPPM Tan Malaka adalah sebuah lembaga yang dibentuk untuk menerbitkan karya-karya Tan Malaka dan menggelar berbagai acara diskusi soal Tan Malaka. Asral berkisah tentang awal kedatangan Tan Malaka ke Rawajati, Kalibata. “(Tan Malaka) pernah tinggal di situ dari pertengahan 1943 sampai Maret 1943,” katanya.

Asral mengatakan, Tan Malaka saat itu datang dari Tiongkok. “Dia sudah memprediksi Jepang akan menduduki Asia, dan Belanda angkat kaki. Itu merupakan momen yang tepat bagi dia. Dia harus kembali ke Indonesia bagaimana pun caranya.”



Gang Tan Malaka I.
(Sumber foto: Andrey Gromico).

Pada awal 1942, kata Asral, Tan mulai mencari visa untuk bisa keluar Tiongkok dengan bantuan dari teman-temannya, lalu dia sampai ke Rangon, Vietnam.

“Dari Rangon, lalu dia ke Singapura, balik lagi ke Kuala Lumpur, Penang, menyeberang dengan perahu tongkang ke Medan, terus lanjut ke Sumatra Barat, Palembang, Lampung, nyeberang lagi dengan kapal kecil, Juli 1942. Dia nyeberang dari Lampung, dengan kapal yang dia sebut Sri Renget.”

Sebuah rumah bilik kecil di daerah Rawajati, Kalibata, menjadi pilihannya untuk bersembunyi dan tinggal sementara,

setelah 20 tahun dia meninggalkan Indonesia. “Dia dalam penyamaran. Pulang tidak resmi. Akhirnya sampai dia di Jakarta, dia tinggal di situ cari tempat yang aman tinggal di Kalibata,” kata Asral.



Gang Tan Malaka II.
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

Tan Malaka menceritakan sendiri alasan dia tinggal di daerah Rawajati, Kalibata, dalam buku autobiografinya *Dari Penjara ke Penjara Jilid II*. “Supaya saya dapat menyingkiri banyak perhatian orang ‘pintar’ dan orang yang suka mengobrol di kota, menghemat belanja, menuliskan beberapa pengetahuan dan pengalaman, serta mempelajari keduanya kota dan desa, maka saya pilih

Rawajati, dekat pabrik sepatu Kalibata sebagai tempat tinggal, atau lebih tepat sebagai tempat *mondok*,” tulis Tan Malaka.

Setelah itu, pada Maret 1942, Tan Malaka pindah. Menurut Asral, ini karena suhu politik yang memanas dan Tan sudah merasa tidak aman di tempat itu.

“Sering ada pengeledahan. Tan Malaka lalu pindah ke Bayah, Banten, dan bekerja di sebuah tambang batu bara.” Asral mengatakan, pemberian nama Tan Malaka di jalan setapak daerah Rawajati Barat II itu, terjadi pada 1950-an. Menurutnya, pengikut Tan Malaka sering berkunjung ke rumah yang pernah

ditinggalinya dan memberi keterangan kepada warga sekitar, kalau dahulu ada seorang tokoh penjuang yang pernah tinggal di salah satu rumah di sana.

“Adam Malik, Ketua Partai Murba pada 1950-an juga membuat kantor di situ. Gubuk itu masih ada. Adam Malik membuat kantor di situ,” katanya.

Dihapus Orba, Diburu Poeze

Akhirnya, menurut Asral, warga sekitar memberi nama Tan Malaka untuk jalan setapak tadi. Asral mengatakan, bisa jadi rumah yang sekarang ditinggali Lia Sianturi itu memang bekas lokasi rumah bilik yang pernah ditinggali Tan Malaka.

“Kata orang sudah tidak ada lagi karena dipugar, tapi mungkin lokasinya dulu di situ,” katanya. Lalu, awal Orde Baru, menurut Asral, nama Gang Tan Malaka dihilangkan dan

Suasana Gang Tan Malaka I. (Sumber foto: Andrey Gromico).



diganti dengan Gang Malaka. “Tahun 1966, karena terpengaruh dengan tekanan-tekanan politik (Orde Baru), dan mereka (warga) diasosiasikan sebagai komunis, nama gang itu diubah jadi Gang Malaka.”

Masih menurutnya, nama Gang Tan Malaka muncul kembali setelah Harry Poeze, sejarawan Belanda yang meneliti Tan Malaka, berkunjung ke gang tadi. Poeze datang ke situ dalam rangka mencari jejak Tan Malaka, untuk keperluan penelitiannya.

“Dia (Poeze) melihat di sini (Gang Tan Malaka) *kok* ada jalan Malaka. Terus rakyat yang tua-tua (sesepuh) cerita, kami dapat informasi bahwa di sini dulu ada pimpinan perjuangan bernama Malaka,” katanya.

Kemudian, menurut Asral, Poeze bercerita bahwa dirinya sedang menyusun buku soal Tan Malaka. Dan, dia mengoreksi bahwa nama lengkap tokoh tadi adalah Tan Malaka, bukan Malaka.

“Akhirnya diubah lagi nama gangnya. Awal tahun 2000,” kata Asral. Kemungkinan orang bule yang disebut-sebut warga di sekitar Gang Tan Malaka itu adalah Harry Poeze. Pemikiran Tan Malaka kadang berbenturan dengan pemikiran para pejuang lain. Tan Malaka pernah dipenjara tanpa pengadilan selama dua tahun. Penyebabnya, peristiwa 3 Juli 1946. Peristiwa ini merupakan percobaan perebutan kekuasaan yang dilakukan oleh pihak oposisi kelompok Persatuan Perjuangan terhadap pemerintahan Kabinet Sjahrir II.

Pemicunya, ketidakpuasan Tan Malaka terhadap politik diplomasi yang dilakukan oleh pemerintah Indonesia terhadap Belanda. Kelompok ini menginginkan pengakuan kedaulatan penuh, sedangkan kabinet yang berkuasa hanya menuntut pengakuan kedaulatan atas Jawa dan Madura.

Setelah meletus pemberontakan FDR/PKI di Madiun, September 1948 dengan pimpinan Musso dan Amir Syarifuddin, Tan Malaka dikeluarkan begitu saja dari penjara akibat peristiwa itu. Di luar, setelah mengevaluasi situasi yang amat parah bagi Indonesia akibat Perjanjian Linggajati 1947 dan Renville 1948, yang merupakan buah dari hasil diplomasi Sutan Sjahrir dan Perdana Menteri Amir Syarifuddin, Tan Malaka merintis pembentukan Partai Murba, 7 November 1948 di Yogyakarta.

Pada Februari 1949, Tan Malaka hilang tak tentu rimbanya. Menurut Harry Poeze, Tan Malaka ditembak mati pada 21 Februari 1949 atas perintah Letda Soekotjo dari Batalyon Sikatan, Divisi Brawijaya.

Nama sebuah tempat, tentu tak sembarangan terjadi begitu saja. Pasti ada sejarah yang menyertainya. Dari sebuah gang kecil di Jakarta tadi, Tan melahirkan karya monumentalnya: *Madilog*. Ironisnya, pahlawan nasional sekaliber Tan Malaka hanya menjadi nama sebuah gang kecil, bukan nama jalan utama di kota-kota besar Indonesia. Bahkan, warga sekitar gang kecil tersebut, banyak yang tak tahu siapa Tan Malaka.

Bagian V

Sekeliling Kita

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Kebaya, Sarung, dan Politik Pencitraan



“Kebaya dan sarung yang dipakai kaum perempuan Eropa totok dan Indo-Eropa berbeda dengan apa yang dipakai perempuan pribumi dari penjaga kedai hingga istri seorang residen kolonial, di halaman istana (Koningsplein) atau di kampong.”
(Pamela Pattynama, *Recalling The Indies*).

MEMBICARAKAN sejarah pakaian di Indonesia pada awal abad ke-20 merupakan suatu hal yang menarik. Pakaian bukan sekadar penutup aurat, tetapi juga perlambang dari status sosial-ekonomi, bahkan politik.

Pemerintah kolonial menciptakan pencitraan kekuasaan mereka melalui pakaian. Pakaian kaum Eropa dibedakan dengan kaum pribumi. Pribumi dilarang memakai pakaian kaum kulit putih. Dikotomi semacam ini dibangun terus pada masa kolonial.

Pakaian juga melambangkan kebesaran. Dalam buku *Outward Appearances; Trend, Identitas, Kepentingan*, Kees van Dijk melihat pakaian yang dikenakan kaum pribumi (terutama kalangan bangsawan) dipengaruhi oleh pakaian dari Persia, Arab



Di keseharian, perempuan desa masa kolonial selalu mengenakan kebaya.
(Sumber foto: Dokumentasi Sanggar Motekar Jatinangor).

Saudi, Turki, India, Cina, dan Belanda. Dijk juga menyebut Raja Ternate dan Amangkurat II menomorduakan pakaian kerajaan mereka demi pakaian Belanda.

Dijk bahkan berpendapat bahwa identitas pakaian tidak kalah berbahayanya dengan identitas agama serta keyakinan politik. Menurutnya, pakaian membuat orang bisa saling hantam, tikam, dan bunuh. Contoh kasus yang diberikan Dijk adalah peristiwa terbunuhnya seorang ahli botani dari Inggris, Dr. C.B. Robinson. Pada Desember 1913 Robinson mengunjungi Ambon.

Saat itu ia berpakaian warna kaki gelap dengan topi beludru yang aneh. Ternyata pakaiannya ini membuat suku Buton Muslim menjadi ketakutan dan kemudian membunuhnya.

Kebaya dan sarung, yang termasuk kategori pakaian, juga memiliki simbol-simbol tertentu. Meski terkesan remeh, tapi ia juga mencerminkan identitas sang pemakai. Lebih jauh, kebaya dan sarung mengandung makna politis di dalamnya.

Kebaya menurut Jean Gelman Taylor dalam *Outward Appearances; Trend, Identitas, Kepentingan* merupakan kostum bagi semua kelas sosial pada abad ke-19, baik bagi perempuan Jawa maupun Indo. Bahkan ketika para perempuan Belanda mulai berdatangan ke Hindia sesudah tahun 1870, kebaya menjadi pakaian wajib mereka yang dikenakan pada pagi hari.

Seorang perempuan Eropa bernama Augusta de Wit memberi kesaksian tentang gaya berpakaian orang Eropa di Hindia Belanda. Perempuan ini tiba di Tanjung Priok pada awal abad ke-20. Augusta terkesan melihat pakaian perempuan Eropa di Batavia. Ketika di ruang hotel, ia melihat serombongan orang Eropa sedang santai di beranda hotel. Ia menyebutkan bahwa kaum wanitanya mengenakan pakaian yang tampaknya seperti pakaian penduduk asli, yaitu sarung dan kebaya.

Kebaya itu semacam baju dari kain tipis putih yang dihiasi banyak bordiran. Di bagian depannya disemat dengan peniti-peniti hiasan yang diuntai dengan rantai emas.

Sarung adalah sepotong kain warna-warni yang dilipat di bagian depan dan diikat di pinggang dengan ikat pinggang sutera. Mereka tidak memakai kaus kaki, cuma memakai sandal berhak tinggi. Rambutnya meniru gaya penduduk asli, yaitu ditarik ke belakang dan disanggul di belakang kepala. Lebih

mencengangkan lagi ialah pakaian kaum prianya. Disaat santai itu mereka memakai baju tidak berkerah. Celananya dari kain sarung tipis dihiasi bunga-bunga merah dan biru, ada pula yang bergambar kupu-kupu dan naga (Ishwara, 2001).

Enam Sarung Tidur

Gaya busana Eropa *totok* dengan Indo-Eropa ternyata sama. Indo-Eropa juga mengenakan kebaya dan sarung. Di tengah waktu luang, ketika santai di beranda rumah sambil menikmati secangkir kopi atau teh, mereka mengenakan kebaya, sarung, atau baju tidak berkerah. Namun kebaya dan sarung yang dipakai kaum perempuan Eropa *totok* dan Indo-Eropa berbeda dengan apa yang dipakai perempuan pribumi, dari penjaga kedai hingga istri seorang residen kolonial, di halaman istana (*Koningsplein*) atau di kampung. Begitulah tulis Pamela Pattynama, menjelaskan kehidupan kaum Indis pada buku *Recalling The Indies*.

Mungkin kebaya dan sarung yang dipakai oleh perempuan Eropa *totok* dan Indo-Eropa sudah sedikit dimodifikasi oleh mereka, dan tampaknya mereka sengaja membedakan pakaian ini dengan perempuan pribumi. Kebaya pagi bagi perempuan Eropa dan Indo terbuat dari kain katun putih yang dihiasi renda buatan Eropa, dan kebaya malam terbuat dari sutera hitam.

Ada beberapa saran dari Catenius-van der Meijden, seorang Belanda yang lahir di Hindia, tentang kebaya yang akan dikenakan perempuan Belanda yang mau mendampingi suami mereka di Hindia.

Catenius-van der Meijden, yang juga merupakan penulis buku *Naar Indie en Terug: Gids voor het Gezin, Speciaal een Vraagbaak voor Dames* menulis bahwa kebaya yang dibeli dengan harga mahal di Belanda terlihat konyol ketika dikenakan

di Hindia. Catenius juga menyarankan agar tidak membawa pakaian terlalu banyak karena di Hindia semuanya sangat murah, dibandingkan di Belanda. Di samping itu, ia juga mengimbau para istri Belanda supaya memiliki 6 sarung tidur, 2-3 sarung rapi, 6 kebaya tidur, dan 6 kebaya rapi untuk tinggal di Hindia.

Bukan hanya kaum perempuan Eropa saja yang mengikuti pakaian pribumi. Anak-anak orang Belanda di Hindia juga mengenakan pakaian yang disebut oleh penduduk Melayu sebagai “celana monyet”. Pakaian ini hanya menutupi badan, sedangkan leher, lengan, dan tungkai dibiarkan telanjang. Tampaknya alasan yang paling mendasar orang Eropa mengenakan pakaian-pakaian ini adalah sebuah upaya untuk mengatasi hawa panas di Hindia, yang tentunya berbeda dengan iklim di Eropa.

Tetapi pada 1920-an, ada aturan yang melarang mereka mengenakan pakaian ini di ruang publik, dan membiasakan kebiasaan lama, yaitu berbusana ala kolonial di kalangan publik. Pemakaian kebaya dan sarung tetap terpelihara, namun dibatasi hanya untuk dipakai di rumah. Sedangkan di luar rumah, orang Eropa mengenakan pakaian Barat. Saat pergi ke sekolah dan bekerja diharuskan memakai pakaian rapi yang dilengkapi dengan sepatu.

Sekarang, kebaya masih dipakai kaum perempuan walau terbatas pada momen-momen tertentu, dan jarang sekali terlihat di ruang publik. Yang ironis, kebaya sekarang justru lebih identik dengan perempuan yang telah beranjak tua di desa-desa.

Panjat Pinang dan Kolonialisme

“Sebelum Indonesia merdeka, sekitar tahun 1930-an, permainan ini kerap digelar orang-orang Belanda saat mereka mengadakan hajatan, seperti pernikahan, kenaikan jabatan, atau pesta ulang tahun.”

SETIAP 17 Agustus, di kampung-kampung dan kota-kota di seluruh pelosok tanah air digelar berbagai acara sebagai ungkapan rasa syukur atas kemerdekaan negeri ini. Perlombaan-perlombaan olahraga dan permainan-permainan hiburan selalu menjadi bagian dari peringatan kemerdekaan. Salah satu permainan yang digelar adalah panjat pinang. Permainan panjat pinang identik dengan perayaan peringatan hari kemerdekaan Indonesia. Setiap peringatan 17 Agustusan, pasti kita menjumpai permainan ini.

Panjat pinang memang permainan yang tergolong seru. Permainannya sederhana. Peserta, yang biasanya terbagi atas beberapa regu, harus memanjat pohon pinang setinggi 5 meter yang sudah dilumuri oli atau gemuk. Di puncak pohon pinang telah menunggu berbagai hadiah yang mereka perebutkan. Pertanyaannya sekarang, dari manakah permainan ini berasal?





Simbol gotong royong atau bekerjasama di panjat pinang. (Sumber foto: M. Zulfikar Ridwan).

Warisan Kolonial

Sebuah informasi menyebutkan bahwa panjat pinang lekat dengan budaya Tionghoa. Informasi ini disebutkan oleh pengamat sejarah dan budayawan yang aktif di beberapa *mailing list* Tionghoa, Rianto Jiang. Ia menyebutkan, dalam khazanah kebudayaan Tionghoa, panjat pinang populer di Tiongkok Selatan, terutama daerah Fukien, Guangdong, dan Taiwan. Acara ini berkaitan dengan Festival Hantu. Permainan ini tercatat pertama kali pada zaman Ming, dan lazim disebut *qiang gu*.

Pada zaman Qing, panjat pinang dilarang pemerintah, karena banyak menimbulkan jatuhnya korban jiwa. Saat Taiwan berada di bawah pendudukan Jepang, panjat pinang kembali dipraktikkan lagi di beberapa tempat berkaitan dengan Festival Hantu. Permainannya mirip seperti yang kita kenal sekarang.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Namun bedanya, yang harus dipanjat bukan hanya setinggi pohon pinang, tapi berupa satu bangunan dari pohon pinang dan kayu lain yang setara dengan gedung bertingkat 4. Untuk menjadi juara, setiap regu harus memanjat sampai puncak untuk menurunkan gulungan merah yang dikaitkan di sana. Mungkin saja, terjadi asimilasi antara kebudayaan kita dan kebudayaan Tionghoa, sehingga kita mengenal permainan panjat pinang.

Dari beberapa catatan, panjat pinang mulai dikenal di Indonesia ketika zaman kolonial. Sebelum Indonesia merdeka, sekitar tahun 1930-an, permainan ini kerap digelar orang-orang Belanda saat mereka mengadakan hajatan, seperti pernikahan, kenaikan jabatan, atau pesta ulang tahun. Lazimnya, hadiahnya berupa makanan, seperti keju dan gula. Ada juga berupa kaus atau kemeja. Bagi orang-orang pribumi, hadiah-hadiah tersebut tergolong mewah.

Para lelaki pribumi harus saling injak, bahu-membahu membentuk “tangga hidup” untuk menjangkau pucuk pohon pinang yang licin berlumur oli. Perlombaan memanjat pohon pinang pada masa ini hanya diikuti oleh orang-orang pribumi. Sedangkan orang-orang Belanda cuma tertawa-tawa menyaksikan orang pribumi mati-matian memanjat pohon pinang. Panjat pinang biasa juga diadakan oleh keluarga pribumi kaya-raya, antek kolonial.

Makna Filosofis

Dari perjalanan sejarahnya ini, keberadaan panjat pinang menjadi kontroversial. Beberapa kalangan menilai, jika dilihat dari sejarahnya, lebih baik lomba panjat pinang dihentikan saja karena mencederai nilai-nilai kemanusiaan. Mereka beranggapan bahwa panjat pinang hanyalah suatu kejahilan penjajah saja



Panjat pinang ada sejak zaman kolonial.
(Sumber foto: M. Zulfikar Ridwan).

terhadap pribumi. Tujuan mereka tentu saja mendapat hiburan dan melepas tawa.

Namun sebaliknya, bagi pendukung panjat pinang, mereka justru melihat bahwa permainan ini mengajarkan kerja keras, belajar bekerjasama, dan mengutamakan kekompakan.

Terlepas dari sejarahnya, saya sendiri melihat bahwa panjat pinang punya makna filosofis tersendiri. Jika

hadiah diibaratkan sebuah “kemerdekaan”, maka panjat pinang punya makna filosofis yang mendalam. Pertama, kita diajarkan berjuang dan bekerjasama untuk mencapai kemerdekaan. Kedua, dalam satu regu yang bekerjasama, diperlukan kecerdikan masing-masing, seperti menopang peserta yang berat badannya lebih ringan.

Ketiga, menyingkirkan ego pribadi untuk menggapai “kemerdekaan”. Keempat, hasil kemerdekaan (hadiah) dibagi rata satu regu. Tapi, namanya juga hiburan, kontroversi tak lagi penting, yang penting bisa menghibur. Dan yang paling penting lagi adalah memaknai hari kemerdekaan kita bukan saja dengan perlombaan, tapi dengan wujud nyata kepada bangsa.

Gondrong, Simbolisasi Sepanjang Zaman



“Jalan-jalan dikuasai pemuda: kebanyakan berambut gondrong, mereka bersenjatakan pistol, senapan, brengun sampai kelewang panjang Jepang, dan sudah tentu bambu-runcing. Kepala mereka mereka ikat dengan kain merah.”

(F.C. Fanggidaej, “Sekelumit Pengalaman pada Masa Revolusi Agustus 1945-1949”, dalam *SAS Newsletter*, No. 4, Desember 1996).

DARI masa ke masa, gambaran pria berambut gondrong selalu berubah. Kini, pria yang punya rambut gondrong cenderung dicap sebagai orang yang urakan, tak bisa diatur, melanggar norma kesopanan, pemberontak, dan lain sebagainya.

Berbanding terbalik bagi mereka yang mencukur rapi rambutnya atau cepak ala kadet militer, dianggap modern, elegan, saleh, sopan, dan “bermoral”. Di sekolah-sekolah, siswa berambut gondrong siap-siap mendapat sanksi menghadapi gunting dari guru—entah digunduli atau dipotong asal-asalan. Saya pun pernah mengalami hal ini ketika sekolah dulu. Padahal,

jika kita mau mengakui secara jujur, toh koruptor di negeri ini mayoritas berambut pendek, rapi, dan *klimis*.

Gondrong di Berbagai Kebudayaan

Rambut, sejak lama, sudah menjadi semacam simbol status bagi berbagai bangsa di dunia ini. Kisah Samson, manusia kuat berambut gondrong, konon menyimpan kekuatan di rambutnya. Jika rambutnya dipotong, maka kekuatannya raib. Dengan kekuatan yang bersemayam di rambut gondrongnya, Samson mampu menjaga daerahnya, serta menjadi pahlawan bagi bangsa Ibrani.

Di Jepang, memotong rambut berarti simbol kekalahan. Tradisi ini dikenal di kalangan para Samurai dahulu. Samurai akan mencukur rambut mereka yang gondrong ketika kalah bertempur. Sumo mengenal tradisi memotong rambut ketika mereka pensiun. Dalam tradisi beberapa kalangan bangsa Jepang, memotong rambut mereka yang gondrong hampir setara dengan *harakiri*—bunuh diri dengan menyobek perut. Memotong rambut berarti kalah dan kehilangan kehormatan.

Para prajurit suku Indian memanjangkan rambut mereka, dihiasi dengan bulu burung dan manik-manik, sebagai simbol kekuatan. Kehilangan rambut sama saja kehilangan “kejantanan”. Mayoritas para musisi reggae atau penggемarnya, mencirikan diri mereka dengan rambut gondrong yang melilit. Istilah jenis rambut ini adalah *dreadlocks*. Gaya rambut ini menyebar saat musisi reggae asal Jamaika, Bob Marley, pada akhir 1970-an mengidentitaskan dirinya dengan rambut gimpal model ini.

Sejak itu, reggae identik dengan *dreadlocks*. Sejarah

gaya rambut ini dimulai sejak 1914. Marcus Garvey, lewat *The Universal Negro Improvement Association* and African Communities League (UNIA-ACL) saat itu memperkenalkan gerakan religi dan kesadaran identitas kulit hitam. Marcus mengadopsi aspek spiritualitas rambut gimpal dalam agama Hindu dan kaum tribal Afrika. Mereka menamakan diri sebagai kaum Dread. Tatanan rambut gimpal ini kemudian melahirkan sebutan *dreadlocks*. Pada 1930-an, ketika Rastafarianisme menjadi religi kelompok ini, *dreadlocks* jadi simbol sosial para Rastafarian.

Pada 1930-an, Jamaika mengalami gejolak sosial dan politik. Kaum Rasta yang tidak puas dengan keadaan sosialnya dan pemerintah, lalu menciptakan masyarakat tersendiri, dan mengisolasi diri di tenda-tenda yang dibangun di semak belukar. Mereka pun punya tatanan nilai, praktik agama sendiri, serta gaya rambut gimpal yang dipelihara. Secara garis besar, rambut gondrong ala *dreadlocks* merupakan sebuah wujud semangat anti kekerasan, anti kemapanan, dan solidaritas golongan minoritas.

Pada dua agama besar dunia, yaitu Islam dan Nasrani, mengenal nabi-nabi yang memiliki rambut gondrong. Kristus punya rambut yang bahkan melebihi bahunya. Sedangkan Muhammad, menurut beberapa riwayat, memiliki rambut yang juga gondrong. Dalam alkitab, surat Bilangan ayat 5-19, rambut gondrong disinggung sebagai lambang pengabdian seseorang untuk Allah dengan tidak memotong rambutnya. Jika terjadi penajisan, rambut tersebut harus dicukur habis.

Rambut dapat melambangkan kekuatan, kejantanan, kemakmuran, dan kelas. Dalam banyak kasus, seorang raja bisa kehilangan kerajaannya dengan kehilangan rambutnya. Namun, kita pun mengenal golongan yang mencukur rambutnya.

Misalnya saja para biksu Buddha. Dalam kalangan ini, mencukur habis rambutnya sama dengan melepaskan kesombongan dari kehidupan duniawi.

Di Nusantara, rambut gondrong versus pendek rapi memiliki sejarah yang panjang. Sejarah tersebut bercampur dengan nilai-nilai sosial, status, bahkan politik.

Simbol Kemenangan, Pemberontakan, dan Perlawanan

Pernahkan Anda menonton film-film kolosal yang berlatar Nusantara prakolonial? Jika kita perhatikan—semisal film “Si Buta Dari Goa Hantu”—tokoh-tokoh pria di film tersebut berambut gondrong. Para raja dan ksatria—pahlawan sakti mandraguna—biasanya berambut gondrong dan memiliki kekuatan supra indrawi.

Nah, sekarang coba bandingkan dengan film-film kontemporer. Kebanyakan pria berambut gondrong diidentikkan dengan penjahat, pembuat onar, dan pelaku kriminal—diselingi dengan beberapa tato dan anting. Secara awam, kita bisa menyimpulkan bahwa stigma pria berambut gondrong itu mengalami perubahan di setiap zaman.

Sejarawan Anthony Reid dalam bukunya *Asia Tenggara dalam Kurun Niaga 1450-1680* (1992) menyitir rambut pada masa prakolonial di wilayah Asia Tenggara. Menurut Reid, bagi perempuan dan lelaki, rambut merupakan lambang dan penunjuk diri yang amat menentukan. Memotong rambut di masa ini lebih merupakan pengorbanan diri daripada simbol pengekanan gairah seksual atau pengebirian.

Reid menulis, upacara pemotongan rambut gondrong Aru Palakka pada 1672 dan rambut Susuhunan Pakubuwono I pada 1715, mungkin berhubungan dengan sumpah berkorban setelah

beroleh rahmat Tuhan. Aru Palakka sendiri mencukur rambutnya setelah berhasil menang perang melawan Makassar.

Di Nusantara, setelah Islam masuk, tradisi meng-gondrongkan rambut tetap dipertahankan, terutama oleh orang Jawa, Bugis, sebagian besar orang Makassar, dan Aceh. Di daerah-daerah ini, rambut masih dipandang sebagai sesuatu yang memberi kekuatan tersendiri. Namun, mereka yang ingin menunjukkan ketaatannya kepada Islam, mementingkan rambut yang dicukur. Bahkan, pada saat Perang Jawa terjadi, Pangeran Diponegoro menganjurkan untuk memotong rambut, sebagai pembeda dengan orang Jawa “murtad” yang berpihak pada Belanda.

Reid dalam akhir pembahasannya mengenai rambut di buku tadi menyimpulkan, jika kehadiran dua agama besar, yaitu Islam dan Nasrani, merupakan salah satu faktor menghilangnya kebiasaan memanjangkan rambut kaum pria di Asia Tenggara selama abad ke-16 dan 17. Reid menambahkan, hilangnya tradisi “gondrong” mungkin pula disebabkan proses sekularisasi yang mengait dengan proses urbanisasi. Tubuh, termasuk rambut di dalamnya, kata Reid, tak lagi dipandang sebagai sumber kekuatan magis yang mesti dibedakan secara alam hewani, melainkan sebagai sebuah sarana netral yang alamiah bagi jiwa transenden.

Takashi Shiraishi dalam *Zaman Bergerak; Radikalisme Rakyat di Jawa 1912-1926* mengatakan, di masa kolonial, kaum muda yang masuk sekolah Belanda lebih maju dari mereka yang bersekolah di sekolah bumiputra. Kunci mereka untuk masuk sekolah Belanda adalah kemampuan bahasa Belanda. Lambang kaum muda adalah penggunaan kata-kata Belanda, pengenaaan pakaian dan sepatu gaya Barat, kebiasaan mengunjungi restoran,

nonton film, dan menikmati musik. Mungkin saja, mencukur rambut dan menatanya dengan rapi termasuk bagian dari hal tersebut. Rambut yang terpotong rapi, jika kita perhatikan, sengaja diciptakan oleh kaum kolonial untuk menunjukkan budaya manusia “modern”.

Menurut Ulfa Ilyas, di artikelnya “Rambut Gondrong dan Dinamika Perlawanan”, orang-orang Belanda yang telah terbiasa berambut pendek dan disisir rapi ala orang Eropa ketika itu, memandang para pemuda pejuang berambut gondrong adalah ekstremis.

Dan, saat revolusi mempertahankan kemerdekaan, para pemuda yang berjuang mayoritas berambut gondrong. Ali Sastroamidjojo di bukunya berjudul *Tonggak-tonggak di Perjalananku* melukiskan para pemuda yang berambut gondrong sebagai kekuatan revolusi di Yogyakarta.

F.C. Fanggihdae pun menggambarkan pejuang berambut gondrong ini dalam artikelnya berjudul “Sekelumit Pengalaman pada Masa Revolusi Agustus 1945-1949” yang dimuat SAS *Newsletter*, No. 4, Desember 1996, sebagai berikut:

“Jalan-jalan dikuasai pemuda: kebanyakan berambut gondrong, mereka bersenjatakan pistol, senapan, brengun sampai kelewang panjang Jepang, dan sudah tentu bambu-runcing. Kepala mereka mereka ikat dengan kain merah Yah, semangat juang, rasa romantisme dan kecenderungan kaum muda untuk berlagak dan bergaya bercampur dengan sikap serius dan tenang dengan tekad pantang mundur yang terpancar dari mata dan wajah mereka---itulah gambaran pemuda Indonesia Revolusi Agustus 1945.”

Gondrong itu Subversif

Penguasa politik ternyata memengaruhi juga gaya rambut seseorang. Di masa dua presiden kita, yaitu Soekarno dan Soeharto, rambut gondrong “diharamkan”.

Di era Soekarno, anak muda yang memiliki rambut gondrong dan menggandrungi musik Barat—istilah saat itu musik “ngak-ngik-ngok”—bakal dirazia petugas. Iwan Satyanegara Kamah dalam artikelnya “Koes Plus, yang Dulunya Bersaudara, Ternyata Memang Bersaudara dengan Soekarno Plus Soeharto” menulis bahwa Soekarno melarang rambut gondrong.

“Saya perintahkan polisi untuk memotong gondrong,” ujar Soekarno saat ditanya oleh wartawan CBS soal hukuman bagi orang Indonesia yang menggemari musik The Beatles.

Apa yang dilakukan Soekarno adalah wujud dari cita-cita politiknya kala itu yang ingin menjauhkan anak-anak muda dari pengaruh Barat. Perlu dicatat, saat itu (1960-an) Indonesia pun sedang terlibat konfrontasi dengan Malaysia yang dianggap sebagai negara buatan Inggris—istilahnya neokolonialisme dan imperialisme.

Kejatuhan Soekarno pasca-Gerakan 30 September yang masih menimbulkan kontroversi tidak membuat lelaki berambut gondrong lega. Di era Soeharto, gondrong pun dilarang.

Aria Wiratma Yudhistira menggambarkan pelarangan gondrong ini dalam bukunya *Dilarang Gondrong: Praktik Kekuasaan Orde Baru terhadap Anak Muda Awal 1970-an*. Militer dan aparat kepolisian disibukkan dengan urusan remeh ini. Pangkoptamtib berbicara di TVRI soal pelarangan gondrong, dan lucunya dibentuk Bakorperagon—Badan Koordinasi Pemberantasan Rambut Gondrong. Siapa pun yang punya rambut gondrong akan kena gunting dan denda, dan

lembaga publik menolak melayani mereka. Hal ini juga berimbas pada artis-artis yang dilarang masuk TVRI kalau mereka berambut gondrong.

Radiogram No. SHK/1046/IX/73 yang isinya, anggota ABRI dan karyawan sipil yang bekerja di lingkungan militer serta keluarganya dilarang berambut gondrong, dikirim oleh Menhankam/Pangab ke semua jajarannya. Pada 1968, terjadi razia di Jakarta melalui instruksi Gubernur Ali Sadikin. Razia ini mungkin termasuk aksi yang paling menghebohkan.

Razia di jalan-jalan kota, diskriminasi, propaganda negatif lewat media, menjadi pemandangan lumrah ketika itu. Jika Soekarno melarang pemuda berambut gondrong lantaran ingin menjauhkan mereka dari kebudayaan Barat dan bersifat politis (anti-Barat), maka Soeharto melarang rambut gondrong karena ingin “mendidik” mereka sebagai pemuda yang mau membangun bangsanya.

Pemuda berambut gondrong dicap kotor, urakan, tak bertanggung jawab, dan tak acuh terhadap masa depannya. Orde Baru juga berusaha menjauhkan mereka dari pengaruh budaya *hippies* dari Barat, yang ditakutkan mengancam masa depan anak muda.

Pelarangan rambut gondrong rupanya tak hanya terjadi di Indonesia saja. Di beberapa negara pun penguasa turun tangan melarang hal sepele ini. Misalnya saja, pemerintah Korea Utara yang mengeluarkan larangan rambut gondrong. *Rodong Sinmun*, surat kabar milik partai berkuasa, mengatakan kaum pria harus menjaga rambut mereka tetap pendek, sementara kaum hawa diminta mengikat rambut panjang mereka. Surat kabar itu menulis, untuk menjaga rambut Anda rapi dan sederhana, ini adalah hal yang sangat penting untuk mengatur etos dari gaya

hidup di negeri kita.

Soal pelarangan rambut gondrong, saya juga teringat kasus yang menimpa kelompok anak-anak muda punk yang terjaring razia di Banda Aceh Desember 2011 lalu, karena dianggap “menyimpang”. Rambut mereka, yang kebanyakan bergaya *mohawk*, digunduli habis oleh aparat setempat.

Rambut sering disebut sebagai mahkota kita. Dari pembahasan tadi, gaya rambut ternyata menyentuh banyak hal: budaya, kepercayaan, perlawanan, politik, dan lain-lain. Namun, jika gaya rambut yang merupakan bagian dari hak pribadi sudah diatur, bukankah itu sama saja dengan mengatur otoritas pribadi yang seharusnya bebas?

Seperti yang sudah disinggung di awal tulisan, bukankah “otak” seseorang tak bisa kita lihat dari rambutnya. Saya kira, publik bisa melihat dengan mata kepalanya sendiri, kebanyakan koruptor itu berambut pendek, rapi, dan *klimis*. Dan, tidak semua penjahat itu berambut gondrong.

Kota dan Punggung Kuda



”Rekreasi kuda tunggang sudah ada sejak tahun 1960-an. Saat itu daerah operasinya terbatas sekitar kampus Institut Teknologi Bandung (ITB).”

(Her Suganda, Wisata Parijs van Java).

“Tuk...tik...tak...suara sepatu kuda...”

ITU MERUPAKAN kutipan lirik lagu “Naik Delman” yang diciptakan oleh Pak Kasur, dan biasa kita nyanyikan sewaktu kita masih di taman kanak-kanak. Tapi, kalau kita berada di sekitaran Taman Ganesha, depan kampus ITB, Bandung, kita tak banyak menemui delman yang ditarik seekor kuda dan dikendalikan pak kusir.

Sejauh mata memandang, yang kita bisa lihat adalah seekor kuda yang dituntun oleh si tukang kudanya. Sedangkan kita bisa naik di atas punggung kuda, dan berjalan mengelilingi jalan seputaran Taman Ganesha, tak lebih dari satu kilometer. Ya, inilah para penjaja kuda tunggang.

Sabtu sore itu, ketika sampai di depan Taman Ganesha, saya disambut oleh deretan mobil dan kuda-kuda yang berjalan

santai di pelipirnya. Tukang kuda tunggang berdiri di antara mobil-mobil yang terparkir di ujung Jalan Ganeca. Berharap-harap cemas para penghuni di dalam mobil naik kuda tunggang mereka. Ada pula penarik delman yang santai-santai dikursi delmannya, juga menunggu orang yang naik delmannya.

Anak-anak yang naik di atas kuda tunggang selalu diiringi oleh si penyewa kuda tunggang. Mereka menuntun sais kudanya agar kuda tidak membawa kabur si bocah. Satu tangannya ada yang memegang pecut kecil untuk memecut bokong kuda agar berlari kecil.

Mang Ejang, seorang penyewa kuda tunggang, saya lihat sedang asyik mencabuti rumput yang tumbuh liar di Taman Ganesha. Sedangkan kudanya yang berwarna putih dibiarkan terikat di tiang sebelah kanan mulut taman. Saya pun terlibat obrolan hangat dengan Mang Ejang, yang duduk di sebelah kudanya.

Identitas si Kuda

Dari situs *Wikipedia*, dijelaskan bahwa kuda merupakan salah satu dari sepuluh spesies modern mamalia dari genus *Equus*. Hewan ini termasuk jenis hewan ternak yang penting secara ekonomis. Selain itu, kuda memegang peranan penting dalam pengangkutan orang dan barang selama ribuan tahun silam.

Kuda bisa ditunggangi oleh manusia dengan memanfaatkan sadel dan bisa juga digunakan untuk menarik sesuatu, seperti kendaraan beroda, atau bajak. Di beberapa daerah, kuda juga dimanfaatkan sebagai sumber makanan. Bukti-bukti penggunaan kuda untuk keperluan manusia sudah ada sejak 2.000 SM. Jenis

kuda tunggang yang ada di sekitaran Bandung adalah kuda sandel. Kuda sandel mempunyai nama asli *Sandalwood pony*, merupakan kuda pacu asli Indonesia. Di Bandung, kuda dimanfaatkan untuk mengais rejeki dengan menyewanya sebagai tunggangan di tempat-tempat tertentu ruang kota.

Lalu, dari mana asal kuda-kuda yang “dijajakan” di Bandung ini? Setahu saya, daerah penghasil kuda di Indonesia ada di Nusa Tenggara Timur (Sumba dan Sumbawa) dan Sumatra Barat. Mang Ejang pun berkata kalau memang kuda-kuda yang ada di Bandung dan untuk kuda tunggang sewaan berasal dari Sumbawa.

“Kuda *mah* semuanya dari Sumbawa, Mas. Ya, kita beli,” katanya. Sumbawa merupakan sebuah pulau di Provinsi Nusa Tenggara Barat. Jangan ditanya soal harga, sebab saya pun pastilah tak akan mampu membelinya dalam waktu dekat ini. Kata Mang Ejang, harga kuda di sini bervariasi.



Tukang kuda tunggang dan kudanya bernama Jesen. (Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

“Sekarang mahal kudanya. Ada yang Rp.15 juta, ada yang Rp.10 juta. Yang ini harganya Rp.10 juta ini,” ungkap Mang Ejang sembari menepuk kepala kudakesayangannya.

Lantas, mata saya tergoda untuk melihat cap yang sekilas seperti nomor 54 di leher kuda Mang Ejang, juga telinganya yang terpotong sedikit. “Nah, ini. Kalau *nggak* dicap *gini*, kudanya Sumbawa. Itu diketok, diketok *aja*. Ini dari Jawa, ini kuda Jawa. Kalau kuda Jawa diketok semuanya. *Ditandain*. Sama ini dipotong kuping. Kalau kuda blasteran *kan nggak* ada dipotong kuping.”

Begitulah kata pria paruh baya yang sehari-hari memang mencari nafkah darimenyewa kuda tunggang di sekitaran Taman Ganesha ini. Kebingungan menghinggapi saya dari keterangan Mang Ejang.

Dia menyebut kalau kuda dari Sumbawa. Tapi, setelah itu dia bilang kudanya dari Jawa. Lalu, saya menelusurinya dengan “berselancar” di internet. Ternyata, kuda di Indonesia ada di berbagai daerah, seperti kuda Makassar, kuda Gorontalo, kuda Minahasa, kuda Bima, kuda Flores, kuda Sabu, kuda Rote, kuda Timor, kuda Sumatra, kuda Bali, kuda Kuningan, kuda Lombok, kuda Jawa, kuda Sumba, dan kuda Sumbawa. Masing-masing daerah punya ciri-ciri fisik tertentu.

Nah, ciri-ciri kuda dari Sumbawa adalah kaki dan kuku yang kuat, leher yang besar, serta warna bulu ada yang hitam, merah, krem, abu-abu, dan belang. Konon, kuda jenis ini berasal dari kuda Arab. Pada perkembangan selanjutnya, kuda tersebut dikawin-silang dengan kuda Australia. Sedangkan kuda Jawa berasal dari daratan Asia. Lalu dikawin-silang dengan kuda setempat, sehingga menghasilkan jenis kuda baru yang punya

ciri-ciri tinggi 120 cm, bulu berwarna antara lain keemasan, hitam, dan putih. Dari ciri-ciri fisiknya, saya menduga kuda punya Mang Ejang adalah kuda Jawa.

Layaknya manusia, kuda pun punya nama. Kalau tidak percaya, coba perhatikan bagian bawah pelana saat kita berkunjung ke Bandung untuk wisata kuda tunggang. Nah, di sana kita akan menemukan berbagai macam nama yang unik, lucu, bahkan aneh. Kuda Mang Ejang punya nama rada bule: Jesen.

“Ya itu namanya (kuda saya). Untuk tanda,” kata Mang Ejang. Mungkin maksud Mang Ejang Jasen (ejaan Inggris), tapi karena dia tak tahu lafal Inggris jadi Jesen. Lain Mang Ejang, lain pula kuda tunggang Cahya. Remaja berusia belasan tahun ini menunggangi kuda bernama Gatot. Saya juga menemukan kuda-kuda lain yang bernama Robin, Gonzales, Sangkir, Popeye, Morris, Paris, Baim, 70, dan lain-lain.

Berbagai macam nama kuda disematkan oleh pemilik tergantung selera. Mulai dari nama tokoh kartun, tokoh film, artis, pemain sepakbola, dan lain-lain. Ini bukan hanya berfungsi sebagai tanda, melainkan juga usaha untuk menarik pelanggan kuda tunggang. Peminatnya yang kebanyakan anak-anak pasti ada yang mengingat siapa nama kuda tunggangannya. Dari sini, mereka kemungkinan besar akan cerita ke teman-temannya soal nama kuda tunggangnya.

Dari Taman Ganesha ke Taman Cilaki

Saya tak bisa lebih banyak menelusuri sejak kapan tepatnya usaha kuda tunggang di Taman Ganesha ada. Namun, dari keterangan beberapa orang penyewa kuda tunggang, di Taman Ganesha sendiri, usaha ini sudah lama ada.



Tukang kuda tunggang menunggu wisatawan yang melintasi depan Taman Ganesha.
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

Mang Ejang bilang, “Pertama-tama di sini ada kuda tunggang. Pada zaman...*ehm* pada tahun 1960-an lah sudah ada di sini, di Taman Ganesha.” Keterangan Mang Ejang ini sangat pas dengan keterangan wartawan senior, Her Suganda, di bukunya *Wisata Parijs Van Java*. Her menulis, “Rekreasi kuda tunggang sudah ada sejak tahun 1960-an. Saat itu daerah operasinya terbatas sekitar kampus Institut Teknologi Bandung (ITB).”

Seiring waktu berjalan, pemberi sewa kuda semakin banyak. Jumlahnya sampai lebih 100 orang. Ini menyebabkan persaingan semakin ketat. Lalu, sebagian pemberi sewa kuda pindah tempat ke sekitar Taman Cilaki. Taman Cilaki berada di sebelah Gedung Sate, diapit oleh Jalan Cilaki dan Cisangkuy. Karenanya, taman ini juga dikenal orang dengan sebutan Taman Cisangkuy.

Bisa dibbilang, wisata kuda tunggang di sekitar Taman Cilaki adalah “pelebaran” dari wisata kuda tunggang di sekitaran Taman Ganesha. Lagi-lagi Mang Ejang memberi informasi. “Jadi di Cisangkuy *mah* bukan *da* bukan taman wisata lah. *Da* taman wisata *pan* Taman Ganesha. Cuma baru di Cisangkuy *mah*. Sekitar tahun...2000...1992 lah,” ungkapnya.

Her Suganda di bukunya juga menyebutkan bahwa pada 1990-an lahir lokasi baru wisata kuda tunggang di Taman Cilaki. Lintasan kuda tunggang di sekitar Taman Ganesha berada di Jalan Ganeca ke Jalan Tamansari lalu Jalan Gelap Nyawang terakhir di Jalan Skanda. Terus mengelilingi jalan itu berkali-kali. Tergantung pesan si penyewa, mau mutar berapa kali.

Sedangkan di sekitar Taman Cilaki, rutenya berada di Jalan Cilaki ke Jalan Cimanuk dan terakhir Jalan Cisangkuy. Walaupun tercatat sebagai lokasi wisata kuda tunggang pertama di Bandung, belakangan kuda tunggang di Taman Ganesha sepi. Yang ramai justru di Taman Cilaki.

Ketika saya sempatkan mengunjungi Taman Cilaki, di sana anak-anak ramai berkeliling naik kuda tunggang. Jika saya boleh menyimpulkan, lokasi di sekitar Taman Ganesha memang ramai orang, sebab di sana ada objek wisata Kebun Binatang Bandung, Taman Ganesha, dan kampus Institut Teknologi Bandung (ITB). Namun, karena lokasinya yang sangat strategis, banyak mobil yang hilir-mudik, lokasi inimenjadi kurang nyaman untuk pelanggan kuda tunggang.

Berbeda dengan di Taman Cilaki. Suasana di sana lebih nyaman, karena jarang mobil yang lalu-lalang. Selain itu, lokasinya dekat dengan tempat orang-orang berbelanja dan *nongkrong* di kafe-kafe yang terletak takjauh dari si *mamang* kuda menjajakan hewan sewaanannya.

Semacam ada persetujuan tidak tertulis antara tukang kuda tunggang di sekitar Taman Ganesha dan sekitar Taman Cilaki. Bagi mereka yang sudah beroperasi di sekitar Taman Ganesha, tidak boleh beroperasi di sekitar Taman Cilaki. Begitu pun sebaliknya.

“*Nggak* boleh kalau ke Cilaki. Sudah ada yang “pegang”. Kalau *ketahuan* orang asing, ya diusir,” ucap Cahya, tukang sewa kuda tunggang ketika saya temui di Jalan Skanda, dekat Taman Ganesha.

Di masing-masing lokasi, ada paguyuban yang mengelolanya. Jadi mereka memang terorganisir. Di Taman Cilaki misalnya, kuda tunggang cuma beroperasi pada hari Sabtu dan Minggu, dengan pembagian sebagian Sabtu dan sebagian Minggu (digolongkan menjadi grup A dan grup B).

“Kita didata, dan diberi kartu identitas,” kata Pak Utar, yang juga berprofesi sebagai petani sayuran di Lembang sembari menunjukkan kartu identitasnya seperti KTP yang bertuliskan “B”.

“*Nggak* boleh di sini operasi selain hari Sabtu dan Minggu,” jelas Pak Utar. Sedangkan di Taman Ganesha, yang diungkapkan Cahya, operasi setiap hari juga tidak apa-apa.

Selain di kedua tempat tersebut, saya pun menjumpai parapenjual kuda tunggang di Monumen Perjuangan Rakyat Jawa Barat (khusus hari Minggu pagi saat ada Pasar Minggu di sana), sekitar Taman Makam Pahlawan Cikutra, di De Ranch Bandung Jalan Maribaya, dan sekitar Jalan Hasanudin. Di tempat-tempat ini adalah “perluasan” dari lokasi Taman Ganesha dan Taman Cilaki. Tapi, tetap saja yang menjadi ikon dan paling populer di Taman Ganesha dan Taman Cilaki.

Insiden

Usaha kuda tunggang bukannya tanpa risiko. Dari penelusuran informasi di sejumlah situs internet, ada beberapa kasus yang perlu disimak. Contoh insiden yang pernah terjadi

adalah kecelakaan yang menimpa Salma Yasiva, seorang anak berumur 10 tahun pada 8 Mei 2011 lalu.

Salma mengalami patah hidung dan bengkak di bagian bawah mata kanan, setelah kuda sewaan yang ia tunggangi seketika berlari kencang dan menabrak mobil yang terparkir di Jalan Cilaki. Kuda itu diduga kuat berlari kencang setelah sebatang dahan pohon yang cukup besar jatuh dan menimpa si tukang kuda.

Dalam laporan yang ditulis oleh wartawan *Detik.com* itu, juga tersebut keluhan warga Bandung atas keberadaan jasa kuda tunggang. Heru Susanto yang diwawancarai wartawan *Detik.com* mengatakan, tidak pas ada tukang kuda sewaan di kota, karena kuda sensitif dan mudah stres. Katanya, keberadaan kuda sewaan di kota tidak cuma sekali menimbulkan korban. Dia bilang, mobil temannya yang tengah diparkir pernah ditendang kuda sampai pecah.

Sebuah pengakuan tentang insiden kuda tunggang juga saya dapatkan dari blog seseorang. Insiden ini cukup mengemparkan kala itu. Begini katanya, "Sebuah berita di koran PR (Pikiran Rakyat) hari Minggu 7 September 2008, sempat membuatku tertegun sesaat. Perasaan campur aduk, ngeri, sedih, takut, *all inone*. Tidak terbayangkan seandainya aku yang mengalami, *na`udzubillahimindzalik*. Abia Naila (3), nama bocah tersebut, tewas mengenaskan setelah mengalami kecelakaan terseret kuda sewaan yang ditungganginya sejauh 500 meter. Korban sempat dibawake rumah sakit, namun nyawanya tidak tertolong. *Innalillaahi wa Inna Ilaihi Rojiun...*".

Seorang rekan seprofesi Mang Ejang juga pernah mengalami "insiden". "Waktu dulu temen saya sampe mengganti Rp.2 juta gara-gara kudanya *nendang* mobil. Yah, yang dicari sedikit, kita

gantinya *gimana...*” kata Mang Ejang serius. Sesekali tangannya yang kurus itu menyuapi Jesen dengan rumput yang tadi dia dicabuti.

Kuda “Bercelana” dan “Ranjau Darat”

Kuda-kuda tunggang di sini “bercelana”. Ya, celana yang terbuat dari ban bekas dikenakan kuda-kuda untuk buang hajat. Benda itu ditaruh di bagian bokong untuk menampung kotoran yang sewaktu-waktu jatuh, dan bisa meminimalisir kebersihan kota.

Dari informasi yang saya dapatkan, ide itu berasal dari mahasiswa ITB. Pada suatu hari pada tahun 1986, diadakan lomba “celana” kuda untuk mencegah kotorannya yang berserakan di jalanan. Saat itu, penduduk sekitar Taman Ganesha merasa terganggu dengan kotoran kuda yang berserakan di jalanan, sehingga menimbulkan bau yang menyengat. Lomba itu sendiri diadakan atas inisiatif mahasiswa ITB yang tinggal di asrama dekat Taman Ganesha.

Acara di pertengahan Januari 1986 itu disaksikan oleh pejabat Pemda Provinsi Jawa Barat, jurinya seorang dosen Seni Rupa ITB, seorang mahasiswa, dan seorang tukang kuda. Dari tujuh desain yang dilombakan, dua di antara pesertanya adalah perempuan. Penonton riuh ketika kuda yang berdiri sebagai model dites satu persatu desain buatan peserta.

Contohnya waktu kuda diam tidak mau bergerak ketika dipakaikan “celana” buatan salah seorang peserta. “Habis *anu*-nya kejepit jahitan di situ, mana bisa jalan!” celetuk penonton.

Lomba itu sendiri dimenangkan oleh Nedina Sari, mahasiswi Seni Rupa ITB yang kini bekerja di almaternya.

Setelah lomba selesai, Nedina pun berkomentar bahwa biaya membuat desain celana yang satu itu tergolong murah. Hanya seribu rupiah untuk membeli bahan karung gonidan karung plastik bekas pupuk. Yang sulit, katanya, justru desainnya itu, harus disesuaikan dengan anatomi kuda. Jadi, harus diukur lebar pinggul kuda.



Kebanyakan peminat kuda tunggang adalah anak-anak
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

“Pernah sekali saya coba. Baru ditempel dia sudah meronta kegelian,” kata Nedina. Mungkin dari situ ide “celana” kuda berkembang ke bahan yang sekarang ada: ban bekas. Tapi, yah namanya juga kuda, kotoran masih saja ada yang berceceran di

jalan. Dan, kalau kita tidak hati-hati, hasilnya kita bakal kena “ranjau darat” itu.

Masalah kotoran kuda ini menjadi semacam problem tersendiri bagi ruang kota Bandung yang asri. Dari pengamatan saya, ada tumpukan kotoran yang dibiarkan begitu saja di pinggir trotoar dekat kampus ITB, pas di depan tempat parkir mobil. Baunya menyeruak ke mana-mana.

Di beberapa jalan yang saya lewati juga ada bercak kotoran kuda, contohnya saja di Jalan Ganesa, Jalan Ir. H. Juanda (Dago), Jalan Dipatiukur, Jalan Cilaki, dan lainnya. Jalan-jalan ini dilalui kuda-kuda, baik yang ingin ke lokasi tempat menjajakan kuda maupun saat mereka pulang ke rumah menggunakan kudanya. Beberapa orang mengeluhkan bau dari kotoran kuda ini.

“Terganggu. Bau, Mas. *Nggak tau* ada yang *ngelolanya nggak sih?* Ada penumpukan kotoran. *Nggak tau* itu *dibersihin* apa *nggak* sama yang tukangnyanya,” ujar bapak satu anak yang tengah bersantai di Taman Ganesha.

Hal senada juga diungkapkan seorang mahasiswa. “Kalau yang buangnya sembarangan *sih* iya ganggu. Mereka itu harus lebih rapi lagi mengurus kotoran kudanya,” kata Resa mahasiswa Universitas Islam Bandung. Resa menyarankan, para penyewa kuda tunggang agar diberi penyuluhan, contohnya memanfaatkan kotoran kudanya untuk diolah menjadi pupuk.

Tapi, para penjaja kuda tunggang berpendapat, masalah kotoran kuda ada yang mengurusinya. Dan, tidak ada warga yang terganggu. “Sekarang *mah nggak* ada (yang terganggu). Kantong-kantongnya sudah *aktip* lah sekarang. Ada yang *udah* banyak (kotorannya), diambil buat pupuk,” ungkap Ejang, yang diamini Usep, rekan profesinya yang lain.

Penyewa kuda tunggang lainnya, yang berlokasi di sekitaran Taman Cilaki juga menuturkan hal yang serupa. Menurutnya, kotoran kuda sudah ada yang mengurus dengan rutin, dan para penyewa kuda tunggang tinggal menyetor uang iuran setiap minggu.

“Tiap minggu di sini bayar untuk kebersihan Rp.10 ribu. Di sini *nggak* ada yang *keganggu*. *Kan*, kotorannya *dikumpulin* dikantong. Yang dulu-dulu *gitu*, *kalo* ada kotorannya yang buang sembarang langsung *nggak* bolehlah (tidak boleh operasi lagi) sama Pak RW,” ungkap Pak Utar yang berasal dari Lembang dan sudah 10 tahun mengais rejeki di sekitar Taman Cilaki.

Seorang pedagang lontong kari yang ada di depan Taman Ganesha mengaku juga tidak merasa terganggu dengan keberadaan penyewa kuda tunggang. Terutama dengan kotorannya.

“*Nggak* terganggu *kok*. Ya, kita kan sama-sama usahalah,” ucap Royan, pria tambun dan berkumis lebat saat ditemui di gerobak lontong karinya. Menurut saya, walaupun dari pandangan mata saya masih banyak kotoran kuda bertumpuk, dan ada pula yang tercecer di jalan. Seharusnya ini menjadi masalah bersama untuk bagaimana tanggung jawab mengurus ruang kota yang sudah asri.

Rejeki Ada di Punggung Kuda

Saya menemui Cahya, penyewa kuda tunggang yang saya lihat paling cilik di sekitaran Taman Ganesha. Saat saya temui, Cahya sedang tertunduk lesu karena kuda tunggangnya tak menjadi pilihan tiga pengunjung berplat B. Ia kalah bersaing dengan rekan profesinya yang lebih dewasa.

Cahya terduduk di trotoar jalan, sembari memegang saing Gatot, kuda tunggangnya. Sambil duduk santai, Cahya menceritakan suka dukanya menjadi penyewa kuda tunggang di sekitaran Taman Ganesha.

“Sudah keluar (sekolah). Kelas dua SMP keluar. Sudah setahun jadi penyewa kuda tunggang. Tadinya sekolah di Pertiwi,” ungkapnyanya, kepalanya menyelam di jalanan yang dipenuhi dedaunan kering.

Pecut kecilnya dikibas-kibaskan di jalanan itu. Cahya setiap hari “mangkal” di Jalan Skanda. “Senin sampai Jumat berangkatnya kadang jam 9 kadang jam 7 pagi. *Sampe* jam setengah 6 (sore). Kalau hari Sabtu *mah* jam 6-an *udah* di sini,” katanya.

Cahya bekerja untuk membantu orang tuanya mencari nafkah tambahan. “*Yah* lumayan buat makan. Ya, kadang kalau *rame*, ada Rp.100 ribu *sampe* Rp.150 ribu. Biasanya hari Minggu. Paling kecil *dapet* Rp.50 ribu. Ya duitnya dikasih sama orang tua, *nggak* semuanya *gitu*, ada buat jajan,” kata bocah berambut ala vokalis Kangen Band ini.

Ayah Cahya sendiri bekerja di pasar, berdagang kecil-kecilan. Ibunya tinggal di Garut. Dia anak ketiga dari empat bersaudara. “Kakak sekolah. Yang satu sudah menikah. Dagang di Caringin. Adik juga sekolah,” terangnya.

Pekerjaan Cahya berawal dari kesenangan dia pada kuda. Cahya mengaku sudah senang kuda sejak kecil. “Dulu *mah seneng* naik kuda awalnya, *gitu*. Terus naik kuda keenakan, jadi sekarang kerja *ginian*.”

Gatot, kuda tunggang Cahya, merupakan kuda sewaan dari seorang penyewa yang beroperasi di sekitaran Taman Ganesha.

“Ini nyewa, bagi hasil. Kalau *dapet* Rp.100 ribu, dibagi Rp.50 ribu-Rp.50 ribu. Yang nyewa punya kadang 4 kadang 5 ekor,” katanya.

Itu belum termasuk kalau Cahya juga membeli pakan kudanya. Dia akan mengeluarkan uang lagi untuk keperluan “sang pemberi rejeki”. “Ya, *kalo* ada yang beli (makanannya), ikut beli,”ungkap Cahya malu-malu. “Sekarang belum *dapet*. Ya, rezekinya belum ada...” begitulah akunya sebelum saya pamit meninggalkannya yang berjalan gontai sambil memegang sais kuda tunggang sewaanannya menuju kumpulan rekan profesinya yang lebih dewasa di sudut luar Taman Ganesha.

Berbeda dengan Cahya, Mang Ejang hanya beroperasi seminggu dua kali, yaitu hari Sabtu dan Minggu. “Bapak *mah* tiap hari sabtu-Minggu *aja*. Dari jam 8 *sampe* jam 6 sore. Ya, sehari-hari kasih rumput *aja* di rumah. Kasihan kudanya, bisa setiap hari turun. Tapi, kakinya kasian *cepat* rusak,” kata pria asal Cilangguk, dekat Terminal Dagoini.

Beruntungnya, kuda Mang Ejang adalah kuda miliknya pribadi. “Ya, penghasilannya untuk saya sendiri,” ucap tulang punggung keluarga yang usianya sudah tidak lagi muda ini.

Untuk urusan trayek lintasan, kata Mang Ejang, dahulu harus bayar ke pengelola kuda tunggang yang ada di sini. “Bayar trayeknya waktu dulu *cuman* Rp.100 ribu. Sekarang sudah *nggak nerima* (kuda tunggang) lagi. Sekarang sudah *nggak ngeluarin* (uang trayek) lagi.”

Belum lagi, dari penghasilannya yang minim, Mang Ejang mesti mengeluarkan uang untuk keperluan kebersihan jalan dari kotoran kudanya.” Di Taman Ganesha ada yang mengelolanya. Sabtu-Minggu dikasih untuk pembersihan Rp.5ribu,” terangnya.

Di sekitar Taman Ganesha sendiri ada sekitar 50 ekor kuda tunggang di hari Minggu dan 20 delman—mereka menyebutnya *kreteg*. Di sekitar Taman Cilaki ada sekira 80 kuda tunggang, 4 becak mini, dan 4 delman. Seperti halnya Cahya dan Mang Ejang, mereka salingbersaing merebut hati pengunjung untuk sudi naik ke punggung kuda mereka. Sekali putaran menunggang kuda penyewa membayar Rp.10 ribu hingga Rp.15 ribu.

“Yah, sekarang *mah sepi*, minim *pisan*. Sekarang-sekarang *mah dapet* Rp.50 ribu, Rp.30 ribu. *Kan* sekarang *mah* banyak saingannya. Sekarang *aja* baru *dapet* 2 orang penyewa,” terang Mang Ejang dengan raut muka sedih. Saya menemui Pak Utar ketika ia tengah beristirahat di trotoar Jalan Cisangkuy. Pak Utar adalah penarik kuda tunggang senior. Sudah 10 tahun, pria tua yang pekerjaan sehari-harinya sebagai petani sayuran di Lembang ini juga menggantungkan hidup dari kuda tunggang miliknya.

“*Kalo* hari Minggu *gini* biasanya *rame*. Tapi sekarang *udah boboran* (liburan sekolah) sekarang *sepi*. *Kalo udah* lebaran *sepi*, satu bulan. *Inikan* tamannya juga mau dibikin selokan, jadi pengunjung *tea* agak kurang. Ya, takut macet,” kata Pak Utar, matanya yang sudah cekung, memandang kosong. Pak Utar berhasil menyekolahkan keempat anaknya, meskipun tak sampai ada yang meneruskan ke perguruan tinggi.

“Anak saya pada *nggak* mau megang kuda. Mau sekolah katanya, cuma *nggak* ada yang tinggi. Paling SMP sama STM. Sekarang pendapatan *nggak* bisa dirata-rata. *Kalo* sekarang palinglah pendapatan Rp.150 ribu per minggu *gitu yah*, *kalo* dulu-dulu *nyampe* Rp.300 ribu, Rp.400 ribu. Cukup buat beli

beras. Lagi ada sisanya *dipake nyangkul*, nanem sayuran. Ditabungkan sisanya buat sayuran,” kata Pak Utar.

Penghasilan segitu belum dipotong untuk setoran ke paguyuban, RW, dan kelurahan. Juga memberi pakan kudanya. “Dulu-dulu *mah* ada polisi ada patroli, cuma minta buat rokok,” ungkapnya.

Pak Utar mengakui, dirinya juga harus mengejar target. “*Kalo* Sabtu Minggu harus *ngejar* target. E...Rp.500 ribu per minggu, jadi per bulannya *teh* Rp.2juta. Jadi sebagian uangnya larinya ke RW untuk kebersihan. Masuk ke kelurahan juga sedikit,” terang Pak Utar.

Sebuah mobil Toyota Fortuner memarkir di depan Taman Cilaki. Para “koboi” kuda tunggang segera menghampiri mobil putih nan gagah itu. Seperti kerumunan orang-orang mengantre minyak tanah, mereka bercelotoh merayu si penghuni mobil yang baru saja keluar untuk naik ke atas kuda yang mereka bawa.

Inilah situasi persaingan dalam memperebutkan rezeki. Pengunjung dengan “tumpangan” seperti ini merupakan “makanan empuk” mereka. “*Seneng lah*. Anak-anak *mah* yang takut ada. Tapi *kalo* ditemenin ya oke. Di sini *mah* Rp.10 ribu. Kadang suka diminta lebih *sih*, tapi *kalo* saya *udah* biasalah,” kata Tanalia, ibu tiga orang anak.

Matahari merapat ke ufuk Barat. Gelap menimpa pemandangan indah di taman ini. Para “koboi” bergegas menunggang kuda masing-masing untuk pulang. “*Tuk...tik...tak...tik...tuk...*” suara kaki kuda senang menyapa pengunjung. Rezeki kami benar-benar ada di punggung kuda.

Balada Pengamen Ondel-Ondel



“Nggak. Seniman tradisional nggak kenal komersialisasi. Mereka hanya berusaha survive. Komersialisasi itu cara pandang kapitalis. Apa yang kelihatan jelas di sinetron bernuansa Betawi yang kacau-balau, menghina Betawi, melecehkan Betawi, itulah komersialisasi.”
(Yahya Andi Saputra, Budayawan Betawi).

SORE sudah hampir habis. Namun, tetabuhan gong kecil, gendang, tiupan terompet, dan gesekan tehyan masih terdengar bising di pinggiran Jalan Raden Inten, Jakarta Timur.

Iring-iringan musik khas Betawi ini menuntun sepasang boneka besar berwajah seram, yang meniti pinggiran jalan itu. Mereka adalah pengamen ondel-ondel.

Sementara itu, bunyi klakson mobil dan motor tak henti-hentinya berteriak, sebab laju jalan sedikit tersendat karena iring-iringan tadi. Namun, para pengiring sepasang ondel-ondel itu cuek saja, dan melanjutkan membunyikan alat musik sederhana yang mereka bawa. Dua orang, memegang bak kecil berwarna

putih, meminta uang sekadarnya kepada orang-orang yang ada di sekitar. Mereka masih sibuk dengan aktivitasnya.

Setor ke ‘si Bos’

Usia mereka masih sangat muda. Remaja belasan tahun. Salah satunya Ayung. Usianya baru menginjak 14 tahun. Tubuhnya yang besar dan tinggi seakan menafikan anggapan orang bahwa dia masih remaja bau kencur. Ayung dan teman-temannya mengamen ondel-ondel sejak setahun lalu.



Pengamen ondel-ondel di Jalan Raden Intan, Jakarta Timur
(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

“Nama grup kita Bintang Mustika,” kata Ayung ditemui di Jalan Raden Intan, setelah mereka sedikit kelelahan karena keliling.

Anggotanya, kata Ayung, ada 12 orang. “Megang gong, kenong, gendang sepasang, ondel-ondel dua,” katanya.

Selain itu, ada sebuah *speaker* besar yang dibawa oleh gerobak dorong. Fungsinya, tentu saja agar suara musik terdengar lebih riuh. Ondel-ondel setinggi 2,5 meter pun didandani dengan busana khas Betawi dengan warna yang cerah.

Musik pengiringnya lagu-lagu Betawi, seperti “Lenggang Kangkung”, “Kicir-Kicir”, atau lagu-lagu karya Benyamin S. Anggotanya ditambah dua orang yang bertugas “menarik” uang dari warga sekitar dengan kaleng atau ember kecil. Menurut Ayung, pendapatannya mengamen tidak menentu.

“Kadang bisa Rp.1 juta. Kalau *dikit* ya bisa Rp.150 ribu.” Pendapatannya itu harus disetor ke seseorang__yang Ayung sebut “si bos.” “Kalau setor ya tergantung pendapatan. Kadang setor Rp.200 ribu, kadang Rp.150 ribu. Malah kadang *nggak* setor sama sekali,” kata dia.

Rute berkeliling, menurut Ayung, tidak tentu. Tapi, mereka berputar di sekitar daerah tempat sanggar mereka saja. “Kadang ke Kranji (Bekasi), BKT (Banjir Kanal Timur, Jakarta Timur) *kemaren* ke Bantar Gebang (Bekasi), ke mana *aja dah* pokoknya yang ada duitnya. Tadi dari Kampung Sumur (Duren Sawit, Jakarta Timur).”

Selain sehari-hari mengamen, Ayung dan teman-temannya juga kerap mendapat panggilan untuk acara hajatan—nikahan, khitanan, atau ulang tahun. “Biasanya kalau hajatan *ngasihnya* Rp.400 ribu,” kata dia.

Mereka lalu berjalan kembali, ke sanggar mereka di bilangan Kampung Jembatan, Cakung, Jakarta Timur. Ayung dan teman-temannya hanya salah satu di antara banyak pengamen ondel-ondel yang ada di Jakarta. Sore hari hingga malam, kita bisa dengan mudah melihat pengamen seperti Ayung dan teman-temannya di daerah Rawamangun, Condet, Jatiwaringin, Cikini, bahkan di daerah pusat Jakarta.

Lecehkan Budaya Betawi?

Di teras sebuah rumah sederhana yang ada di perumahan

Taman Mini Indonesia Indah, Jakarta Timur, berdiri sepasang ondel-ondel. Ada dua anak muda yang asyik bermain tehyan dan gamelan di ruang kecil, tepat di pintu masuk teras rumah ini. Rumah ini merupakan tempat berkumpul para pecinta seni Betawi. Sanggar Sinar Betawi namanya. Sesekali waktu, di sanggar ini sibuk membuat ondel-ondel.

“Biasanya kalau hari HUT DKI, kita sibuk *nerima* pesanan ondel-ondel,” kata Maman Setiawan, pendiri sekaligus pembina sanggar.

Sanggar ini sudah berdiri sejak 2008 lalu. Di sini, Maman dan anak-anaknya membina berbagai jenis seni Betawi, mulai dari musik, tari, teater, bahkan ke arah seni modern, seperti pantomim dan sulap. Maman juga mengajari kreasi membuat ondel-ondel.

“Bahan (membuat) ondel-ondel itu bambu untuk kerangkanya. Untuk kedoknya, kita ada yang pakai *fiber*, terus ada yang pakai kertas koran, semen. Itu juga kita *ajarin* anak-anak ini,” kata Maman.

Proses pengerjaan sampai selesai, menurut Maman satu pasang ondel-ondel satu minggu. Disinggung soal ondel-ondel “pengamen”, Maman tidak setuju.

“Kita *nggak* pernah (*ngamen*). Itu memang terutama kebanyakan dari Jakarta Pusat, *ngamen-ngamen* keliling jalan. Anak-anak juga mau *ngamen*. Saya bilang *nggak* usah nak, jangan nak. Kamu malah jatuhkan seni kamu sendiri.”

Menurut Maman, pengamen ondel-ondel itu salah. “Tapi kita juga *nggak* bisa *ngelarang*. Itu kan masalah ekonomi. Ada sanggar-sanggar seni Betawi itu yang administrasinya, atau keorganisasiannya yang kurang terurus. Itu perorangan biasanya.

Jadi, mereka *nggak* ada *job* mau *nggak* mau kan dia *ngamen* cari duit, karena kebutuhan,” ujarnya.

Seharusnya, kata Maman, ondel-ondel tetap ada di sanggar. “Jika ada orang perlu, atau ada kebutuhan, baru kita keluarkan.” Ondel-ondel di sanggar ini, tak jarang disewa oleh pihak mal, perkantoran, atau masyarakat untuk even tertentu. Biayanya, kata Maman, paling minim Rp.3 juta untuk satu grup ondel-ondel. Sepasang, ondel-ondel buatan Sinar Betawi dihargai Rp.4 juta untuk order ke mal.

“Kalau per orangan, apalagi teman ya Rp.2,5 juta atau Rp.3 juta kita kasih,” kata Maman. Harga ini, menurut Maman, mahal dibahan kimia untuk kedok ondel-ondelnya. “Kedoknya, itu dari resinnya, dari kimianya itu ya. Itu mahal. Kita kalau beli di orang, beli jadi. Satu muka *aja* Rp.800 ribu. Belum bambunya. Belum kainnya. Belum aksesorinya. Makanya habisnya itu (modalnya) bisa Rp.2,5 juta,” ungkap dia.

Selain membina kesenian Betawi, sanggar ini pun menerima panggilan seni tradisi lain dan properti seni, seperti keroncong, delman, kembang kelapa, kostum, samrah, debus, kuda lumping, reog, rampak bedug, barongsai, liong, pantomim, badut sulap, dan lain-lain.

Ngamen Bukan Komersialisasi

Jika ditilik dari sejarahnya, belum pernah ada catatan pasti sejak kapan ondel-ondel muncul. Menurut budayawan Betawi, Yahya Andi Saputra, ondel-ondel itu nama aslinya barongan. Artinya, kesenian yang dipentaskan secara rombongan.

“Kesenian ini merupakan ekspresi seni dari seniman terdahulu yang fungsi utamanya penolak bala. Masyarakat Betawi pra Islam menganggap, barongan dengan ukurannya yang

tinggi besar, dengan wajah lelakinya menyeramkan, diyakini mempunyai kekuatan melawan energi negatif atau kejahatan,” katanya.

Yahya menuturkan, ketika satu kampung terjangkit wabah penyakit atau gagal panen lantaran terserang berbagai hama, maka tetua kampung memanggil orang pintar meminta nasihat.

“Orang pintar memanggil seniman barongan untuk membantu melaksanakan upacara tolak bala dan bersih kampung. Sebelum upacara tolak bala, biasanya dilakukan upacara *ngukup*—dupa, kemenyan, jampe-jampe, minyak wangi, lisong, beberapa makan khusus,” kata Yahya, yang pernah menjadi redaktur dan pemimpin redaksi di beberapa media ini.

Upacara ini, lanjut Yahya, khusus untuk memberikan kekuatan magis kepada seniman barongan yang akan melakukan upacara bersih kampung dan tolak bala. Lalu, apa pendapat Yahya soal ondel-ondel yang mengamen? “Ondel-ondel *ngamen*? Saya kira tidak ada yang salah dengan *ngamen*. Sejak dulu salah satu upaya mempertahankan diri seniman kesenian tradisional dengan *ngamen*. Apabila ondel-ondel *ngamen*, maka itu upaya kembali ke asal,” kata Yahya yang juga pernah menjadi dosen Jurusan Pariwisata D3 FISIP Universitas Indonesia.

Lebih lanjut, Yahya membenarkan bahwa di era modern seperti sekarang ini, memang kurang etis jika ada kesenian tradisional yang *ngamen*. Yahya menjelaskan, hal ini terkait dengan kebijakan Pemprov DKI Jakarta, yang belum berpihak kepada kesenian tradisional. Apakah ini semacam kurangnya fasilitas berkesenian?

“Fasilitas kesenian di Jakarta *bejibun* (banyak), baik itu milik Pemda maupun swasta. Hanya saja tidak ada keberpihakan.

Pemda tentu sudah zalim dan tidak amanah, karena belum konsisten menjalankan amanah undang undang yang ada,” kritik Yahya berapi-api.

Ditanya soal komersialisasi budaya, Yahya membantah keras hal itu. “*Nggak*. Seniman tradisional *nggak* kenal komersialisasi. Mereka hanya berusaha *survive*. Komersialisasi itu cara pandang kapitalis. Apa yang kelihatan jelas di sinetron bernuansa Betawi yang kacau-balau, menghina Betawi, melecehkan Betawi, itulah komersialisasi,” sindir Yahya.

Apakah nanti ondel-ondel bernasib sama dengan topeng monyet yang lebih dahulu “diberantas” Pemprov DKI Jakarta karena dinilai mengganggu ketertiban umum? Yahya memberi tanggapan bahwa mungkin saja Pemprov sudah berpikir begitu. Tapi, itu akan menampar muka Pemprov sendiri.

Lalu, bagaimana seharusnya kesenian tradisional, seperti ondel-ondel ini diurus Pemprov?

“Coba *ente bayangin*, sudah puluhan tahun Pemprov punya dinas yang *ngurusin* kesenian dan kebudayaan pada umumnya, tapi kenapa kesenian tradisional kian merana? Kemudian mati satu demi satu. Ayo *ente pikiri!*” sentil Yahya.

Balada Topeng Monyet



“Di Jakarta, aktivitas topeng monyet sudah dilarang sejak 2014 lalu. Pada 2013, Pemprov DKI Jakarta gencar sosialisasi soal pelarangan topeng monyet, dan memburu para pawang topeng monyet.”

“SARIMIN pergi ke pasar.” Mendengar kata-kata ini spontan yang terlintas di kepala kita pastilah pertunjukan topeng monyet. Kera-kera terlatih siap menghibur kita dengan atraksi lucunya yang diiringi tetabuhan musik, gendang dan gamelan, dari sang pawang.

Topeng monyet merupakan bentuk kesenian tradisional yang tidak hanya dikenal oleh masyarakat kita, namun juga akrab ditemui di beberapa negara Asia, seperti Thailand, Vietnam, Pakistan, India, Cina, Korea, dan Jepang. Tidak diketahui secara pasti kapan persisnya “sarimin-sarimin jalanan” ini mulai beraksi, tetapi ada informasi yang mengatakan bahwa hiburan yang merakyat ini mulai populer pada era 1980-an.

Jenis monyet yang digunakan untuk pertunjukan topeng monyet lazimnya adalah spesies *Cebus capucinus*. Ciri-

ciri monyet jenis ini, yaitu mempunyai ukuran badan yang kecil dengan bulu berwarna abu-abu, dan memiliki ekor yang panjang. Di dalam rombongan topeng monyet biasanya ada seorang pimpinan yang juga memegang alat musik, serta seorang pengarah gaya alias pawang.

Atraksi Monyet

Memelihara monyet penghibur harus dengan kasih sayang. Karena jika dilatih dengan kasar, monyet akan menjadi galak. Dalam sehari, monyet diberi makan 3 kali. Makanannya mulai dari nasi hingga buah-buahan. Untuk penambah tenaga, monyet diberi susu dan minuman khusus.

Sang pawang biasanya melatih monyet-monyet mereka selama kurang lebih 6 sampai 8 bulan hingga ia dapat melakukan atraksi yang pawang mau. Lazimnya, atraksi yang sering dibawakan, yaitu naik motor-motoran, menarik gerobak, membawa payung, atau menari mengikuti irama gendang dan gamelan kecil. Si pawang mengendalikan monyet dengan seutas rantai yang dililitkan di leher monyet. Seekor ular dan anjing tak jarang melengkapi pertunjukan topeng monyet.

Pertunjukan topeng monyet sangat akrab dengan anak-anak. Biasanya, pertunjukan topeng monyet dimainkan di lingkungan yang banyak anak-anak. Dengan berkeliling dari pemukiman ke pemukiman, rombongan topeng monyet menghibur penonton yang didominasi anak-anak.

Saat ini seniman topeng monyet lebih memilih “mentas” di lampu merah jalan daripada keliling dari kampung ke kampung. (Sumber: dokumentasi pribadi).

“Ting tang ting tung ting tang ting tung...”



Topeng monyet juga mengamen di lampu merah jalan.

(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi).

Pertunjukan dimulai. Monyet dengan patuh mengikuti irama gendang dan gamelan serta mengikuti perintah pawang melalui rantai yang melilit lehernya. Atraksi “sarimin” menari, berdandan layaknya seorang artis, memikul, mendorong gerobak, mengendarai motor-motoran, tak jarang mengundang decak kagum dan gelak tawa penontonnya. Menjelang pertunjukan usai, penonton memberikan uang saweran kepada si pawang.

Uang saweran tidak dipatok besarnya, namun lazimnya penonton memberikan uang saweran antara seribuhingkadua ribu rupiah. Dari uang saweran ini pelaku kesenian topeng monyet bertahan hidup.



Atraksi topeng monyet mengendari sepeda motor

(Sumber foto: Dokumentasi Pribadi)

Tapi, tampaknya kepongungan modernitas semakin menyudutkan kesenian ini ke arah kepunahan. Anak-anak kini lebih senang bermain Play Station atau permainan yang lebih canggih lainnya, ketimbang melihat pertunjukan topeng monyet.

Selain itu, segelintir aktivis pecinta hewan menentang keberadaan topeng monyet yang dianggap mengeksploitasi binatang. Inilah tantangan yang harus dihadapi oleh pelaku kesenian topeng monyet.

Namun, bagi sebagian orang, termasuk saya, topeng monyet adalah hiburan yang unik. Seniman-seniman topeng monyet “jalanan” bisa melatih monyet-monyet mereka menyajikan pertunjukan yang memberikan keceriaan. Bagi saya, topeng monyet merupakan kenangan masa kanak-kanak yang sulit terlupakan. Di kota besar, seperti Jakarta, topeng monyet mulai jarang ditemui. Akankah anak-cucu kita tak dapat menyaksikan tingkah polah mereka lagi, kelak? Tampaknya tidak.

Ditertibkan²²

Di Jakarta, aktivitas topeng monyet sudah dilarang sejak 2014 lalu. Pada 2013, Pemprov DKI Jakarta gencar sosialisasi soal pelarangan topeng monyet, dan memburu para pawang topeng monyet.

Gubernur DKI Jakarta saat itu, Joko Widodo, menginginkan agar monyet-monyet yang disita akan dibeli dan dipelihara di Taman Margasatwa Ragunan, Jakarta Selatan (*Kompas.com*, 18 Oktober 2013).

Dilansir dari *Kompas.com*, 23 Oktober 2013, menurut Dewan Pembina Jakarta Animan Aid Network Pramudya Harzani, ada tiga alasan mengapa topeng monyet dilarang. Pertama, terkait hukum. Dasar hukumnya adalah Kibat Undang-undang Hukum Pidana Nomor 302 yang mengatur tentang tindakan penyiksaan hewan. Ada juga Undang-Undang Nomor 18 Tahun 2009 tentang Peternakan dan Kesehatan. Kemudian, Peraturan Kementan Nomor 95 Tahun 2012 tentang Kesehatan Masyarakat Veteriner dan Kesejahteraan Hewan, Perda Nomor 11 Tahun 1995 tentang Pengawasan Hewan Rentan Rabies, dan Perda Nomor 8 Tahun 2007 tentang Ketertiban Umum.

Alasan kedua, menurut Pramudya, menyangkut etika terhadap pekerja monyet dan monyetnya sendiri. Ketiga, menyoal kesejahteraan satwa, yang meliputi hak untuk hidup bebas, hak bebas dari penyakit, dan sebagainya. Setelah itu, topeng monyet raib dari ibu kota. Meski kita, mungkin masih bisa melihatnya di kota lain.

²² Bagian ini adalah tambahan dari artikel saya sebelumnya.

Maaf, Dilarang Bercelana Pendek di Sini



“Lain di Tangerang, lain pula di Paris, Prancis. Di sana, ada “larangan” yang terbalik: perempuan tidak boleh pakai celana panjang. Aturan ini berlaku sejak 200 tahun lalu, dan mengalami berbagai revisi.”

INDONESIA negara yang absurd. Kenapa begitu? Coba saja kita perhatikan, ada saja kasus-kasus konyol yang menimpa sejumlah komunitas di negeri ini. Dahulu, saat Soeharto masih memimpin negeri ini, pernah ada beberapa kasus menggelikan, bahkan mengerikan. Pada awal 1970-an, anak muda berambut gondrong siap-siap kena razia aparat. Saat itu, rambut gondrong dinilai tak mencerminkan “kepribadian bangsa.” Pada 1971, artis-artis berambut gondrong dilarang muncul di TVRI.

Larangan ini merembet ke ruang-ruang yang lebih luas, seperti sekolah, kampus, gedung pemerintahan, dan tempat publik. Militer menenteng gunting untuk mencukur pria gondrong di jalan-jalan (Yudhistira, 2010). Ada pula pelarangan, secara tak langsung, orang yang menato tubuhnya. Kasus ini mencuat pada 1980-an, dengan ditemukannya mayat-mayat pria

bertato di ruang publik. Mereka dicap sebagai para penjahat kambuhan yang wajib dimusnahkan. Kasus ini dikenal juga sebagai petrus—penembakan misterius.

Pada Desember 2011 lalu, ada pula peristiwa yang membuat saya tercekat, sekaligus geleng-geleng kepala. Ya, pembubaran, penangkapan, dan pembimbingan secara paksa oleh aparat syariah di Aceh terhadap komunitas punk yang sedang menghadiri sebuah konser. Otoritas daerah di sana menganggap, mereka meresahkan dan bisa memengaruhi generasi muda di Banda Aceh.

“Ini untuk meminimalisasi ajaran sesat dan perilaku yang menyimpang dari norma dan agama. Jika kita biarkan, perilaku mereka akan memengaruhi generasi muda,” begitu kata Wakil Walikota Banda Aceh, Illiza Sa’aduddin Djamal (*Viva.co.id*, 15 Desember 2011).

Nah, kasus aneh lainnya datang dari Tangerang. Menurut pemberitaan, awal Januari 2012 lalu, polisi di Tangerang merazia beberapa perempuan yang mengenakan celana pendek. Alasannya, untuk menghindari tindak pornografi dan hal-hal yang tidak diinginkan (*Beritasatu.com*, 13 Januari 2012).

Dari Mana Asalnya?

Di Bandung, Jakarta, dan di beberapa daerah, saya tak lagi merasa jadi alien jika melihat banyak perempuan memakai celana pendek di ruang publik. Sudah biasa. Dan, saya pikir sah-sah saja. Namun, memang fenomena ini baru saya rasakan masifnya beberapa tahun ke belakang. Saya pikir fenomena *style* celana pendek dimulai ketika anak muda demam budaya Korea. Istilahnya, ini gaya hidup remaja perempuan masa kini.

Menurut Nyoman Lia Susanthi dalam artikelnya berjudul “Gurita Budaya Populer di Indonesia” (2011), demam Korea atau *Korean wave* diawali dengan penyebaran dan pengaruh budaya Korea, melalui produk budaya populer. Misalnya, lewat film, drama, musik, dan pernak-pernik. Susanthi melihat, penyebarannya terasa sekitar 2002 dengan tayangnya drama seri berjudul “*Autumn in My Heart*” atau “*Autumn Tale*”, yang lebih dikenal dengan judul “*Endless Love*” di Indosiar. Setelah itu, Susanthi mencatat, ada sekitar 50 judul *Korean Drama* yang tayang di televisi swasta Indonesia. Budaya ini lalu menjalar ke skema musik.

“Korean pop atau K-pop mulai menggurita di kancah musik Indonesia. Terlebih lagi pada tanggal 4 Juni 2011 lalu Indonesia dihebohkan dengan sebuah festival bernama ‘KIMCHI K-POP’ (Korean Idols Music Concert Hosted in Indonesia). Bertempat di Istora Senayan Jakarta Super Junior (Suju) tampil yang juga menghadirkan bintang tamu lain dari Korea, yaitu Park Jung Min, The Boss, Girl’s Day dan X-5,” tulis Susanthi. Dari sini, bermunculanlah *boyband* dan *girlband* yang terinspirasi musik Korea tadi, seperti Sm*sh, 7 Icon, Cherry Belle, dan lain-lain. Sebuah penularan budaya yang terkesan lahat.

Media massa, perlahan tapi pasti, turut menyebarkan “virus” ini. Tak pelak, iklan-iklan pun dibanjiri budaya Korea tadi. Artis-artis Korea, tepatnya Korea Selatan, banyak mengenakan busana yang *kinclong* dan seksi, seperti celana pendek warna-warni. Dugaan saya, *fashion* yang berkembang di kalangan anak-anak muda perempuan zaman sekarang berkiblat dari Korea tadi—selain juga Jepang.

Lain di Tangerang, lain pula di Paris, Prancis. Di sana, ada “larangan” yang terbalik: perempuan tidak boleh pakai celana

panjang. Aturan ini berlaku sejak 200 tahun lalu, dan mengalami berbagai revisi. Larangan aneh ini pertama kali diperkenalkan pada akhir 1799 oleh kepala polisi Paris. Dari situ, pemerintah paris menetapkan setiap wanita yang ingin “berpakaian seperti pria” harus meminta izin khusus dari kepolisian yang akan memeriksa kondisi kesehatan kaki mereka. Seiring perkembangan zaman, Presiden Nicolas Sarkozy berjanji menyisihkan waktu khusus agar parlemen meninjau undang-undang Prancis kuno yang harus dicabut (*Viva.co.id*, 2 Agustus 2011).

Di Korea Utara hampir mirip. Di negeri yang “misterius” tersebut, dikabarkan bahwa perempuan juga dilarang memakai celana panjang. Dengan dalih moral, pemerintah Korea Utara menindak tegas kaum hawa yang meninggalkan busana konvensional. Polisi merazia perempuan yang ketahuan memakai celana panjang di tempat publik.

”Wanita diminta mengenakan rok di jalan dan tempat umum. Hal itu memunculkan komplain dari wanita yang bekerja dalam kondisi menuntut gerakan fisik keras dan bagi para pelanggar peraturan itu menghadapi ancaman hukuman kerja paksa tanpa bayaran dalam kurun waktu tertentu atau denda 700 won (sekitar Rp.8.025). Di Korut, denda sebesar itu setara dengan bayaran pekerja umum selama hampir seminggu,” ujar Direktur Good Friends, Lee Seung-yong (*Detik.com*, 24 Juli 2009).

Dalam artikelnya, “Gaya Hidup, Antara Alternatif dan Diferensiasi” di buku *Resistensi Gaya Hidup* (2006: 92) dijelaskan bahwa dalam arus kultur kontemporer, gaya hidup memunculkan dua hal sama yang sekaligus berbeda, yaitu alternatif dan diferensiasi. Alternatif berarti resistensi atau perlawanan terhadap arus budaya *mainstream*, sedangkan diferensiasi mengikuti arus budaya *mainstream* dengan

membangun identitas diri yang berbeda dari yang lain.

Diferensiasi merupakan suatu pilihan untuk membuat diri berbeda dengan mengonsumsi barang-barang yang ditawarkan pemegang modal, sedangkan alternatif adalah sebuah bentuk resistensi untuk tidak mengikuti arus kapitalisme.

Celana pendek yang sering kita jumpai boleh dibilang adalah bagian dari gaya hidup yang diferensiasi. Meski celana pendek pun banyak sekali jenisnya, namun yang sedang tren sekarang adalah model-model ketat dan berwarna. Ya, seperti yang dipakai oleh artis-artis Korea tadi.

Perda Diskriminatif

Otonomi daerah memberikan kebebasan otoritas daerah untuk membuat satu kebijakan yang berlaku di daerah tersebut. Namun, celakanya mengarah ke aturan yang cenderung diskriminatif.

Mengutip tulisan Fanny Chotimah, “Atas Nama Moral, Perempuan Dikriminalkan”, pada 2010 Komnas Perempuan mengklaim ada 189 kebijakan daerah yang diskriminatif. Perempuan dan kelompok minoritas dirugikan oleh kebijakan yang menggunakan simbol agama dan alasan moralitas. Kebijakan itu membuka ruang bagi praktik korupsi dan penyalahgunaan kekuasaan (*Suara Merdeka*, 2 Februari 2011).

Di Sumatra Barat, tepatnya Padang, ada aturan soal jilbab bagi para siswi. Aturan ini mengacu pada Instruksi walikota Padang nomor 451.422/Binsos-III/2005 tentang pelaksanaan wirid remaja didikan subuh dan antitogel/narkoba serta berpakaian muslim/muslimah bagi murid/siswa SD/MI, SLTP/MTS dan SLTA/SMK/SMA di Kota Padang.

Anehnya, peraturan ini merambah ke siswi beragama selain Islam juga. Seperti pengakuan seorang ibu yang siswinya harus mengenakan jilbab di sekolah berikut ini:

“Sebenarnya peraturan ini kabur karena seolah-olah Perda ini menghilangkan komunitas agama Kristen dan komunitas lain di dalam aturannya. Seharusnya dalam sekolah negeri, semua agama dapat masuk. Tapi kok di sekolah ini yang non-Muslim harus mewajibkan memakai pakaian Muslim, jilbab, dan sebagainya. Sebagai peraturan terpaksa diikuti tetapi kami sadar peraturan ini tidak begitu jelas tujuannya,” katanya, yang saya kutip dari hasil wawancara Mohammad Guntur Romli (Dikutip dari catatan akun Facebook Mohammad Guntur Romli, 2009).

Jilbab ini sudah terlanjur menjadi sebuah simbol Islam. Padahal, menurut Fedwa El Guindi (2003), jilbab itu juga dipakai—atau pernah dipakai—oleh perempuan non Islam. Jilbab bisa berfungsi sebagai bahasa penyampai pesan sosial-budaya. Bagi penganut Kristen Protestan, jilbab merupakan simbol bermuatan ideologis. Di kalangan umat Katolik, jilbab menandai pandangan tentang kewanitaan dan kesalehan. Sedangkan pada masyarakat Islam, jilbab bisa menjadi alat resistensi.

Di setiap negara, penggunaan jilbab pun bertujuan beda. Dalam kebudayaan Arab kontemporer, misalnya, lebih merupakan identitas serta kerahasiaan pribadi dari sisi ruang dan tubuh. Dalam latar sosial masyarakat Arab, para pemakai jilbab berhubungan secara eksklusif dalam tingkatan dan nuansa tertentu yang ada dalam lingkungan keluarga. Berjilbab juga merupakan simbolisasi kekuasaan dan otonomi, serta dapat dijadikan alat pertahanan diri. Di Mesir, berjilbab bukan praktik

yang membatasi gerak manusia. Jilbab adalah fenomena urban yang lebih banyak diasosiasikan dengan kelas atas (Guindi, 2003: 282).

Di Palestina, jilbab salah satu alat perlawanan terhadap penjajahan kontemporer. Sedangkan di Aljazair, jilbab merupakan simbol resistansi melawan hukum penjajah asing dan melawan rezim yang tidak disahkan oleh pemilu, tapi tetap menegaskan tradisi dan identitas Aljazair (Guindi, 2003: 274).

Untuk kasus penjilbaban siswi di Padang, dan beberapa daerah lainnya, harusnya disesuaikan dengan kondisi kultur Indonesia. Kenyataan, setiap daerah di Indonesia berbeda dalam hal pakaian, khususnya pakaian adat. Jilbab yang diatur itu cenderung mengarah ke “pencomotan” budaya Arab, tanpa disesuaikan dengan keragaman kita di sini.

Selain Perda yang tadi sudah disebutkan, masih banyak Perda yang sifatnya malah mengarah ke aturan agama tertentu, semisal SK Bupati Kabupaten Pandeglang No.09 Tahun 2004 tentang seragam sekolah SD, SMP, SMU; Instruksi Bupati Sukabumi Nomor 4 Tahun 2004 tentang seragam pemakaian busana Muslim bagi siswa dan mahasiswa di Kabupaten Sukabumi; Surat Edaran Bupati Kabupaten Banjarmasin No. 065.2/00023/ORG tentang pemakaian jilbab bagi PNS Perempuan di Lingkungan Pemerintah Kabupaten Banjarmasin Tertanggal 12 Januari 2004; SK Bupati Dompu No Kd.19.05./HM.00/1330/2004 Tentang Pengembangan Perda No. 1 Tahun 2002, yang menyebutkan tentang, (a) kewajiban membaca Alquran (ngaji) bagi PNS yang akan mengambil SK/Kenaikan pangkat, calon pengantin, calon siswa SMP dan SMU, dan bagi siswa yang akan mengambil ijazah, (b) kewajiban memakai busana Muslim (Jilbab), (c) Kewajiban mengembangkan

budaya Islam; SK Bupati Dompu Kd.19./HM.00/527/2004 tanggal 8 Mei 2004 tentang kewajiban membaca Alquran oleh seluruh PNS dan tamu yang menemui Bupati; Perda Kabupaten Dompu No. 11/2004 tentang tata cara pemilihan Kades (materi muatannya mengatur keharusan calon dan keluarganya bisa membaca Alquran yang dibuktikan dengan rekomendasi KUA; Perda Kabupaten Maros No. 16/2005 tentang berpakaian muslim dan muslimah; Penerapan hukum berdasarkan Injil, yang secara spesifik menjelaskan mengenai pelarangan minuman beralkohol dan kegiatan prostitusi, peraturan mengenai busana dan persekutuan, termasuk pelarangan penggunaan dan pemakaian simbol-simbol agama, dan pelarangan pembangunan rumah-rumah ibadat agama lain di dekat gereja (*Wikipedia*).

Kembali ke Tangerang, mungkin masih ada yang ingat ihwal salah tangkap di sana. Kasus ini menimpa seorang perempuan bernama Lilis Lindawati. Saat pulang kerja malam, Lilis yang bekerja di rumah makan “diamankan” karena diduga seorang pelacur. Di persidangan, Lilis dihukum empat hari penjara. Hakim beralasan, putusan tersebut diambil karena Lilis tidak mampu menghadirkan saksi yang menguatkan keterangan bahwa dirinya bukan pelacur.

Tiga hari setelah divonis, suami Lilis, Kustoyo, mendatangi lapas wanita Tangerang. Kedatangan pria yang berprofesi sebagai guru sekolah dasar ini untuk menjemput sang istri. Namun, upaya Kustoyo membebaskan Lilis gagal. Dia diharuskan membayar denda sebesar Rp.300 ribu jika ingin membawa istrinya pulang. Kustoyo menolak membayar.

Apalagi, karena Lilis bukan pelacur. Bahkan Kustoyo memperlihatkan bukti surat nikah dan kartu keluarga. Tindakan petugas dalam kasus Lilis terkait dengan pelaksanaan Perda

Nomor 8 Tahun 2005 tentang Pelarangan Pelacuran yang diberlakukan Pemerintah Kota Tangerang. Dalam Perda ini antara lain berbunyi, setiap orang yang perilakunya mencurigakan, sehingga menimbulkan suatu anggapan bahwa ia pelacur, dilarang berada di jalan-jalan umum, lapangan-lapangan, atau di warung kopi (*Liputan6.com*, 3 Maret 2006).

Beredarnya foto polwan menegur remaja perempuan pendukung Persita Tangerang di Stadion Benteng pada laman *Antara* edisi 11 Januari 2012, dengan alasan agar terhindar dari “hal-hal yang tidak diinginkan” pun mendapat reaksi dari beberapa kalangan. Meski tak “seseksi” isu penangkapan dan pembimbingan paksa “anak punk” di Aceh, kasus peneguran celana pendek ini mungkin patut jadi perhatian juga. Nah, peneguran celana pendek di Tangerang, bisa jadi juga soal implementasi Perda Nomor 8 Tahun 2005 tadi. Perda yang cenderung diskriminatif.

Bhinneka?

Kata John T.S. Madeley dan Zsolt Enyendi dalam bukunya *Church and State in Contemporary Europe*, negara sekuler adalah salah satu konsep sekulerisme. Sebuah negara menjadi netral dalam permasalahan agama dan tidak mendukung orang beragama maupun orang yang tidak beragama. Pertanyaan berikutnya, apakah Indonesia ini negara sekuler?

Dari pengertian tadi, secara awam, kita bisa memastikan kalau negara kita bukan negara sekuler. Ada beberapa catatan yang bisa menegaskan hal tadi. Pertama, jika Indonesia itu negara sekuler, maka Kementerian Agama tidak pernah ada. Kedua, jika Indonesia itu negara sekuler, berarti negara tidak

memberikan bantuan apapun tentang masalah keagamaan. Ketiga, jika Indonesia negara sekuler, maka tata hukum sipil itu mesti seragam.

Lalu, apakah Indonesia itu negara agama? Kalau iya negara agama, berarti hukum yang berlaku di negara ini berdasarkan hukum agama tertentu. Staf dan *speech writer* Ketua Mahkamah Konstitusi RI, Pan Mohamad Faiz, dalam artikelnya berjudul “Indonesia Bukan Negara Agama ataupun Negara Sekuler,” mengatakan Indonesia bukanlah negara agama dan bukan juga negara sekuler, melainkan negara Pancasila. Katanya, hukum Islam hanya dijadikan salah satu sumber hukum nasional dalam peraturan perundang-undangan di wilayah Indonesia (*Jurnalhukum.blogspot.com*).

Dalam sebuah pidato kenegaraan pada 1 Juni 2011 lalu, mantan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono pun mengatakan, Indonesia adalah (negara) berketuhanan sekaligus negara nasional. Bukan berdasar agama. Tetap religius, bukan sekuler (*Viva.co.id*, 1 Juni 2011).

Tapi, saya merasa, mungkin sebagian pembaca juga sepakat, Indonesia kini mengarah ke wacana ideologi agama. Usai Soeharto tumbang, seiring menguatnya wacana syariat Islam, giliran warga sipil yang mendominasi, dan dampaknya tak kalah serius bagi kebebasan individu. Konon, Indonesia itu punya motto yang luhur: *Bhinneka Tunggal Ika*. Perbedaan itu indah. Mengapa harus dipaksakan jadi seragam?

Jika kita tilik, beberapa Perda memang menggiring masyarakat ke sebuah peraturan berdasarkan agama dan diskriminasi perempuan. Padahal, dalam konsep negara *bhinneka* yang kita agung-agungkan itu, kita harus memupuk toleransi

dan keberagaman. Koentjaraningrat mengatakan dalam bukunya *Masalah Kesukubangsaan dan Integrasi Nasional*, walaupun sekitar 90 persen penduduk Indonesia beragama Islam, Indonesia itu bukan negara Islam. Lima agama dunia yang memuja satu Tuhan secara resmi diakui, walau masih banyak religi yang disebut kepercayaan tradisional.

Dalam hal agama ini, saya *kok* jadi khawatir, Indonesia nanti senasib dengan Yugoslavia. Dalam sejarahnya, Yugoslavia yang juga multietnis dan agama, pernah mengalami konflik yang mengerikan, salah satunya konflik agama. Sebuah kekerasan yang berakar mendalam telah berkembang antarsuku bangsa di bagian utara dan barat laut, seperti suku bangsa Slovenia, Kroasia, dan Serbia Utara yang awalnya didominasi oleh orang Austria di abad ke-16, dengan suku bangsa di Selatan yang mengalami dominasi Turki.

Setelah berabad-abad selanjutnya, saat suku bangsa Slav Selatan teriris oleh sejarah, timbul kebencian yang mendalam pada mereka yang menganut agama Katolik dengan suku bangsa penganut agama Islam, yang diperkenalkan oleh Turki. Orang Slav Selatan yang berorientasi Kristen Eropa mengembangkan folklor soal pemujaan pahlawan lewat pembunuhan atas sesama orang Slav Selatan yang berorientasi Islam Asia. Begitu sebaliknya (Koentjaraningrat, 1993: 53).

Lebih lanjut, Koentjaraningrat (1993: 68) mengingatkan, ada tiga hal penting yang perlu kita hindarkan dalam hubungan beragama. Pertama, upaya memaksakan konsep soal nilai-nilai budaya kepada penduduk yang dipandang “terbelakang.” Kedua, mendiskriminasi sesama masyarakat. Ketiga, menjaga agar kesenjangan antar daerah yang cepat maju dengan yang lambat maju tidak menjadi terlalu besar.

Kasus peneguran celana pendek juga didasarkan atas “kesopanan” berdasarkan Perda yang mengarah ke pendiskriminasian perempuan. Menyoal peneguran celana pendek di Tangerang, Wakil Ketua Komnas Perempuan, Masruchah, berpendapat bahwa polisi seharusnya memosisikan diri sebagai pengaman, bukannya malah melarang dan berkata seolah remaja perempuan bisa menjadi penyebab tindak pornografi.

“Kalau main larang dengan alasan bisa mengundang nafsu, sama saja polisi melempar tanggung jawab kepada perempuan,” katanya (*Beritasatu.com*, 13 Januari 2012).

Kalau alasannya berpakaian itu untuk meminimalisir pemerkosaan, terlalu naif. Niat memerkosaan itu ada di otak masing-masing orang. Bukan di tubuh perempuan. Jean Baudrillard dalam *Berahi* (2000: 45) mengatakan, satu-satunya fantasi dalam pornografi, jika memang ada, adalah bukan fantasi seks. Tetapi fantasi nyata, dan penyerapannya ke dalam sesuatu yang lain ketimbang sesuatu yang nyata, hipereal.

Kevulgaran pornografis bukanlah sebuah kevlugaran seksual, tetapi kevlugaran representasi dan pembinasannya. Sebuah kepeningan yang lahir dari hilangnya adegan dan serbuan dari bagian-bagian yang cabul. Kaplan (dalam DeLamater dan Morgan Sill, 2004, 139) pun mengatakan, hasrat seksual adalah keinginan yang besar atau dorongan yang memotivasi kita berperilaku seksual. Ditambahkan Kaplan, seperti lapar, hasrat seksual diatur oleh pencegahan terhadap rasa sakit dan mencari kepuasan, hasrat ini diproduksi oleh pengaktifan sistem neural yang spesifik di otak.

Sangat mungkin peneguran itu berdasarkan implementasi Perda Nomor 8 Tahun 2005 Tentang Pelarangan Pelacuran. Mengutip artikel Fanny Chotimah (*Suara Merdeka*, 2 Februari

2011), perempuan dianggap biang keladi, sumber godaan, sehingga harus menutup diri agar moral masyarakat (laki-laki) terjaga. Perempuan dikondisikan mengalah jadi korban. Perda mengenai prostitusi dan pemberlakuan razia hanya pada pekerja seks komersial (perempuan), sedangkan pria hidung belang bisa berkeliaran seenak hati dan bebas pulang ke rumah.

Sekali lagi, negara kita adalah negara yang beragam. Punya banyak adat-istiadat, begitu pula cara berpakaianya. Coba perhatikan orang-orang yang masih memakai baju adat di Papua sana. Saya membayangkan, jika polwan-polwan itu pergi ke sana, berapa banyak orang yang mereka tegur. Negara kita juga negara terbuka, yang bisa menerima budaya dari manapun masuk ke sini. Celana pendek di kalangan remaja perempuan itu merupakan fenomena budaya pop dalam tatanan globalisasi *fashion*. Wajar-wajar saja dan tak perlu dianggap sesuatu yang heboh.

Berpakaian itu salah satu hak asasi manusia. Akhir tulisan ini, saya ingin mengutip tulisan Franz Magnis-Suseno dalam *Kuasa dan Moral* (2000: 79), tentang hak asasi manusia. Kata Franz, tak mungkin kita menghormati martabat manusia kecuali kita mengormati dan menjamin hak-hak pada setiap orang karena kemanusiaannya. Hanya kalau hak asasi segenap orang dihormati, kedaulatan dapat dijunjung tinggi. Dan, hanya kalau kedaulatan rakyat diakui, dengan demikian hak asasi segenap orang yang menjadi warga masyarakat, keadilan sosial dapat diusahakan dengan jujur.

Riwayat Penerbitan Artikel



“Sepenggal Kisah Miss Riboet Orion dan Dardanella,” *Kunci Cultural Studies Center*, Juni 2008.

“Fasisme di Panggung Sandiwara,” *Mata Jendela* Volume III Nomor 4/2008.

“Sandiwara Humor dan Propaganda Jepang”, *Buletin Sastra Pawon*, Nomor 31 Tahun III/2010.

“Riwayat Sandiwara Penggemar Maya 1944-1950,” *Indonesiaseni.com*, 9 Mei 2010, 19 Mei 2010, dan 5 Juni 2010.

“Wayang Orang Bharata, Bertahan di Rimba Jakarta,” *Basis*, Nomor 7-8, Tahun 62, 2013.

“Rumah Betawi, Oase di Kampung Sendiri,” *Mata Jendela* Volume XI, Nomor 2/2015.

“Gotong Domba, Seni Kiara Beres,” *Kompas Jawa Barat*, 17 Oktober 2009.

“Tari Cikeruhan,” *Kompas Jawa Barat*, 29 Mei 2010.

“Menyoal Aliran Kepercayaan,” *Midjournal.com*, 1 September 2015.

“Ketika ‘Bangkong’ Menyingkirkan Krugers,” *Mata Jendela*, September 2016.

“Masuknya Film-Bitjara di Indonesia,” *Gong*, edisi 99/IX/2008.

“Menonton Bioskop di Bandung Tempo Doeloe,” *Mata Jendela* Volume III Nomor 3/2008.

“Mengenang Kesuksesan Java Industrial Film,” *Jakartabeat.net*, 25 Februari 2009.

“Wiranatakusumah V dan Film Loetoeng Kasaroeng,” *Indonesiaseni.com*, 11 April 2010.

“Pak Raden dan Buku Dongeng,” *Pindai.org*, 7 Desember 2015.

“Nurnaningsih yang Tersisih,” *Historia*, Nomor 36, Tahun III, 2017.

“Kamadjaja, Perjuangan di Atas Panggung,” *Mata Jendela*.

“Jejak Tuan Tan di Rawajati,” *Loka-majalah.com*, 11 November 2014.

“Kebaya, Sarung, dan Politik Pencitraan,” *Tapian*, edisi Januari 2010.

“Panjat Pinang dan Kolonialisme,” *Lampung Post*, 18 Agustus 2009.

“Gondrong, Simbolisasi Sepanjang Zaman,” *Mata Jendela*, edisi 01/2012.

“Kota dan Punggung Kuda,” *Basis*, Nomor 11-12, Tahun 60, 2011.

“Balada Pengamen Ondel-Ondel,” diterbitkan sebagian di *Diversity.id*, 17 Oktober 2016.

“Balada Topeng Monyet,” *Gong*, edisi 112/X/2009.

“Maaf, Dilarang Bercelana Pendek di Sini,” *Bhinneka* #009 edisi Negara Sekuler.

Daftar Referensi



Artikel

Anggadha, Arry. “Kisah Anak Punk Aceh Dibina Polisi.” Viva.co.id. <http://nasional.news.viva.co.id/news/read/272844-kisah-anak-punk-aceh-dibina-polisi> (diakses Desember 2011).

Aprianti, Yenti. “Memacu Rezeki dari Kuda Tunggang.” Warungminum.wordpress.com. <https://warungminum.wordpress.com/2008/05/27/memacu-rezeki-dari-kuda-tunggang/> (diakses 2011).

Beritasatu.com. “Razia Celana Pendek, Polisi Dikecam.” Beritasatu.com. <http://www.beritasatu.com/megapolitan/25755-razia-celana-pendek-polisi-dikecam.html> (diakses pada Januari 2012).

Bundamalika. “Balita Tewas Terjatuh dari Kuda Tunggang Sewaan.” bundamalika.multiply.com. http://bundamalika.multiply.com/journal/item/4/Balita_tewas_terjatuh_dari_kuda_tunggang_sewaan (diakses 16 September 2011).

Chotimah, Fanny. “Atas Nama Moral, Perempuan Dikriminalkan.” Suaramerdeka.com. <http://suaramerdeka.com/v1/index.php/read/cetak/2011/02/02/135930/Atas-Nama-Moral-Perempuan-Dikriminalkan> (diakses 2 Februari 2011).

DeLamater, John dan Morgan Sill. “Sexual Desire in Later Life.” Journal of Sex Research. <http://www.ssc.wisc.edu/~delamater/pdfs/JSR-articleDeLamater.pdf> (diakses Agustus 2008).

DetikNews.com. “Wanita Korut Dilarang Pakai Celana Panjang!” detik.com. <http://news.detik.com/berita/1170910/wanita-korut>

- dilarang-pakai-celana-panjang (diakses pada Desember 2011).
- Faiz, Pan Mohamad. "Indonesia Bukan Negara Agama ataupun Negara Sekuler." *panmohamadfaiz.com*. <https://panmohamadfaiz.com/2008/08/13/indonesia-bukan-negara-agama-ataupun-negara-sekuler/> (diakses 13 Agustus 2008).
- F.C. Faggidaej, F.C. "Sekelumit Pengalaman Pada Masa Revolusi Agustus 1945-1949." *Peace.home*. <https://peace.home.xs4all.nl/pubind/mr/rev45.html> (diakses 2012).
- Galih, Bayu dan Fadila Fikriani Armadita. "SBY: Indonesia Bukan Negara Sekuler." *Viva.co.id*. <http://nasional.news.viva.co.id/news/read/224041-sby--indonesia-bukan-negara-sekuler> (diakses Desember 2011).
- Guntur Romli, Mohammad. "Di Padang, Siswi-Siswi Kristen pun Terpaksa Berjilbab." *Facebook*. <https://www.facebook.com/notes/spiritual-indonesia/di-padang-siswi-siswi-kristen-pun-terpaksa-berjilbab/161655077209722/> (diakses 30 Oktober 2009).
- Gandapurnama, Baban. "Pasukan Koboï Cisangkuy; Memacu si Popeye, Gonzales, dan Spongbob." *detik.com*. news.detik.com/wisata-alam/1339475/memacu-si-popeye-gonzales-dan-spongebob (diakses 2011).
- Ilyas, Ulfa. "Rambut Gondrong dan Dinamika Perlawanan." *Berdikarionline.com*. <http://www.berdikarionline.com/rambut-gondrong-dan-dinamika-perlawanannya/> (diakses 2012).
- Ivana, Patricia. "Wayang Orang Bharata-39 Years of Undying Love." *Writtenpatty.tumblr.com*. <http://writtenbypatty.tumblr.com/post/12068220651/wayang-orang-bharata-39-years-of-undying-love> (diakses Mei 2013).
- Kembang, Tjakra. "W.O.Bharata." *wayang.wordpress.com*. <https://wayang.wordpress.com/w-o-bharata/> (diakses Mei 2013).
- Liputan6.com. "Lilis: Saya Bukan Pelacur." *Liputan6.com*. <http://news.liputan6.com/read/118650/lilis-saya-bukan-pelacur> (diakses pada Desember 2011).
- Mardiana, Erna. "Kuda Ngamuk, Ortu Salma Nilai Pemkot Lalai Biarkan Pohon Tua Bahayakan Warga." *bandung.detik.com*.

<http://bandung.detik.com/read/2011/05/09/114056/1635336/486/ortu-salma-nilai-pemkot-lalai-biarkan-pohon-tua-bahayakan-warga> (diakses 9 Mei 2011).

Majalah Tempo. “Dua Pemenang Wanita.” majalah.tempointeraktif.com. <http://majalah.tempointeraktif.com/id/arsip/1986/02/01/INA/mbm.19860201.INA34213.id.html> (diakses September 2011).

Nurlaila, Anda. “Kota ini Larang Wanita Pakai Celana Panjang.” [vivanews.com](http://life.viva.co.id/news/read/237363-kota-ini-larang-wanita-pakai-celana-panjang). <http://life.viva.co.id/news/read/237363-kota-ini-larang-wanita-pakai-celana-panjang> (diakses 2 Agustus 2011).

Pepadi Jateng. “Wayang Wong.” [Pepadijateng.com](http://pepadijateng.com). <http://pepadijateng.com/article/86835/wayang-wong.html> (diakses April 2013).

Pakar Bisnis Online. “Asal Usul dan Sejarah Kuda Sumba.” [Pakarbisnisonline.blogspot.co.id](http://pakarbisnisonline.blogspot.co.id). <http://pakarbisnisonline.blogspot.co.id/2010/03/asal-usul-dan-sejarah-kuda-sumba.html> (diakses 25 September 2011).

Sari Aziza, Kurnia. “Jokowi Larang Topeng Monyet, Monyetnya Dibeli dan Dipelihara di Ragunan.” [Kompas.com](http://megapolitan.kompas.com). <http://megapolitan.kompas.com/read/2013/10/18/2255505/Jokowi.Larang.Topeng.Monyet.Monyetnya.Dibeli.dan.Dipelihara.di.Ragunan> (diakses 10 November 2016).

Susanthi, Nyoman Lia. “Gurita Budaya Populer Korea di Indonesia.” [ISI Denpasar, repo.isi.dps.ac.id/1187/1/‘Gurita’_Budaya_Populer_Korea_Di_Indonesia.pdf](http://isi-denpasar.repo.isi.dps.ac.id/1187/1/‘Gurita’_Budaya_Populer_Korea_Di_Indonesia.pdf) (diakses 2 Oktober 2011).

Wiji Utomo, Yunanto. “Tiga Alasan Mengapa Topeng Monyet Memang Harus Dilarang.” [Kompas.com](http://sains.kompas.com). <http://sains.kompas.com/read/2013/10/23/1807011/Tiga.Alasan.Mengapa.Topeng.Monyet.Memang.Harus.Dilarang> (diakses 10 November 2016).

Buku

Abdullah, Taufik *et al.* 1993. *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*. Jakarta: Dewan Film Nasional.

Adlin, Alfathri (ed). 2006. *Resistensi Gaya Hidup; Teori dan Realitas*. Jelasutra: Yogyakarta.

Anwar, Rosihan. 1983. *Menulis dalam Air; Sebuah Otobiografi*. Jakarta: Sinar Harapan.

- Biran, Misbach Yusa. 2009. *Sejarah Film 1900-1950; Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Baudrillard, Jean. 2000. *Berahi*. Bentang: Yogyakarta.
- Brakel-Papenhuyzen, Clara. 1995. *Classical Javanese Dance: The Surakarta Tradition and Its Terminology*. Leiden: KITLV Press.
- Cipta Adi Pustaka. 1989. *Ensiklopedia Nasional Indonesia Volume 7*. Jakarta: Cipta Adi Pustaka.
- Djambak. Tanpa tahun. *Nurnaningsih Affair*. Medan: Duaempatlima.
- Djawa Hookookai Keimin Bunka Shidosho. 2605. *Pangoeng Giat Gembira Lakon Sandiwara dan Leloetjon Djilid I*. Djakarta: Djawa Hookookai Keimin Bunka Shidosho.
- _____. 2605. *Pangoeng Giat Gembira Lakon Sandiwara dan Leloetjon Djilid II*. Djakarta: Djawa Hookookai Keimin Bunka Shidosho.
- _____. 2605. *Pangoeng Giat Gembira Lakon Sandiwara dan Leloetjon Djilid III*. Djakarta: Djawa Hookookai Keimin Bunka Shidosho.
- El Guindi, Fedwa. 2003. *Jilbab; Antara Kesalehan, Kesopanan, dan Perlawanan*. Serambi: Jakarta.
- Eitaroo, Hinatu. 2605. *Fadjar Masa Djilid I*. Djakarta: Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa.
- Gunawan, Rudy FX. 2000. *Refleksi atas Kelamin; Potret Seksualitas Manusia Modern*. Indonesia Tera: Magelang.
- Jauhari, Haris (ed.). 1992. *Layar Perak; 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Jassin, H.B. 1955. *Kesusasteraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Essay*. Djakarta: Gunung Agung.
- Joehana dan Soekria. 2013. *Rasiah nu Goreng Patut (Karnadi Anemer Bangkong)*. Bandung: Kiblat.
- KH, Ramadhan. 1982. *Gelombang Hidupku; Dewi Dja dari Dardanella*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Koentjaraningrat. 1993. *Masalah Kesukubangsaan dan Integritas Nasional*. UI Press: Jakarta.

- Kristanto, JB. 2005. *Katalog Film Indonesia 1926-2005*. Jakarta: Penerbit Nalar.
- Kunto, Haryoto. 1985. *Wajah Bandoeng Tempo Doeloe*. Bandung: Granesia.
- Hutari, Fandy. 2015. *Sandiwara dan Perang; Propaganda Sandiwara Modern Zaman Jepang*. Yogyakarta: Indie Book Corner.
- Ismail, Usmar. 1958. *Lakon-lakon Sedih dan Gembira*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Lebra, Joyce. C. 1988. *Tentara Gemblengan Jepang*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Lindsay, Jeniffer. 1991. *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Seni Pertunjukan Jawa*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Oemarjati, Boen S. 1977. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*. Jakarta: Gunung Agung.
- Madeley, John.T.S dan Zsolt Enyendi (ed). 2005. *Church and State in Contemporary Europe; the Chimera of Neutrality*. Frank Cass: London, Portland. Magnis-Suseno, Franz. 2000. *Kuasa dan Moral*. Gramedia: Jakarta.
- Malaka, Tan. 2007. *Dari Penjara ke Penjara (Jilid II)*. LPPM Tan Malaka: Jakarta.
- _____. 1999. *Madilog: Materialisme, Dialektika, Logika*. Teplok Press: Jakarta.
- Maryono, Irawan, dkk. 1985. *Pencerminan Nilai Budaya Dalam Arsitektur di Indonesia*. Jakarta: Djambatan.
- Munajar, Mas Nanu. 1995. *Deskripsi Sajian Tari Cikeruhan*. Bandung: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Akademi Seni Tari Indonesia.
- Pane, Armijn. 1953. *Produksi Film Tjerita di Indonesia; Perkembangannya sebagai Alat Masyarakat*. Djakarta: Badan Musjawarat Kebudayaan Nasional.
- Poesponegoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto. 1993. *Sejarah Nasional Indonesia, Jilid VI*. Jakarta: Depdikbud dan Balai Pustaka.

- Proyek Penelitian dan Pengembangan Departemen Penerangan RI dan Fakultas Sastra Unpad. 1978-1979. *Sejarah Radio Indonesia*. Bandung: Proyek Penelitian dan Pengembangan Departemen Penerangan RI dan Fakultas Sastra Unpad.
- Rakhmat, Jalaluddin. 2004. *Psikologi Agama*. Mizan: Bandung.
- Reid, Anthony dan Oki Akira (ed.). t.th. *The Japanese Experience in Indonesia; Selected Memoirs of 1942-1945*. Ohio: Ohio University.
- Reid, Anthony. 1992. *Asia Tenggara dalam Kurun Niaga 1450-1680*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Rutopo. 2007. *Menjadi Jawa: Orang-orang Tionghoa dan Kebudayaan Jawa di Surakarta 1895-1998*. Yogyakarta: Ombak; Jakarta: Nabil.
- Said, Salim. 1982. *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Grafiti Pers.
- Sastroamidjojo, Ali. 1974. *Tonggak-Tonggak di Perjalananku*. Jakarta: PT Kinta.
- Shiraishi, Takashi. 1997. *Zaman Bergerak; Radikalisme Rakyat di Jawa 1912-1926*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti.
- S.J, Budi Susanto (ed.). 2005. *Penghibur(an) Masa Lalu dan Budaya Hidup Masa Kini Indonesia*. Yogyakarta: Lembaga Studi Realino.
- Sudarsono, R.M, dkk. 1996. *Teater Tradisional Indonesia*. Jakarta: Yayasan Harapan Kita/BP3 TMII.
- Suganda, Her. 2010. *Wisata Parijs Van Java: Sejarah, Peradaban, Wisata, dan Kuliner*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Sukanjata. 1955. *Nurnaningsih Luar Dalam*. Djakarta: Pustaka-Penerbit Suradjawali.
- Sumardjo, Jakob. 2004. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: STSI Press.
- Swadarma, Doni dan Yunus Aryanto. 2013. *Rumah Etnik Betawi*. Jakarta: Griya Kreasi.
- Yudhistira, Aria Wiratma. 2010. *Dilarang Gondrong; Praktik Kekuasaan Orde Baru Terhadap Anak Muda Awal 1970-an*. Tangerang: Marjin Kiri.

Majalah dan Koran

Aneka 1 November 1954.
Aneka, 1 Juni 1955.
Aneka, 20 Desember 1955.
Asia Raya, 29 Januari 2605.
Asia Raya, 2 Februari 2605.
Asia Raya, 6 Februari 2605.
Asia Raya, 10 Februari 2605.
Asia Raya, 20 Februari 2605.
Asia Raya, 9 Maret 2605.
Asia Raya, 24 Maret 2605.
Asia Raya, 2 Mei 2605.
Asia Raya, 14 Juni 2605.
Asia Raya, 28 Juni 2605.
Budaya Jaya, 1973.
Budaya Jaya, 1974.
Cinta, Juli 1973.
Djawa Baroe, 1 Maret 2605: 29-31.
Djawa Baroe, 15 Juni 2605: 20-23.
Djawa Baroe, No.8, 15 April 1943: 9.
De Locomotief, September 1926.
De Preanger Post, 27 Desember 1926.
Doenia Film, No.1 Th ke I, 1 Juni 1929: 5
Doenia Film, No.11, 1 Juni 1930: 6.
Doenia Film, No. 2 Th ke II, 15 Januari 1930: 13.
Doenia Film, No. 2 Th ke II, 15 Januari 1930: 14.
Doenia Film, No.3 Th ke II, 1 Februari 1930: 7.
Doenia Film dan Sport, 7 Juni 1932.
Dunia Film 1 Mei 1955.
Kaoem Moeda, 30 Desember 1926.
Keboedajaan Timoer No.II tahun 1944.
Mimbar Indonesia, No.12, 19 Maret 1949: 21.
Mimbar Indonesia, 9 April 1949: 20.
Mimbar Indonesia, No.25, 18 Juni 1949.
Mimbar Indonesia, 1978.
Star Weekly, 10 Juli 1955.
Tempo, 6 Maret 1971.

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Wawancara

Wawancara dengan Prayitno, mahasiswa Fisika ITB, 25 September 2011.

Wawancara dengan Resa, mahasiswa Unisba, 25 September 2011.

Wawancara dengan Royan, pedagang lontong kari di depan Taman Ganesha, 24 September 2011.

Wawancara dengan Cahya, tukang sewa kuda tunggung di bilangan Taman Ganesha, 24 September 2011.

Wawancara dengan Tanalia, pelanggan kuda tunggang Taman Cilaki, 25 September 2011.

Wawancara dengan Mang Ejang, tukang kuda tunggang sekitar Taman Ganesha Bandung, 24 September 2011.

Wawancara dengan Pak Utar, penyewa kuda tunggang di sekitar Taman Cilaki, 25 September 2011.

Wawancara dengan MarsamMulyoatmojo, Ketua Wayang Orang Bharata, 26 April 2013 dan 4 Juni 2013 di Gedung Wayang Orang Bharata.

Wawancara dengan Matthew Isaac Cohen, peneliti, via email pada 22-23 April 2013.

Wawancara dengan Supriatna (alm), budayawan Jatiningor dan Ketua Sanggar Motekar, September 2009.

Wawancara dengan Supriatna (alm), budayawan Jatiningor dan Ketua Sanggar Motekar, Mei 2010.

Wawancara dengan Yahya Andi Saputra, budayawan Betawi, via email pada awal 2014.

Wawancara dengan Ayung, pengamen ondel-ondel, pada awal 2014.

Wawancara dengan Maman Setiawan, pendiri sekaligus pembina Sanggar Sinar Betawi, pada awal 2014.

Wawancara dengan Yahya Andi Saputra, budayawan Betawi, via email pada 2015.

Wawancara dengan Doni Swadarma, penulis buku Rumah Etnik Betawi, via pesan Facebook pada 2015.

Wawancara dengan Luthfi Adam, dosen Fakultas Ilmu Komunikasi

- Universitas Padjadjaran, pada September 2009.
- Wawancara dengan Ayeng, seniman gotong domba, pada September 2009.
- Wawancara dengan Achmad Ngusman, Kepala Sekretaris Himpunan Penghayat Kepercayaan, pada 2015.
- Wawancara dengan Djon Eddy, Kepala Bidang Budaya dan Spiritual Himpunan Penghayat Kepercayaan, pada 2015.
- Wawancara dengan Prasadjo Chusnato, manajer dan penulis biografi Pak Raden, pada November 2015.
- Wawancara dengan Mochamad Ariyo Faridh Zidni, pendongeng, via email pada November 2015.
- Wawancara dengan Busyra, anggota Blogger Buku Indonesia, via email pada November 2015.
- Wawancara dengan Ardea Rhema Sikhar, penulis, via pesan WhatsApp pada November 2015.
- Wawancara dengan Subrata, Ketua RT dan warga Gang Tan Malaka I, pada Desember 2013.
- Wawancara dengan Ahmad Muhammad Abdat, warga Gang Kober dekat Gang Tan Malaka II, pada Desember 2013.
- Wawancara dengan Iwan Hamdi, warga Gang Tan Malaka I, pada Desember 2013.
- Wawancara dengan Lia Sianturi, pemilik rumah yang diduga tempat Tan Malaka tinggal, pada Desember 2013.
- Wawancara dengan Datuk Putih Asral, Ketua LPPM Tan Malaka, pada Desember 2013.
- Wawancara dengan R. Julius Hargowo Bintoro, anak Nurnaningsih, pada Februari 2017.
- Wawancara dengan Maria Nina Zunaria, anak Nurnaningsih, pada Februari 2017.
- Wawancara dengan Karti Yudaningsih, anak Nurnaningsih, via pesan WhatsApp pada Februari 2017.

Situs Internet

Antaraneews.com

BBC.com

Detik.com

Jakarta.go.id

Liputan6.com

Ranahberita.com

Tempo.co

Tempointeraktif.com

Viva.co.id

Wikipedia.org

Tentang Penulis



FANDY HUTARI lahir di Jakarta pada 17 Agustus 1984. Menamatkan studi S1 dari Jurusan Sejarah Universitas Padjadjaran, Bandung. Bukunya yang sudah terbit, antara lain *Sandiwara dan Perang* (Ombak, 2009; Indie Book Corner, 2015), *Hiburan Masa*

Lalu dan Tradisi Lokal (INSISTPress, 2011. Terbit kembali pada 2017), *Manusia dalam Gelas Plastik* (Indie Book Corner, 2012), dan *Sirkus Ilusi* (Stiletto Books, 2016). Artikelnya pernah dipublikasikan *Kompas Jawa Barat*, *Galamedia*, *Lampung Post*, *Republika*, *Basis*, *Mata Jendela*, *Tapian*, *Koran Tempo*, *Gong*, *Pindai.org*, *Voxpop.id*, *Minumkopi.com*, *Qubicle.id*, *Basabasi.co*, *Detik.com*, dan lain-lain.

Artikelnya juga pernah diterbitkan dalam sebuah buku antologi berjudul *Orde Media: Kajian Televisi dan Media di Indonesia Pasca-Orde Baru* (INSISTPress dan Remotivi, 2015), dan *Jalan Editor Seorang Mula Harahap* (Tangga Pustaka, 2010). Salah satu cerpennya ada di buku *Be Strong, Indonesia* edisi keempat (2011).

Buku ini tidak diperjualbelikan.

Selain menulis buku pribadi, pernah juga menulis buku-buku proyek instansi dan perseorangan. Sempat menjadi editor di salah satu penerbitan tertua di Kota Bandung. Lalu, pernah pula menjadi penulis bayangan (*ghostwriter*) di salah satu penerbit besar di Jakarta, dan reporter di berbagai media di Bandung dan Jakarta.

Kini, penulis lepas dan periset sejarah. Berminat pada kajian sejarah hiburan, khususnya teater dan film. Bermukim di Jakarta. Merawat blog www.fandyhutari.com. Penulis bisa dihubungi melalui email fandyhutari@yahoo.com, Facebook Fandy Hutari, atau Twitter [@fandyhutari](https://twitter.com/fandyhutari).

HIBURAN MASA LALU dan TRADISI LOKAL

"Buku ini seperti mengajak kita untuk "merenovasi" visi sejarah maupun visi kebudayaan manusia Indonesia masa kini dalam melihat masa lalu kita yang kemajemukannya kian jauh tergerus oleh lintasan berbagai sejarah (kolonialisme, modernisme, nasionalisme, globalisasi), dan rapuh untuk terkubur kian jauh dalam kegelapan wilayah masa lalu, cahayanya kian kita curi untuk menguasai "Indonesia masa depan." **Afrizal Malna** — *penyair dan pegiat seni*

"Seni tradisi sebagai bagian dari produk kebudayaan terlalu penting untuk dilupakan begitu saja. Terlebih perjalanannya melintasi panggung sejarah di negeri ini tetiba saja harus melompat ke sebuah zaman yang ditandai oleh produk teknologi informasi yang mengubah kebiasaan orang menikmati hiburan. Buku yang ditulis Fandy Hutari ini, merawat ingatan kita tentang bagaimana perjalanan_bahkan lompatan_seni tradisi dan hiburan dari masa lalu ke masa sekarang. Buku ini memberikan kita tentang gambaran bagaimana peradaban manusia takkan pernah bisa lepas dari tanggapan manusia atas tantangan zamannya." **Bonnie Triyana** — *pendiri dan pemimpin majalah Historia*

"Di tangan Fandy Hutari, fakta sejarah yang tidak jarang terasa beku__kering, dan penuh monotonitas, dihidupkan kembali menjadi narasi yang segar. "Basah", karena penuh data, dan renyah untuk dikunyah hingga tuntas. Tiap tulisan dalam buku ini tidak saja berupa gundukan informasi, namun juga cercah pemetaan persoalan, dan analisis yang inspiratif, sehingga berpeluang membangun sikap bagi pembacanya." **Kuss Indarto** — *kurator seni rupa*