

**PEMAHAMAN PLURALISME BUDAYA
MELALUI SENI PERTUNJUKAN**

PMB - LIPI

PEMAHAMAN PLURALISME BUDAYA MELALUI SENI PERTUNJUKAN

Oleh :

Ninuk Kleden-Probonegoro

Yasmin Shahab

Sutamat Arybowo



**Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia
Puslit Kemasyarakatan dan Kebudayaan
(PMB - LIPI)
Jakarta, 2002**

KATA PENGANTAR

Penelitian "Pemahaman Pluralisme Budaya Melalui Seni Pertunjukan" merupakan salah satu kegiatan penelitian yang diselenggarakan oleh Pusat Penelitian Kemasyarakatan dan Kebudayaan LIPI. Penelitian ini merupakan bagian dari Proyek Kemasyarakatan dan Kebudayaan-LIPI Tahun Anggaran 2002.

Kegiatan penelitian ini dapat terselenggara karena adanya kerjasama yang baik dari berbagai pihak, baik dari pemerintah pusat dan daerah, masyarakat, pada kesempatan ini, kami mengucapkan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya. Kami juga sangat menghargai kerja keras para peneliti dan staf administrasi PMB-LIPI yang terlibat dalam kegiatan penelitian ini.

Laporan hasil penelitian ini telah dibahas secara mendalam pada seminar hasil-hasil penelitian PMB-LIPI, yang diselenggarakan pada bulan Nopember 2002. Meskipun demikian, kami menyadari bahwa laporan penelitian ini tidak lepas dari berbagai kekurangan, oleh karena itu kami sangat mengharapkan adanya masukan berupa kritik dan saran guna penyempurnaan laporan penelitian PMB-LIPI di masa yang akan datang.

Jakarta, 31 Desember 2002
Kepala Pusat Penelitian
Kemasyarakatan dan Kebudayaan-LIPI

Ttd.

Dr. M. Hisyam

1

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR		i
DAFTAR ISI		ii
DAFTAR TABEL		iv
BAB I	PLURALISME DAN SENI PERTUNJUKAN : SUATU PERMASALAHAN <i>Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro</i>	1
	1 Tanda Budaya dan Identitas : Masalah Praktis	1
	2 Pluralitas, Tanda Budaya dan Reka Cipta: Masalah Teoretis	4
	3 Tanda Budaya Sebagai Pendekatan dan Operasionalisasinya	10
	3.1. Kerangka Pemikiran	11
	3.1.1. Tanda Budaya Dalam Penelitian	11
	3.1.2. Tanda Budaya Dalam Ruang Privat dan Ruang Publik	12
	3.2. Operasionalisasi Masalah dan Teknik Penelitian	13
BAB II	PLURALISME DI KALIMANTAN SELATAN DAN BANJARMASIN <i>Oleh Yasmin Shahab</i>	17
	1 Tingkat Migrasi	19
	2 Persebaran, Komposisi Kelompok Etnik	24

	3	Persebaran dan Komposisi Agama	32
	4	Pengalaman Palui: Keberhasilan Transmisi Pluralisme	36
	5	Pluralisme di Banjarmasin: Antara Nilai Absolut dan Subyektif	38
BAB III		TANDA BUDAYA DAN SIFATNYA; <i>REVIVED, RE-CREATED DAN INVENTED</i>	40
		<i>Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro</i>	
	1	Seni Pertunjukan di Banjarmasin	41
	2	Mamanda Yang Dikreasikan Kembali	53
	2.1.	Mamanda Tradisi	53
	2.2.	Mamanda di Banjarmasin: Tanda Budaya Yang Diciptakan Kembali	55
	2.3.	Pak Be Es: Tokoh Kreasi Tanda Budaya	58
	3	<i>Revived dan Invented</i>	63
	4	Kreasi Tanda Budaya dan Keterbukaan	64
BAB IV		KESENIAN KLENTENG SEBAGAI WAHANA PLURALISME BUDAYA	66
		<i>Oleh Yasmin Shahab</i>	
	1	Klenteng Dalam Perkembangan Kebudayaan Banjar dan Cina	66
	2	Tari Kontemporer	68
	3	Barongsai dan Liang-Liong	71
	4	Prospek Barongsai Sebagai Media Pluralisme	81
BAB V		RUANG PUBLIK DAN KREASI SENI	84
		<i>Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro</i>	
	1	Institusi dan Perannya	85
	1.1.	Parsenibud	85

	1.2.	Dewan Kesenian	86
	1.3.	Lembaga Budaya Banjar	87
2		Taman Budaya: Peran dan Posisinya Dalam Proses Penciptaan	89
	2.1.	Taman Budaya dan Kebutuhan Ruang Publik	89
	2.2.	Seniman; Ciptaan dan Transmisi Yang Gagal	90
	2.3.	Penonton dan Apresiasi Seni Pertunjukan	96
BAB VI		PLURALISME BUDAYA DI KEPULAUAN RIAU	98
		<i>Oleh Sutamat Arybowo</i>	
	1	Kepulauan Riau dan Kelompok Etnik	98
	2	Tingkat Migrasi di Kepulauan Riau	100
	3	Persebaran, Komposisi Kelompok Etnik dan Wilayah Pemerintahan	104
		3.1. Komposisi Kelompok Etnik dan Wilayah Pemerintahan	104
		3.2. Grup Kesenian	111
	4	Wayang Bangsawan dan Pluralisme	114
	5	Pengertian Baru Tentang "Kepulauan" dan Pluralisme	124
BAB VII		MEMAHAMI PLURALISME BUDAYA MELALUI SENI PERTUNJUKAN	126
		<i>Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro</i>	
KEPUSTAKAAN			130

DAFTAR TABEL

Tabel 1	Penduduk Menurut Status Migrasi Seumur Hidup	21
Tabel 2	Arus Migrasi Seumur Hidup Antara Kabupaten/Kota di Kalimantan Selatan dan Banjarmasin	23
Tabel 3	Penduduk Menurut Wilayah Administrasi dan Suku Bangsa di Provinsi Kalimantan Selatan	25
Tabel 4	Penduduk Menurut Kecamatan dan Suku Bangsa di Kodya Banjarmasin	27
Tabel 5	Penduduk Menurut Wilayah Administrasi dan Agama di Provinsi Kalimantan Selatan	34
Tabel 6	Penduduk Menurut Kecamatan dan Agama di Kodya Banjarmasin	35
Tabel 7	Jenis Kesenian dan Jumlahnya di Banjarmasin	43
Tabel 8	Penduduk Menurut Status Migrasi Seumur Hidup Kabupaten Kepulauan Riau	102
Tabel 9	Penduduk Kabupaten Kepulauan Riau dan Suku Bangsa	109
Tabel 10	Jumlah Grup dan Jenis Kesenian di Kabupaten Kepulauan Riau	112
Tabel 11	Organisasi Seni dan Budaya di Kepulauan Riau	113

BAB I

PLURALISME DAN KESENIAN : SUATU PERMASALAHAN

Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro

1. Tanda Budaya dan Identitas : Masalah Praktis

Pemahaman kita tentang “Bhineka Tunggal Ika” saat ini sedang dipertanyakan, sejalan dengan perkembangan politik di tanah air. Pada masa pemerintahan Orde Baru orang Indonesia tinggal dalam harmoni “Bhineka Tunggal Ika” yang diterjemahkan sebagai *persatuan dan kesatuan* dan mengabaikan aspek *ke-bhinekaan* yaitu keberagaman kelompok etnik. Secara konseptual hal itu dapat diartikan sebagai proses homogenisasi kelompok-kelompok etnik di Indonesia itu.

Kebhinekaan adalah konsep politik, dan identik dengan itu adalah konsep yang dikenal dalam antropologi sosial yaitu pluralisme, baik pluralisme etnik maupun pluralisme budaya. Karena diandaikan bahwa tiap kelompok etnik memiliki kebudayaannya masing-masing.

Kebudayaan yang dimiliki oleh kelompok etnik sejak masa Orde Baru sebenarnya tidak mendapatkan tempat. Pada masa itu, UUD 1945 merupakan tempat di mana pemerintah (yang otoriter) itu melegitimasi kekuasaannya. Penjelasan UUD 1945 mencantumkan bahwa “ Kebudayaan Indonesia adalah Puncak-

Puncak Kebudayaan di Daerah-Daerah". Tetapi pemerintahan Orde Baru telah menghilangkan kata *di*, sehingga kebudayaan Indonesia adalah kebudayaan-kebudayaan daerah yang dalam hal ini berarti provinsi (Parsudi Suparlan, 2000:5). Padahal, wilayah sebuah provinsi adalah produk dari sistem nasional dan dibuat untuk kepentingan administrasi pemerintahan itu, dan bukan produk sistem suatu kelompok etnik. Secara operasional hal ini mengakibatkan munculnya kesenian daerah yang diartikan sebagai *kesenian provinsi*. Tepatnya *kesenian dianggap sebagai tanda budaya yang pada gilirannya menjadi identitas provinsi*. Secara umum fenomena ini tampak jelas pada apa yang disuguhkan di TMII atau apa yang disebut dengan siaran televisi daerah.

Penelitian Ninuk Kleden-Probonegoro (1998) memperlihatkan bagaimana Lenong sebagai salah satu bentuk teater milik orang Betawi dijadikan tanda budaya yang mempunyai konotasi dengan identitas DKI Jakarta, padahal teater ini juga ada di wilayah Bogor, Bekasi dan Tangerang yang pada waktu penelitian ini dilakukan berada dalam wilayah administrasi provinsi Jawa Barat yang sekarang menjadi provinsi Banten. Dengan demikian hak budaya dari komunitas teater lenong (yang orang Betawi) ditiadakan, dan diseragamkan menjadi hak budaya provinsi, secara khusus adalah Daerah.

Gejala tersebut di atas memperlihatkan, daerah administrasi pada tingkat provinsi tampak hanya mengusulkan jenis kesenian milik suatu kelompok atau suatu sub- kelompok etnik tertentu untuk dijadikan identitasnya, padahal dalam wilayah provinsi berdiam berbagai kelompok etnik atau sub-sub kelompok etnik. Kasus lenong dengan DKI Jakarta yang kebanyakan penduduknya adalah migran, yang dicari adalah tanda budaya milik "penduduk asli" (Shahab, 1994), sedangkan pada kasus kesenian di Lombok, suatu jenis kesenian muncul dan dijadikan identitas provinsi (dengan pagelaran di TMII dan dikenal sebagai kesenian provinsi NTB) karena ada

dominasi suatu kelompok etnik dalam politik kebudayaan yang bermain di sana (Kleden-Probonegoro, dkk.,2001).

Selain itu penyeragaman kebudayaan-kebudayaan etnik di daerah telah dilakukan oleh pemerintah Orde Baru yang menyudutkan kebudayaan-kebudayaan daerah dengan mengatakan bahwa kebudayaan daerah, termasuk di sini berbagai bentuk keseniannya, sebagai sesuatu yang terbelakang, *vulgar* dan harus di-Indonesia-kan. Teater Lenong (Kleden-Probonegoro,1998), teater Topeng (Kleden-Probonegoro, 1987), Wayang Bangsawan (Sutamat,1994) adalah contoh dari seni pertunjukan yang harus menghentikan pertunjukannya sebelum pk.3 dini hari, supaya sesuai dengan nilai-nilai Indonesia, atau tepatnya pada nilai Islam karena prinsip di belakang itu orang harus bersiap untuk melakukan sholat subuh. Padahal, biasanya pertunjukan baru berhenti sesaat sebelum sembahyang subuh. Patuhnya grup seni pada aturan yang dibuat oleh pemerintah, boleh dianggap sebagai strategi adaptasi, meskipun berdampak penyeragaman.

Contoh lain adalah teater Topeng yang biasanya mengadakan pertunjukannya di arena diharuskan mengadakan pertunjukan di atas panggung, karena pentas yang menggunakan panggung dapat menaikkan citra seniman dan keseniannya, dan pemerintah tidak mempertimbangkan kepercayaan yang menyebabkan seniman lebih suka bermain di arena (Kleden-Probonegoro,1987). Contoh lain adalah coker yang ditarikan saat pesta-pesta perkawinan di daerah Tangerang (Kleden-Probonegoro,2002) atau ledak (Amrih Widodo, 1995) adalah contoh bagaimana pemerintah dan golongan tertentu dalam masyarakat menganggap vulgar jenis tari milik suatu kelompok etnik.

Melihat gejala-gejala tersebut di atas, timbul suatu pertanyaan, alasan apakah yang menyebabkan provinsi memilih suatu jenis kesenian untuk dijadikan tanda budayanya, padahal

dalam ibu kota provinsi ada kelompok-kelompok etnik dan sub-sub kelompok etnik yang tidak dijadikan tanda budaya provinsi. Sebenarnya dalam situasi masyarakat yang pluralistis harus ada suatu tanda budaya yang merupakan milik bersama. Tanda budaya semacam ini bisa berupa kesenian yang direka-cipta atau bentuk baru yang sengaja diciptakan.

2. Pluralitas, Tanda Budaya dan Penciptaan Kembali: Masalah Teoretis

Sebelum memperlihatkan bagaimana karya seni itu dapat digunakan untuk memahami pluralisme budaya, ada baiknya kalau terlebih dahulu diuraikan apa yang dimaksudkan dengan pluralisme yang pada awalnya adalah konsep sosial (kalau kita mau membedakan antara antropologi budaya dengan antropologi sosial dan sosiologi), karena berhubungan dengan masyarakat. Sehingga orang lebih mengenal masyarakat pluralistik daripada pluralisme budaya.

Pluralisme sebagai konsep pada awalnya muncul dari perhatian yang diberikan oleh studi tentang hubungan etnik dan ras, tetapi kemudian dikembangkan oleh J.S. Furnivall dalam penelitiannya tentang masyarakat jajahan Inggris dan Belanda di kawasan Asia Tenggara. Karena itu dapat dipahami kalau Furnivall menghubungkan studi tentang etnisitas dengan kekuasaan dan hubungan simbiosis dalam ekonomi. Kelompok-kelompok masyarakat yang pluralistik itu disatukan sebagai suatu kesatuan oleh kekuasaan yang mendominasi kelompok-kelompok etnik itu.

Pemikiran Furnivall ini kemudian di reformulasikan oleh M.G. Smith yang penelitiannya dilakukan di India bagian Barat. Dengan demikian, konsep Smith berbeda dari Furnivall. Smith membagi

masyarakat atas dua bagian, yaitu kelompok masyarakat yang secara kebudayaan bersifat homogen dengan norma-norma yang terintegrasi, dan kelompok masyarakat yang terdiri atas beberapa kelompok etnik yang disatukan karena dipaksa. Berdasarkan penggolongan yang dilakukan oleh Smith, maka masyarakat plural termasuk dalam golongan yang disebutkan belakangan.

Dalam masyarakat yang pluralistik ini, kelompok-kelompok etnik itu terpisah, meskipun secara institusi disatukan dengan tidak berimbang dalam negara (Hutchinson & Smith, 1996: 236). Demikianlah halnya dengan Indonesia yang menurut Erikson (1993:14) merupakan contoh khusus dari masyarakat plural di samping Kenya dan Jamaica. Di Indonesia ada lebih dari 500 kelompok etnik yang tinggal tersebar di wilayah teritorialnya masing-masing, kecuali mereka yang karena satu dan lain hal melakukan migrasi. Kelompok etnik ini mempunyai kebudayaan dan tradisinya masing-masing, dan disatukan dalam kekuasaan negara di bawah label manusia dan kebudayaan Indonesia. Dengan kata lain, dalam arti ini Indonesia dapat digolongkan sebagai negara dengan masyarakat yang pluralistik.

Dalam perkembangannya kemudian (setelah Furnivall menerbitkan bukunya tahun 1948 dan Smith tahun 1969), konsep etnisitas khususnya dalam hubungannya dengan masyarakat pluralistik, berkembang dengan pesat. Hal itu disebabkan karena kondisi masa kini tetap menganggap konsep itu penting, meskipun telah dilakukan re-interpretasi di sana-sini, antara lain seperti yang telah dilakukan oleh Daniel Bell (1996:138). Baginya, masyarakat pluralistik adalah kelompok-kelompok etnik yang merupakan kelompok sosial yang keberadaannya ditandai oleh adanya hubungan politik dan kebudayaan, serta klaim kesatuan kebudayaan, politik dan ekonomi yang didasarkan pada identitas kelompok. Dalam artian ini Indonesia juga dapat disebut sebagai negara dengan masyarakat yang pluralistik.

Baik Erikson (1993: 14,116) maupun Hutchinson & Smith (1996: 13,80, 139,263, 264) dan Bell (1996:138-146) menganggap bahwa masyarakat pluralistik itu rawan konflik, karena tiap kelompok mempunyai kepentingan, dengan demikian ada kecenderungan kompetisi yang sangat besar untuk memperebutkan sumber daya (sosial, ekonomi dan politik),di antara kelompok-kelompok etnik itu. Belum lagi kalau ada dominasi negara terhadap mereka. Hal ini jelas dari timbulnya beberapa konflik di negara kita beberapa tahun terakhir ini¹.

Berangkat dari Furnivall, Smith dan Bell, penelitian ini menganggap masyarakat pluralistik merupakan suatu masyarakat yang ditandai oleh kesatuan teritorial tertentu, tempat hidup berbagai kelompok etnik yang dipersatukan secara paksa oleh suatu kekuasaan, dalam hal ini provinsi Kalimantan Selatan yang merupakan bagian dari negara. Masyarakat semacam ini mempunyai tanda budaya yang dapat dijadikan identitas (politik) dan sanggup mengakomodasi berbagai perbedaan budaya kelompok etnik atau sub-sub etnik yang ada dalam wilayah kekuasaan itu.

Berbicara mengenai masyarakat pluralistik berarti berbicara tentang pluralisme budaya. Seperti telah dikatakan sebelumnya, masyarakat pluralistik terdiri dari beberapa kelompok etnik, dan tiap kelompok etnik tentunya mempunyai tradisi yang diajarkan dalam masyarakat kelompok etnik itu. Dalam perjumpaannya dengan kebudayaan lain, entah itu kebudayaan salah satu kelompok etnik lain maupun kebudayaan yang dikenal ada pada tingkat nasional, sering terjadi diskontinuitas. Misalnya penelitian Hans Daeng (1985)

¹ Lihat misalnya Tamrin Amal Tomagola yang menulis artikel tentang "Tragedi Maluku Utara" (1999), atau Mahsun yang membicarakan "Tragedi di Pulau Seribu Masjid" (2000), atau Dadan Umar Daihani yang membuat "Lansekap dan Potensi Konflik di Indonesia" (2001), dan lain-lain.

tentang pesta dan persaingan beberapa kelompok etnik di Flores, memperlihatkan bahwa *boka goe*, yaitu pesta kompetisi untuk menyelesaikan sengketa tanah di antara klen-klen yang ada di sana, lenyap dan digantikan dengan sistem pengadilan. Dengan kata lain norma kebudayaan kelompok etnik yang bersangkutan telah hilang dan digantikan dengan norma yang baru.

Daniel Bell (1996) melihat bahwa perubahan-perubahan yang terjadi pada tataran sosial itu terutama disebabkan karena suatu sistem politik. Proses modernisasi atau perubahan dari masyarakat agraris menuju masyarakat industri, sebenarnya disebabkan karena politik. Contoh yang ekstrem terjadi di Cina. Menurut Bell, aspek penting yang membawa perubahan memang ada pada politik, karena politik adalah *arena of interest* dan *arena of passion*. Di satu pihak politik sering menimbulkan konflik, tetapi di pihak lain justru membawa perubahan bagi masyarakat (baca: kelompok etnik).

Kalau Bell melihat perubahan terjadi karena politik, maka bagi C.Geertz pengaruh kebudayaan lain terhadap suatu tradisi akan mudah diterima apabila kebudayaan baru itu bisa menjalankan kontinuitas tradisi. Kalau hal ini bisa dilakukan, maka tidak lagi terjadi diskontinuitas seperti halnya *boka goe*. Karena sebenarnya ia melihat ada tiga kemungkinan yang bisa terjadi dalam suatu pertemuan kebudayaan. Pertama, kebudayaan kelompok etnik itu menyesuaikan diri dengan kebudayaan lain atau kedua, kebudayaan lain itu yang menyesuaikan diri dengan kebudayaan kelompok etnik setempat. Ketiga, bahwa kebudayaan setempat akan hilang karena dominasi kebudayaan pendatang, seperti yang dicontohkan dengan penelitian Hans Daeng di muka.

Bagaimana kebudayaan baru itu bisa diterima karena memberi kemungkinan adanya kontinuitas pada tradisi tampak dari penelitian Geertz tentang kebudayaan Jawa (1965) di mana tradisi memperlihatkan adanya deferiansiasi yang memberi kemungkinan

terjadinya kontinuitas itu. Kebudayaan Jawa bisa bertahan terhadap Hindu, Islam dan Barat, karena dalam tradisi ada abangan, Islam dan priyayi, yang masing-masing memberi aksentuasi kebudayaan baru dalam bobot yang berbeda. Hal ini bisa terjadi karena ada tanda-tanda budaya, yang menunjuk pada satu referensi, yang bersifat tradisional. Tanda-tanda budaya yang berubah ini dapat menjembatani kebudayaan dengan ciri tradisional dengan kebudayaan yang boleh dianggap mempunyai ciri "modern". Contoh jelas yang terjadi saat ini adalah pagelaran wayang kulit yang menggunakan bahasa Indonesia atau Inggris. Di sini wayang kulit diperlakukan sebagai tanda budaya orang Jawa yang mengalami perubahan bahasa.

Tanda budaya (dalam hal ini adalah seni pertunjukan) yang sifatnya tradisional, karena pertemuannya dengan kebudayaan lain akan menjadi salah satu dari tiga kemungkinan seperti yang disebutkan di atas; menyesuaikan diri dengan tanda budaya kebudayaan lain, kebudayaan lain yang menyesuaikan diri atau kemungkinan lain, aspek kebudayaan tersebut akan hilang. Kalau yang terjadi adalah penyesuaian, maka kebudayaan atau bagian dari kebudayaan itu akan mengalami perubahan.

Ada beberapa kemungkinan yang bisa terjadi pada suatu tanda budaya dalam hubungannya dengan kondisi masyarakat plural. Shahab (1994:219-272) yang merevisi pemikiran Eric Hobsbawm (1983) dengan bukunya *Invented Tradition*², melihat ada tiga kemungkinan yang terjadi terhadap tanda budaya (secara harafiah sebenarnya ia menggunakan konsep seperti halnya Hobsbawm yaitu *tradisi*) Betawi yang hidup di tengah pluralitas masyarakat Jakarta. (i) apa yang disebutnya sebagai *revived* yang boleh diidentikkan dengan

² Hobsbawm menggunakan konsep *invented tradition* dalam arti luas, yaitu tradisi yang di-*invented* atau dikonstruksikan (seperti *invented* pada Shahab tersebut di atas dan tradisi yang dilembagakan secara resmi (Hobsbawm, 1983:1)

tanda budaya yang telah lama tidak muncul, kemudian dimunculkan kembali, dengan bentuk yang sesuai dengan yang dikenal dalam tradisi orang Betawi. (ii) *Re-created* atau dalam konteks pembicaraan kita adalah tanda budaya yang *direka-cipta*; tanda budaya ini bisa diciptakan dengan dasar kombinasi dari beberapa tradisi, atau yang diciptakan berdasarkan inspirasi tanda budaya suatu tradisi, yang memunculkan tanda budaya yang berbeda *revived*. (iii) *Invented*, yaitu bentuk baru dari tanda budaya yang sebelumnya tidak dikenal (oleh orang Betawi) tetapi pada gilirannya justru dijadikan identitas formal orang Betawi.

Menerima pluralitas budaya tidak hanya berarti sekedar terbuka untuk mau menikmati (termasuk menonton) seni pertunjukan kelompok etnik lain, tetapi juga memahami seni pertunjukan itu sendiri. Ada kalanya seni pertunjukan mempunyai kemampuan untuk meredam konflik. Berarti pada gilirannya ia juga dapat berperan membawa kita pada wawasan pluralisme budaya.

Kasus Janger Banyuwangi, teater milik orang Using di Banyuwangi yang diteliti oleh Hirwan Kwardhani (2000) memperlihatkan bahwa teater ini bisa dijadikan unsur perekat antara penduduk asli dengan para pendatang yang orang Jawa, Madura dan Bali. Sentimen etnik di antara penduduk asli dan pendatang sudah diekspresikan ke dalam teater ini, hingga tidak menimbulkan konflik di luar. Teater ini mengambil cerita di sekitar kehidupan Damarwulan. Kalau orang Jawa sangat mengganggu Damarwulan yang tampan, sakti dan mempunyai budi pekerti luhur, maka lawan Damarwulan yaitu Menak Jinggo yang pemberontak justru menjadi tokoh idola di Banyuwangi.

Dewi Wahita dan Dewi Puyengan, kedua istri Prabu Menak Jinggo yang berasal dari Madura, berkhianat pada suaminya. Mereka adalah lambang sindiran orang Using terhadap orang Madura yang ada di Banyuwangi. Sindiran terhadap orang Jawa dimunculkan

melalui tokoh Damarwulan yang diperintahkan Majapahit untuk membunuh Prabu Menak Jinggo, tetapi Damarwulan tetap tidak berhasil meskipun sudah mencuri senjata sakti sang Prabu berkat selingkuhnya dengan kedua istri sang Prabu itu. Janger Banyuwangi merupakan manifestasi proses integrasi antar etnik dengan saling mengurbankan nilai-nilai budaya milik tiap kelompok, lebur dalam seni pertunjukan yang telah direka-cipta, dan ditonton oleh tiap kelompok etnik yang ada di Banyuwangi.

Berdasarkan uraian singkat dan contoh-contoh tersebut di atas, penelitian ini berangkat dari tiga tese yang melihat bahwa

1. Pluralisme budaya dapat dipahami kalau masyarakat bersifat terbuka terhadap kelompok etnik lain
2. Sifat keterbukaan itu dapat membuat orang untuk melakukan distansiasi terhadap kebudayaannya, sehingga dapat memahami kebudayaan kelompok etnik lain, dan hal itu sekaligus justru dapat mendorong kemajuan kebudayaannya sendiri.
3. Pemahaman terhadap kelompok etnik lain dapat terjadi kalau tanda-tanda budaya tradisional mengalami perubahan, sehingga dapat dikomunikasikan di luar kelompok etniknya.

3. Tanda Budaya Sebagai Pendekatan dan Operasionalisasinya

Bagian ini akan membicarakan dua hal yang berkaitan, yaitu pertama-tama akan dibicarakan tentang kerangka pemikiran, kemudian akan dilanjutkan dengan pendekatan yang digunakan dalam penelitian ini, yaitu tanda budaya dan sekaligus dibicarakan pula operasionalisasi pemikiran tentang tanda budaya tersebut.

3.1. Kerangka Pemikiran

Ada dua hal dalam kerangka penelitian ini yang akan dibicarakan secara khusus, yaitu Tanda Budaya Dalam Penelitian, serta Ruang Privat dan Ruang Publik.

3.1.1. Tanda Budaya Dalam Penelitian

Penelitian ini berangkat dari suatu pengandaian yang memperlakukan seni pertunjukan sebagai tanda budaya (*sign*) yang pada gilirannya dapat digunakan sebagai identitas. Memperlakukan suatu jenis kesenian (dalam hal ini seni pertunjukan) sebagai tanda budaya, mempunyai konsekwensi teoretis yang mengharuskan orang memperhatikan teori-teori tentang tanda yaitu melihat hubungan antara penanda (*signifier*) dengan petanda (*signified*). Hubungan semacam ini bukan lah hubungan denotasi, yaitu hubungan linier dengan makna tunggal, tetapi makna yang timbul itu tergantung pada "*the act of sign-i-fying*" (Derrida, 1984). Berarti, proses signifikasi itu menjadi penting dalam memperoleh makna hubungan antara penanda dengan petandanya, dan hubungan itu bukan merupakan hubungan yang linier, dan bukan pula merupakan hubungan yang sudah selesai. Friedman (1994) tetap melihat pentingnya proses menafsirkan kembali makna suatu tanda budaya yang pada gilirannya dianggap sebagai identitas. Penampilan kembali tanda-tanda budaya yang diperlakukan sebagai identitas ini boleh dikata selalu bersifat politis.

Memperlakukan karya seni sebagai tanda budaya bukan tidak membawa persoalan, karena di satu pihak dapat dijadikan representasi kelompok etnik, tetapi di lain pihak ia juga dapat diperlakukan sebagai representasi suatu institusi pemerintahan, yang terdiri dari berbagai kelompok etnik. Karena dalam hal ini, sebagai

dicontohkan dalam kasus tersebut di atas, tanda budaya yang digunakan sebagai identitas diambil dari tanda budaya satu kelompok etnik, dan tidak diciptakan suatu tanda budaya baru yang mencakup berbagai kelompok etnik sesuai dengan daerah administratif pemerintahan.

3.1.2. Tanda Budaya Dalam Ruang Privat dan Ruang Publik

Apa yang dimaksudkan dengan ruang privat adalah ruang di mana aspek-aspek kebudayaan, dalam hal ini adalah seni pertunjukan, digelar dalam lingkungan yang dibatasi oleh kelompok atau sub-kelompok etnik. Sedangkan seni pertunjukan yang masuk dalam ruang publik adalah seni pertunjukan yang sudah berorientasi pada komoditas atau menjadi kesenian pemerintah (termasuk di sini provinsi dan kabupaten). Biasanya jenis seni pertunjukan yang disebutkan belakangan ini, telah dibakukan. Misalnya pembakuan tari, merupakan proyek pemerintah dengan dua tujuan. Pertama, mengangkat lagi tari-tarian yang hampir punah. Kedua, dengan adanya pembakuan, diharapkan bahwa tari itu mempunyai bentuk dan gerak yang sama, mulai dari Kota Baru, Banjarmasin, hingga ke Hulu Sungai. Tarian yang sudah dibakukan sering digunakan secara formal misalnya untuk menerima tamu-tamu penting Pemerintah Daerah dan harus dipelajari di sekolah di bawah mata pelajaran kesenian.

Bagaimana gerak seni pertunjukan dalam ruang privat yang dibedakan dari ruang publik ini, dibicarakan dalam disertasi Yasmine Shahab (1994) tentang orang Betawi. Menurut disertasi itu, Orang Betawi terdiri dari tiga kelompok etnik, yaitu Betawi Tengah, Betawi Pinggir dan *Betawi Udik* (saya lebih senang menggunakan istilah *Betawi Ora*, seperti yang mereka ungkapkan dalam penelitian saya). Lenong secara tradisional dikenal sebagai milik orang Betawi Ora,

sehingga tidak pernah digunakan untuk memeriahkan pesta hajatan orang Betawi Tengah. Dari contoh ini teater lenong tersebut di atas tampak jelas bahwa seni pertunjukan privat dapat disaksikan dalam pesta hajat orang Betawi Ora, tetapi tidak pada kelompok orang Betawi yang lain. Meskipun dari sudut pandang ini lenong berada dalam ruang privat, tetapi pada titik tertentu ia dapat masuk ke dalam ruang publik, yaitu misalnya saat digelar di Taman Mini Indonesia Indah dan diperkenalkan sebagai seni pertunjukannya orang Betawi yang masuk dalam anjungannya DKI.Jakarta Raya.

Orang Banjar pun mempunyai seni pertunjukan yang mereka gelar dalam ruang privat dan ruang publik. Beberapa contoh dalam Bab-bab tentang deskripsi seni (Lihat:III,IV,danVI) secara tidak langsung akan dapat lebih memberi pengertian tentang ruang privat dan publik ini.

3.2. Operasionalisasi Masalah dan Teknik Penelitian

Permasalahan dengan kerangka pikiran seperti disebutkan di atas didekati secara etnografi dengan memperhatikan secara khusus dua hal, yaitu kelompok-kelompok etnik yang ada di daerah penelitian dan tanda-tanda budayanya. Akan halnya kelompok etnik mendapat perhatian khusus karena tema penelitian ini berada dalam konsep pluralisme budaya, atau tepatnya pluralisme etnik. Konsep ini telah mengimplisitkan adanya kelompok-kelompok etnik yang tinggal dalam satu wilayah, dalam hal ini Banjarmasin dan Kepulauan Riau.

Kalau kita ingat uraian sebelumnya yang memperlakukan seni pertunjukan sebagai tanda budaya, maka tanda budaya itu pada gilirannya dapat merepresentasikan kelompok etnik. Jadi, kalau dalam suatu wilayah berdiam berbagai kelompok etnik, maka tentunya di wilayah tersebut banyak tanda budayanya. Tanda budaya

semacam ini dipagelarkan di ruang privat yang komunitasnya hanya kelompok atau sub kelompok etnik pemilik seni pertunjukan tersebut. Di lain pihak, ada pula tanda-tanda budaya yang dipagelarkan di ruang-ruang publik, seperti di Taman Budaya. Tanda budaya semacam ini mempunyai komunitas yang lebih luas daripada yang disebutkan terdahulu. Seperti telah diuraikan sebelumnya, tanda budaya seperti ini dapat didasarkan pada tradisi yang diciptakan kembali, dan muncul dalam bentuk khusus untuk suatu tujuan tertentu.

Dalam hubungannya dengan ruang publik, tanda-tanda budaya atau seni pertunjukan yang tradisional ini akan diciptakan kembali oleh seorang inisiator, guna memenuhi suatu kepentingan tertentu.

Sehingga terbentuk aspek-aspek baru dari seni pertunjukan yang dapat dianggap sebagai tanda budaya baru yang bisa dimengerti oleh kelompok-kelompok etnik lain di luar kelompok etnik yang bersangkutan. Apabila tanda budaya itu dibangun dari teori bahasa, maka tanda budaya bisa mempunyai referensi ganda dan bersifat ambiguitas. Dalam studi ini tanda budaya yang dilahirkan oleh inisiator karena dicipta dari tanda budaya suatu kelompok etnik kelompok etnik, adalah tanda budaya baru yang diharapkan dapat merepresentasikan masyarakat yang pluralistik .

Semakin banyak seni pertunjukan tradisional yang diciptakan kembali, semakin banyak kelompok masyarakat di luar kelompok etnik yang bisa membaca tanda budaya itu, dan semakin terbuka pula lah kelompok-kelompok etnik itu, dan pada gilirannya pluralitas budaya dapat dipahami.

Operasionalisasi

Permasalahan tersebut di atas merupakan studi etnografi yang akan mengidentifikasi dua hal, yaitu seni pertunjukan yang akan diperlakukan sebagai tanda budaya dan masyarakat pluralistik yang menjadi komunitas seni pertunjukan termaksud.

Seni Pertunjukan tradisional yang telah direka-cipta dan dipagelarkan secara berulang-ulang, biasanya dapat ditemui di Taman Budaya atau pada festival-festival seni, dan ditayangkan dalam siaran televisi daerah. Dengan demikian, penelitian ini akan mengamati seni pertunjukan yang secara khusus dipagelarkan di tempat-tempat yang telah disebutkan itu, meskipun tidak meninggalkan bentuk-bentuk seni pertunjukan tradisional. Hal ini dirasakan cukup penting, karena orang mengetahui bentuk-bentuk seni pertunjukan yang tradisional, dapat diketahui mana bentuk-bentuk yang diciptakan kembali.

Teknik Penelitian

Operasionalisasi masalah seperti yang diuraikan di atas, diambil datanya dengan pertanggung jawaban teknik penelitian sebagai berikut. Penelitian akan dilakukan di dua daerah perkotaan saja, di mana masyarakatnya mempunyai sifat yang pluralistik. Keduanya adalah kepulauan Riau, dan Banjarmasin yang merupakan ibu kota provinsi Kalimantan Selatan. Kedua kota itu mempunyai masyarakat yang cukup heterogen, sehingga pluralisme budaya akan lebih muncul dibandingkan kalau kita mengambil daerah penelitian di tingkat kabupaten.

Operasionalisasi seperti tersebut di atas mengharuskan peneliti mengambil dua jenis data. Pertama, data masyarakat daerah

penelitian diambil dari Kanwil BPS setempat. Berdasarkan data tentang kemajemukan masyarakat yang kuantitatif harus dilengkapi dengan penelitian kualitatif pula, karena konstruksi etnik yang dibuat oleh Biro Pusat Statistik jelas berbeda dari kenyataan yang dihadapi di lapangan. Sehubungan dengan hal tersebut dilakukan wawancara terhadap informan yang dipilih berdasarkan suku bangsa.

Kedua, data seni pertunjukan pertama-tama diambil dari Kanwil Pansenbud. Dari institusi ini diperoleh tentang organisasi kesenian daerah penelitian dan dari seluruh provinsi. Data frekwensi organisasi kesenian seperti ini diasumsikan dapat memperlihatkan jenis kesenian yang digemari di daerah penelitian, meskipun hal itu tidak boleh dipercaya sepenuhnya, dan untuk mendekati "kesempurnaan" dilakukan wawancara pada beberapa grup yang dipilih baik secara acak maupun dengan pertimbangan metodologis. Grup kesenian yang dipilih secara acak, berguna untuk dapat mendeskripsikan hal-hal yang berhubungan dengan kesenian yang digemari. Sedangkan grup yang dipilih berdasarkan pertimbangan metodologis, adalah jenis kesenian dari klenteng (Lihat: IV) dan dari Taman Budaya (Lihat: V.2.). Kesenian Klenteng cukup unik, karena ada satu grup seni milik keturunan Cina, golongan minoritas yang ada di tengah orang Banjar. Grup Taman Budaya juga mendapat perhatian khusus karena di sinilah tempat jenis-jenis seni pertunjukan tradisional yang diciptakan kembali. Di sini pula dapat diketahui proses pembentukan, inisiator dan tujuan mereka-cipta seni tradisional itu.

BAB II

PLURALISME DI KALIMANTAN SELATAN

Oleh Yasmin Shahab

Pluralisme di daerah penelitian, baik pada tingkat propinsi maupun pada tingkat kodya Banjarmasin, dilihat dengan menggunakan indikator afliasi etnik, agama, dan status migran vs penduduk "asli". Indikator-indikator ini dipilih berdasarkan pertimbangan bahwa ketiganya merupakan faktor yang memegang peranan penting dalam posisi Indonesia sebagai masyarakat plural yaitu sebagai faktor yang berperan dalam konflik, dalam kualitas hubungan antar manusia, jaringan sosial dalam kehidupan ekonomi, politik, kekeluargaan dan sebagainya.

Kasus-kasus berikut yang terjadi dalam beberapa tahun terakhir dan umumnya masih berlangsung hingga sekarang, dapat mengilustrasikan situasi hubungan etnik dan hubungan antara agama dari masyarakat pluralis Indonesia. Kasus Ambon, Maluku Utara, Irian, Poso merupakan contoh yang amat baru dan nyata mengenai masalah agama sebagai sumber konflik berkepanjangan (Suparlan, 1991). Kasus Kalimantan, Aceh, Irian, banyak kasus di Jakarta seperti konflik etnis di Tanjung Periuk, Kasus Madura – Betawi, Madura - Banten, mendemonstrasikan kasus terbaru dan nyata dari konflik-konflik etnis yang tidak pernah berhasil diselesaikan. Kasus konflik antara wraga di Jakarta bukan saja gagal diselesaikan, melainkan krisis ini terus berkembang dalam arti kualitas dan kwantitas dari waktu ke waktu. Daerah-daerah tertentu di Jakarta menjadi amat

rawan dan notorius sebagai daerah konflik antara etnik (Kotarumalos, 2002; lambardo, R 2002).

Masalah konflik antar etnis di Jakarta menjadi lebih kompleks karena masalah ini bukanlah hanya murni sebagai konflik antar etnis, tetapi telah digunakan oleh kelompok-kelompok tertentu untuk tujuan dan kepentingan mereka (Kompas, 2 Maret 2002). Demikianlah, bukan saja daerah tertentu ini terkenal dan ditakuti sebagai daerah rawan konflik antar etnis, tetapi telah dikenal sebagai daerah perang etnis dari generasi ke generasi yang berikutnya (Haryadi, 2002). Pelli (1999) dalam melihat konflik antar agama di Maluku serta konflik etnik di Kalimantan melihat kesenjangan sosial ekonomi dan perlakuan diskriminatif atas dasar 'suka' atau 'tidak suka', telah menyebabkan kelompok tertentu merasa diperas dan disingkirkan serta diperlakukan tidak adil. Sementara kelompok lain secara tidak wajar menikmati hak-hak tertentu dan ebsikap angkuh dan represif. Faktor etnis dan agama merupakan faktor kemasam dari atribut kesenjangan sosial ekonomi yang menimbulkan perlawanan kelompok yang merasa diperas dan dipinggirkan itu, sehingga potensi konflik antara kelompok yang berseteru menjadi semakin terstruktur dan hirarkis. Dengan demikian pula, potensi konflik dan perlawanan antara kelompok dengan mudah dapat diorganisir dan dikobarkan. Dengan kemasam etnis, kesetiakawanan mudah dibangkitkan, dan dengan kemasam agama pengesahan (legitimasi) dan landasan sakral akan mudah pula didapatkan.

Al Qadri (1999) dalam tulisannya tentang kerusuhan Ambon di Maluku dan kasus konflik Dayak Madura di Kalimantan menarik kesimpulan yang tidak berbeda dari Pelli. Menurut Al Qadri pertikaian etnis antar kelompok etnis Bugis dan Makasar dengan Ambon di Maluku, khususnya Kristen di Ambon, dan antara komunitas Madura dengan Melayu Sambas di Kabupaten Sambas, merupakan reaksi yang berlebihan terhadap komunitas Bugis-Makasar dan Madura Sambas yang timbul dari akumulasi kemarahan, kebencian,

keterhimpitan, ketidakberdayaan, keterhinaan dan ketersingkirkan anggota komunitas Ambon di Ambon, dan kelompok etnis Melayu di Sambas yang telah mereka alami selama bertahun-tahun. Reaksi spontan ini adalah wujud konkrit dari kesadaran etnis yang ditimbulkan tidak hanya dari dorongan unsur primordialisme, perbedaan-perbedaan budaya dan kesombongan budaya, tetapi juga dari struktur ketidakadilan ekonomi dan politik.

Demikianlah masalah pluralisme etnis, agama bukanlah masalah tradisional; afiliasi etnis dan agama bukanlah identitas tradisional; afiliasi etnis dan agama adalah identitas dan masalah dalam kehidupan moderen.

1. Tingkat Migrasi

Tingkat migrasi yang disajikan dalam tabel ini dapat memperlihatkan keberadaan berbagai kelompok etnik di daerah penelitian yang pada gilirannya dapat memperlihatkan nilai absolut pluralitas penduduk Banjarmasin.

Sensus tahun 2000 menyajikan data kuantitatif dari variabel etnis, agama, migrasi dan tingkat pendidikan sampai dengan tingkat kecamatan. Tingkat migrasi pada tataran level propinsi menunjukkan (Lihat: tabel 1.) jumlah migran di Kalimantan Selatan cukup besar, di mana 27.8% dari penduduk di propinsi Kalimantan Selatan yang berasal dari luar propinsi ini. Perbedaan proporsi antara migran laki-laki dan migran perempuan tidak terlalu besar, 23.77 % : 21.82%. Jumlah migran terbesar terdapat di kabupaten Banjar Baru (58.53%), disusul dengan kabupaten Banjarmasin (29.81%), Kota Baru (34.72%) dan Tanah Laut (34.43%).

Penduduk Banjarmasin, 70.2 % lahir di Banjarmasin; dari mereka yang lahir di luar Banjarmasin berasal dari Hulu Sungai. Untuk Banjar Baru, hanya 41.5 % yang lahir di Banjar Baru. Dari mereka yang lahir di luar Banjar Baru, 9.4 % berasal dari Banjarmasin

Pluralisme di Kalimantan Selatan

dan 24.4 % berasal dari luar Kalimantan Selatan. Jadi Banjar Baru lebih plural dibandingkan dengan Banjarmasin. Bagaimana tingkat migrasi di Banjarmasin dalam perbandingannya dengan daerah lain dapat dilihat dalam tabel berikut ini.

Tabell
Penduduk Menurut Status Migrasi Seumur Hidup
Kabupaten/Kota dan Jenis Kelamin

Perkotaan + Pedesaan	Laki-laki			Perempuan			Laki-laki + Perempuan					
	Non Migran	Migran Masuk	Jumlah	% Migran %	Non Migran	Migran Masuk	Jumlah	% Migran	Non Migran	Migran Masuk	Jumlah	% Migran
	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)	(13)
Kabupaten/Kota												
(1)												
Tanah Laut	75.200	42.496	117.696	36,11	75.610	37.699	113.309	33,27	150.810	80.195	231.005	34,72
Kota Baru	136.149	77.278	213.427	36,21	134.267	64.705	198.972	32,52	270.416	141.983	412.399	34,43
Barajar	174.430	33.345	207.775	16,05	174.174	29.989	204.163	14,69	348.604	63.334	411.938	15,37
Barilio Kuala	87.945	34.587	122.532	26,23	89.528	33.860	123.388	27,44	177.473	68.447	245.920	27,83
Tapin	56.974	13.537	70.511	19,20	57.846	12.909	70.755	18,24	114.820	26.446	141.266	18,72
Hulu Sungai Selatan	91.942	4.723	96.665	4,89	94.818	4.198	99.016	4,24	186.760	8.921	195.681	4,56
Hulu Sungai Tengah	102.044	7.703	109.747	7,02	107.094	6.545	113.639	5,76	209.158	14.248	223.406	6,38
Hulu Sungai Utara	133.685	9.018	142.703	6,32	141.007	8.279	149.286	5,55	274.692	17.297	291.989	5,92
Tabalong	69.744	14.956	84.700	17,66	73.133	12.883	86.016	14,98	142.877	27.839	170.716	16,31
Kota												
Kota												
Banjarmasin	183.194	79.432	262.617	30,24	186.991	77.807	264.798	29,38	370.185	157.230	527.415	29,81
Banjara Baru	25.873	37.619	63.492	59,25	25.537	34.950	60.487	57,78	51.410	72.569	123.979	58,53
Jumlah	1.137.200	354.685	1.491.885	23,77	1.160.005	373.824	1.483.829	21,82	2.297.205	678.509	2.975.714	22,80

Sumber : Biro Pusat Statistik tahun 2000

Tabel tersebut di atas memperlihatkan bahwa Banjar Baru mempunyai tingkat migran yang terbesar (58.3%) di seluruh provinsi Kalimantan Selatan, tetapi daerah ini tidak dijadikan daerah penelitian. Ada beberapa alasan yang menyebabkannya demikian. Pertama, bahwa Banjarmasin dan Banjar Baru tadinya adalah satu daerah, Banjarmasin saja. Dalam perkembangannya kemudian, kota Banjarmasin bertambah padat, karena itu beberapa instansi pun dipindahkan ke pinggir kota Banjarmasin, daerah yang sekarang menjadi Banjar Baru itu. Dengan dipindahkannya beberapa institusi pemerintah, turut pula pindah ke daerah itu para pegawainya, apalagi beberapa kompleks perumahan dibangun dengan didirikannya kota Banjar Baru. Kedua, hasil wawancara rupanya memperlihatkan bahwa tidak sedikit mereka yang tinggal di Banjar Baru dan bekerja di Banjarmasin, sebaliknya tidak sedikit pula mereka yang tinggal di Banjarmasin tetapi bekerja di Banjar Baru.

Kedua, di Banjar baru tidak ada grup kesenian dan tidak ada gedung pertunjukan di mana bisa dijumpai jenis-jenis kesenian yang kontemporer, jenis kesenian yang dikreasikan, jenis kesenian tradisional atau kesenian-kesenian moden yang dalam penelitian ini digunakan sebagai tanda budaya.

Tabel dua memperlihatkan bahwa kota Banjarmasin lebih banyak didiami oleh migran dari kabupaten-kabupaten yang ada di provinsi Kalimantan Selatan, khususnya Hulu Sungai Selatan, dibandingkan dengan daerah lain termasuk Banjar Baru.

Tabel 2
 Arus Migrasi Seumur Hidup Antara Kabupaten/Kota
 Kabupaten/Kota Tempat Tinggal Sekarang

Laki-Laki+Perempuan

Kabupaten/Kota Tempat Lahir	Kabupaten/Kota Tempat Tinggal Sekarang											
	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)	(13)
	Tanah Lahir	Kota Baru	Barajar	Barito Kuala	Tapi	Hulu sungai Selatan	Hulu Sungai Tengah	Hulu Sungai Utara	Tabalong	Banjarmasin	Barajar Baru	Jumlah
(1)												
	Tanah Lahir	150.810	2.943	1.719	1.159	309	211	2681	259	3.421	1.558	165.429
	Kota Baru	1.948	270.416	1.096	401	220	144	235	175	2.740	1.190	278.842
	Barajar	5.658	7.370	348.604	7.056	2.155	700	833	1.008	9.270	9.248	393.114
	Barito Kuala	1.558	1.025	2.489	177.473	949	223	307	620	6.842	1.176	193.008
	Tapi	1.783	1.833	4.281	114.820	114.820	1.151	344	457	5.585	2.361	136.047
	Hulu Sungai Selatan	3.300	4.101	7.723	4.498	4.051	186.760	1.204	1.356	18.127	5.728	237.909
	Hulu Sungai Tengah	5.399	6.375	6.304	4.640	1.728	1.052	3.316	2.351	15.885	5.717	261.925
	Hulu Sungai Utara	1.737	3.737	5.069	6.262	1.056	678	1.919	3.619	16.599	2.388	317.666
	Tabalong	670	989	1.391	1.782	248	235	455	142.877	3.728	1.268	155.080
	Banjarmasin	5.432	6.293	9.212	10.638	1325	1.243	1.320	1.643	370.185	11.650	420.187
	Barajar Baru	768	649	934	460	172	187	198	171	1.145	51.410	56.183
	Lainnya	51.942	106.668	23.116	28.651	14.233	3.097	4.801	16.180	73.928	30.235	340.324
	Jumlah	231.005	412.399	411.938	245.920	141.268	195.681	223.406	170.716	527.415	123.979	2.975.714

Sumber : Biro BPS tahun 2000

Tabel tersebut di atas memperlihatkan bahwa meskipun arus masuk penduduk kabupaten cukup tinggi, tetapi mereka yang lahir di kota Banjarmasin sendiri masih lebih besar lagi.

2. Persebaran dan Komposisi Kelompok Etnik

Data persebaran kelompok etnik di Kalimantan Selatan menunjukkan bahwa kelompok etnik Banjar merupakan kelompok mayoritas (76.3%), disusul oleh kelompok etnik Jawa (13.1%); sedangkan kelompok etnik lainnya di daerah ini adalah Bugis (2.5%), Madura (1.2%), Dayak (1.2 %) dan Mandar (1%).

Komposisi kelompok etnik di setiap kabupaten dapat memberikan gambaran pluralisme kelompok etnis di propinsi Kalimantan Selatan. Proporsi tertinggi orang Banjar dibanding dengan proporsi kelompok etnis lainnya terdapat di Hulu Sungai (proporsi di atas 95% - di mana 95 % dari penduduk di daerah ini adalah orang Banjar); disusul oleh kabupaten Banjar (87.8 % - 87.8 % dari penduduk kabupten Banjar adalah orang Banjar) dan Tabalong (82.8 % - 82.8 % dari penduduk Tabalong adalah orang Banjar). Walaupun demikian secara absolut jumlah terbesar orang Banjar terdapat di Banjarmasin (18.4 % artinya 18.4 % orang Banjar terdapat di kota Banjarmasin) dan Banjar (15.9 % - 15.9 % dari orang Banjar terdapat di Banjar). Kelompok etnik dominan kedua adalah orang Jawa di mana proporsi tertinggi terdapat di Kotabaru, disusul kodya Banjarmasin. Hal yang sama berlaku untuk orang Bugis, Dayak dan Mandar. Orang Bugis terkonsentrasi di Kota Baru (15.5%), seperti juga halnya dengan orang Dayak (3.5%) dan Madura yang terkonsentrasi di kabupaten Banjar (3.2.). Demikianlah, kabupaten Kota Baru termasuk daerah yang paling plural di propinsi Kalimantan Selatan, yang disusul oleh kota Banjarmasin.

Tabel 3 berikut ini dapat memperlihatkan persebaran kelompok-kelompok etnik.

Tabel 3
Penduduk Menurut Wilayah Administrasi dan Suku Bangsa
Propinsi Kalimantan Selatan

Wilayah Administrasi (1)	Laki-Laki+Perempuan (Kata+Peceasaan)										
	Banjir (2)	Jawa (3)	Bugis (4)	Madura (5)	Dayak (6)	Mandar (7)	Bakumpai (8)	Sunda (9)	Lainnya (10)	Jumlah (11)	
TANAH LAUT	142.731	73.237	3.066	3.282	585	49	32	2.739	5.268	230.989	
	61,8%	31,7%	1,3%	1,4%	0,3%	<0,1%	<0,1%	1,2%	2,3%	100%	
KOTA BARU	154.399	103.120	64.093	3.662	14.508	29.123	397	5.995	37.077	412.374	
	37,4%	25,0%	15,5%	0,9%	3,5%	7,1%	0,1%	1,5%	9,0%	100%	
BANJAR	361.692	29.805	828	13.047	1.737	17	34	1.187	3.554	411.901	
	87,8%	7,2%	0,2%	3,2%	0,4%	<0,1%	<0,1%	0,3%	0,9%	100%	
BARITO KUALA	184.180	37.121	211	299	836	0	18.892	1.249	3.126	245.914	
	74,9%	15,1%	0,1%	0,1%	0,3%	-	7,7%	0,5%	1,3%	100%	
TAPIN	114.265	21.727	106	1.296	112	1	12	1.244	2.503	141.266	
	58,4%	15,4%	0,1%	0,2%	0,1%	-	-	0,9%	1,8%	100%	
HULU SUNGAI SELATAN	188.672	2.309	68	308	3.778	2	3	147	390	195.677	
	96,4%	1,2%	<0,1%	0,2%	1,9%	-	-	0,1%	0,2%	100%	
HULU SUNGAI TENGAH	213.725	3.395	169	72	3.368	7	23	217	2.426	223.402	
	95,7%	1,5%	0,1%	<0,1%	1,5%	<0,1%	<0,1%	0,1%	1,1%	100%	
HULU SUNGAI UTARA	277.729	5.904	172	196	244	0	42	295	7.406	291.988	
	95,1%	2,0%	0,1%	0,1%	0,1%	-	-	0,1%	2,5%	100%	
TABALONG	141.347	19.924	516	233	1.106	12	411	952	6.575	170.706	
	82,8%	11,7%	0,3%	0,1%	0,6%	<0,1%	<0,1%	0,6%	3,9%	100%	
BANJARMASIN	417.309	56.513	2.861	12.759	7.836	105	1.048	2.319	26.500	527.250	
	79,1%	10,7%	0,5%	2,4%	1,5%	0,1%	0,2%	0,4%	5,0%	100%	
BANJAR BARU	75.537	37.975	947	1.180	1.728	6	85	2.175	4.340	123.973	
	60,9%	30,6%	0,8%	1,0%	1,4%	<0,1%	0,1%	1,8%	3,5%	100%	
Jumlah	2.271.586	391.030	73.037	36.334	35.838	29.322	20.609	18.519	99.165	2.975.440	
	76,3%	13,1%	2,5%	1,2%	1,2%	1,0%	0,7%	0,6%	3,3%	100%	

Sumber: BPS.,2000

Pluralisme di Kalimantan Selatan

Tabel tersebut di atas menguatkan tabel dua yang memperlihatkan bahwa kota Banjarmasin cukup banyak menerima migran, baik dari kabupaten di provinsi Kalimantan Selatan, maupun di luar Kalimantan Selatan.

Tabel 4 memperlihatkan proporsi kelompok etnik terbesar di kodya Banjarmasin adalah orang Banjar (79.1%), disusul oleh orang Jawa (10.1%), orang Madura (2.4%) dan orang Dayak (0.9%). Orang Banjar terbanyak ada di bagian selatan dan barat kota Banjarmasin, orang Jawa terdapat di bagian barat, tengah dan selatan kota Banjarmasin, orang Madura terdapat di bagian tengah dan selatan kota Banjarmasin dan orang Dayak banyak tinggal di bagian barat dan tengah kota Banjarmasin. Demikianlah untuk tingkat kota Banjarmasin, yang paling plural adalah daerah Banjarmasin Tengah. Semua keterangan mengenai penduduk dan suku bangsa yang ada di Kodya Banjarmasin, dapat diketahui dengan jelas dari tabel 4 berikut ini.

Tabel 4
Penduduk Menurut Kecamatan dan Suku bangsa
Di Kodya Banjarmasin

Kecamatan (1)	Kelompok Etnik									
	Banjar (2)	Jawa (3)	Sunda (4)	Batak (5)	Madura (6)	Bugis (7)	Dayak (8)	Lainnya (9)	Jumlah (10)	
Bansel	102.739 81.3%	11.671 9.2%	458 0.4%	452 0.4%	3.416 2.7%	613. 0.5%	581 0.5%	6.383 5.1%	126.313 100%	
Bantim	81.026 81.5%	9.462 9.5%	675 0.7%	675 0.7%	1.835 1.8%	392 0.4%	736 0.7%	4.804 4.8%	99.453 100%	
Banteng	68.653 71.3%	11.710 12.2%	410 0.4%	410 0.4%	5.750 6.0%	499 0.5%	1.356 1.4%	7.547 7.8%	96.348 100%	
Banbar	94.596 75.1%	19.129 15.2%	962 0.8%	536 0.45	1.488 1.2%	916 0.7%	1.810 1.4%	6.481 5.1%	125.918 100%	
Banut	70.295 88.6%	4.545 5.7%	324 0.4%	247 0.3%	365 0.5%	443 0.6%	507 0.6%	2.657 3.3%	79.383 100%	
Jumlah	417.309 79.1%	56.517 10.1%	2.684 0.5%	2.326 0.4%	12.854 2.4%	2.863 0.5%	4.990 0.9%	27.872 5.3%	527.415 100%	

Sumber : BPS Karakteristik Penduduk Kota Banjarmasin, 2000

Kalaupun orang Banjar merupakan kelompok mayoritas, maka batasan Banjar ini harus diterjemahkan secara cukup berhati-hati. Tampaknya ada kecenderungan orang untuk mengidentifikasi dirinya sebagai Banjar. Tampak ada gejala *memBanjar* dari para migran. Menurut para informan, migran yang paling cepat *memBanjar* adalah orang Jawa. Kelompok etnik yang sulit *memBanjar* adalah orang Madura. Banyak pendatang pada umumnya menyandang ciri-ciri etnik Banjar, yang tampak terutama pada bahasa ataupun dialek mereka. Informan kami yang orang Jawa misalnya, hanya dalam waktu singkat telah merubah bahasa dan gaya bicaranya dengan bahasa atau logat Banjar. Biasanya dalam waktu 3 – 4 bulan mereka telah dapat berbahasa Banjar. Tampaknya mekanisme ini terjadi untuk memudahkan seseorang dalam pergaulan karena kebudayaan Banjar merupakan kebudayaan dominan di Banjarmasin. Orang Banjar yang merupakan putera daerah umumnya bekerja di sektor pertanian, pegawai swasta dan banyak yang menjadi pegawai negeri.

Orang Madura

Orang Madura di Banjarmasin kebanyakan tinggal di Kampung Gedang, Pekapuran, Sungai Baru, Teluk Tiram dan Kebun Sayur. Banyak informan berpendapat bahwa orang Madura kurang membaur, mereka cenderung bergaul dengan kelompoknya sendiri. Rata-rata kegiatan sosial mereka dilakukan dalam kelompoknya saja. Mereka mempunyai mesjid sendiri, busana sendiri dan cenderung hidup dalam kebudayaan Madura mereka. Misalnya bila ada pertunjukan dangdut, banyak orang dari berbagai kelompok etnik datang menyaksikannya, kecuali orang Madura yang tidak merasa tertarik untuk hadir di tengah kerumunan itu. Tampaknya mereka juga kurang dapat berpartisipasi dan dianggap kurang dapat menunjukkan sikap toleransi oleh kelompok-kelompok etnik lain yang ada di Banjarmasin.

Pluralisme di Kalimantan Selatan

Kesenian Madura yang tumbuh di tengah kelompok etnik ini adalah *ronggeng*, dan orang Madura tampaknya hanya datang menonton *ronggeng* saja. Eksistensi *ronggeng* terjaga, karena kelompok etnik ini mempunyai arisan *ronggeng*. Mereka mengumpulkan uang untuk bisa menyelenggarakan *ronggeng* yang digelar secara bergiliran, di tempat pemenang arisan itu.

Cukup menarik pengalaman kami ketika turun ke perkampungan di mana banyak orang Madura yang baru datang sebagai migran korban peristiwa Sampit. Perkampungan ini pada awalnya merupakan lokasi yang didominasi oleh orang Banjar, yang merupakan penduduk asli disini. Konflik antara kelompok etnik Dayak dan Madura yang terjadi di Kalimantan Tengah, antara lain Sampit, telah menyebabkan proses migrasi keluar orang Madura dari Kalimantan Tengah. Banyak di antara mereka yang pergi menuju Kalimantan Selatan, karena daerah ini cukup dekat untuk memungkinkan mereka kembali ke Kalimantan Tengah, selain banyak pula dari mereka yang kini menetap di kota Banjarmasin. Di lokasi penelitian kami tampak bahwa kehadiran mereka kurang dapat diterima masyarakat lokal. Bukan saja jumlah mereka yang bertambah banyak mengatasi jumlah penduduk lokal, tetapi stereotype mereka yang eksklusif dan kurang menunjukkan sikap toleransi dan partisipasi., menyebabkan kehadiran mereka tidak disenangi penduduk lokal. Mereka yang datang biasanya membawa saudara-saudaranya sehingga dalam satu rumah akan terdapat banyak anggota keluarga. Demikianlah dalam waktu yang singkat mereka dapat memonopoli beberapa sektor usaha. Orang Madura umumnya bekerja sebagai penjual sate, tukang becak dan penjual ayam.

Orang Jawa

Orang Jawa di Banjarmasin dapat ditemukan di mana saja, tetapi ada daerah di mana orang Jawa itu cukup dominan. Daerah itu adalah Gang Jambu yang dulu disebut kebun bayam, karena

penduduk menanam bayam di daerah pinggiran pusat kota Banjarmasin itu. Kemudian orang Jawa juga banyak dijumpai di kelurahan Gedang dekat IAIN, juga di Kelayan, kelurahan Karang Magang.

Perkampungan orang Jawa yang cukup besar adalah kampung Jawa yang juga merupakan tempat kumpulnya orang Jawa. Di sini mereka tinggal dalam *compound*, yang pindah dari Solo sebagai hasil program *bedol desa*. Masyarakat kampung Jawa tampak eksklusif karena tidak menerima kelompok etnik lain, khususnya mereka yang berasal dari Madura. Kelompok yang disebutkan belakangan ini dianggap kurang bisa berintegrasi dengan kelompok etnik lain.

Orang Jawa yang cukup banyak tinggal di Banjarmasin itu ternyata gemar berkumpul sesama warga dari daerah asal. Sehingga didirikan berbagai perkumpulan orang Jawa yang diikat oleh daerah asal. Secara struktural di Banjarmasin ada 22 paguyuban seperti paguyuban Kediri, paguyuban Trenggalek, paguyuban Madiun, paguyuban Wonosari, Jogja, Solo, dan sebagainya. Paguyuban ini berfungsi sebagai media bila ada hal-hal yang berhubungan dengan masalah etnis. Tujuan utama paguyuban adalah untuk melestarikan kebudayaan Jawa di daerah migran. Selain itu, Mereka yang sedang dalam kesulitan biasanya juga mencari bantuan ke paguyuban.

Semua paguyuban daerah asal orang Jawa ini, bernaung di bawah satu paguyuban besar, orang Jawa yaitu *Pakuwojo* yang merupakan singkatan dari *Paguyuban Wong Jowo*. Paguyuban yang didirikan pada tahun 1986 ini diakui oleh pemerintah dengan SK Gubernur pada tahun 2002.

Paguyuban *Pakuwojo* dipimpin oleh Kusno yang berasal dari Wonogiri, datang ke Banjarmasin pada tahun 1969 yang kemudian disusul oleh adiknya pada tahun 1970. Pada mulanya ia datang sebagai pedagang *ba'so* yang membuat dan mendagangkan sendiri *ba'sonya*. Tetapi sekarang, setelah kurang lebih 33 tahun, Kusno

berhasil menjadi saudagar ba'so. Kios ba'so di mulut gang dengan beberapa pelayannya yang kebanyakan adalah orang Jawa, merupakan milik Kusno. Ia juga telah membuat ba'so sendiri yang dibuat secara besar, dan mempunyai mobil sendiri untuk mensuplai ba'so dan ba'mi pada langganan yang menjual makanan ini. Kusno yang berhasil membangun rumah besar, tidak hanya mengundang ibu dan ibu mertua untuk tinggal di Banjarmasin, tetapi juga menampung orang-orang Jawa khususnya dari Wonogiri untuk tinggal sementara bersama keluarga ini, apabila mereka hendak mencari peruntungan di Banjarmasin. Anak-anak Kusno, si bungsu laki-laki yang duduk di bangku Sekolah Menengah Umum tingkat Atas, lahir di Banjarmasin, berbicara dalam bahasa Banjar dan beperilaku seperti layaknya orang Banjar. Mungkin karena peran Kusno inilah orang-orang Jawa di Banjarmasin diasosiasikan dengan pedagang ba'so.

Beberapa paguyuban mempunyai grup-grup seni seperti paguyuban "Seni Jowo", paguyuban "Lestari Budoyo", paguyuban "Mardi Laras". Macam-macam kesenian yang ditangani oleh grup-grup ini adalah Wayang Kulit, Reog Ponorogo, dan Campur Sari. Penonton jenis-jenis kesenian Jawa seperti yang disebutkan di atas ini, biasanya hanya terbatas pada orang Jawa, meskipun tidak tertutup kemungkinan bagi kelompok etnik lain untuk datang menonton. Apalagi, tidak sedikit dari mereka yang telah menikah dengan orang Banjar, sehingga suami, istri dan anak-anak yang tidak bisa disebut sebagai orang Jawa "asli" ini, biasanya termasuk dalam komunitas salah satu bentuk kesenian Jawa itu.

Ikatan yang cukup kuat di antara orang Jawa ini menyebabkan mereka tidak segan-segan untuk mendatangkan kelompok seni dari tanah Jawa. Belum lama ini orang Jawa di Banjarmasin mendatangkan Ki Mantep. Dana yang cukup mahal untuk membayar Ki Mantep, sebesar tujuh puluh lima juta rupiah, dikumpulkan secara bersama-sama dari masyarakat Jawa. Acara

Pluralisme di Kalimantan Selatan

kesenian semacam ini bukan hanya untuk kepentingan kelompok Jawa itu sendiri saja , tetapi juga digelar untuk mengisi acara-acara resmi pada tingkat nasional, seperti acara-acara Pemda, acara KODAM.

Orang Cina dan Arab

Orang Cina pada umumnya berdagang, mempunyai toko yang berdomisili di daerah Pecinan, yaitu di kampung Nagasari.. Masyarakat Banjarmasin membagi orang Cina ke dalam tiga kelompok: *Cina sengke* yang kurang membaur, *Cina Pasar* yang juga kurang membaur dan *Cina intelek* merupakan kelompok Cina yang membaur. Kelompok intelek ini mendominasi keanggotaan organisasi keturunan Cina yang bernama Hipindo singkatan dari Himpunan pemuda pemudi Indonesia. Walaupun mayoritas Cina di sini terdapat juga etnis lainnya seperti orang Arab misalnya. Ketika G30S PKI Hipindo amat menurun aktifitasnya karena kebanyakan pengurusnya adalah anggota BAPERKI, organisasi yang dilarang karena keterlibatan mereka dalam gerakan G30S PKI. Pada pasca G30S PKI mereka mengalihkan perannya pada sektor yang sangat dibutuhkan di Banjarmasin yaitu usaha pemadam kebakaran serta dunia pendidikan. Demikianlah karena peran tersebut kehadiran mereka dapat berlangsung terus. Di sekolah SD milik HIPINDO muridnya mayoritas Cina, tetapi pengajarnya orang Indonesia.

Di Banjarmasin juga ada kampung Arab, di Antasan Kecil, Pasar Lama. Mereka umumnya berprofesi sebagai pedagang.

3. Persebaran dan Komposisi Agama

Berdasarkan data sensus tahun 2000 dapat dikatakan mayoritas penduduk dari seluruh wilayah administrasi di Kalimantan Selatan yang terdiri dari sebelas wilayah administrasi beragama Islam.

Pluralisme di Kalimantan Selatan

Agama lainnya, yang jumlahnya tidak terlalu besar tidak tersebar di semua wilayah administrasi, tetapi cenderung terkonsentrasi di daerah-daerah tertentu saja. Pemeluk agama Protestan misalnya yang merupakan urutan kedua setelah pemeluk agama Islam, hanya terdapat dalam jumlah yang agak berarti di Tabalong, Banjarmasin dan Banjar Baru masing-masing sebesar 2.3%, 2.0% dan 2.0%. Penganut agama Katolik terkonsentrasi di Banjarmasin (1.3%), Banjar Baru (0.9%) dan Tabalong (0.8%). Pemeluk agama Budha terkonsentrasi di Hulu Sungai Utara (1.6%) dan agama lainnya terkonsentrasi di Kota Baru (1.8%), Hulu Sungai Tengah (1.6%) dan Hulu Sungai Selatan (1.4%). Semua uraian ini terlukis dalam tabel 5.

Tabel 5
Penduduk Menurut Wilayah Administrasi dan Agama
Propinsi Kalimantan Selatan

A g a m a								
Wilayah Administrasi	Islam	Khatolik	Protestan	Hindu	Budha	Lainnya	Jumlah	
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	
TANAH LAUT	227.119 98.3%	907 0.4%	1.912 0.8%	794 0.3%	236 0.1%	37 -	231.005 100%	
KOTA BARU	387.256 93.9%	2.329 0.6%	6.036 1.5%	5.995 1.5%	3.176 0.8%	7.607 1.8%	412.399 100%	
BANJAR	408.504 99.2%	315 0.1%	724 0.2%	92 1%	255 0.1%	2.048 0.5%	411.938 100%	
BARTO KUALA	243.441 99.0%	552 0.2%	882 0.4%	1.008 0.4%	27 -	10 -	245.920 100%	
TAPIN	139.152 98.55	197 0.1%	810 0.6%	152 0.1%	40 -	915 0.6%	141.266 100%	
HULU SUNGAI SELATAN	191.894 98.1%	135 0.1%	847 0.4%	101 0.1%	33 -	2.671 1.4%	195.681 100%	
HULU SUNGAI TENGAH	216.875 97.7%	70 0.1%	587 0.3%	2.322 1.0%	22 -	3.530 1.6%	223.406 100%	
HULU SUNGAI UTARA	285.199 97.7%	254 0.1%	502 0.2%	909 0.3%	4.574 1.6%	551 0.2%	291.989 100%	
TABALONG	163.926 96.0%	1.431 0.8%	3.972 2.3%	1.156 0.7%	14 -	217 0.1%	170.716 100%	
BANJARMASIN	504.558 95.7%	6.897 1.3%	10.708 2.0%	794 0.2%	4.026 0.8%	432 0.1%	527.415 100%	
BANJAR BARU	120.077 96.9%	1.099 0.9%	2.483 2.0%	241 0.2%	37 -	42 -	123.979 100%	
Jumlah	2.888.077 97.1%	14.186 0.5%	29.463 1.0%	13.564 0.5%	12.440 0.4%	18.060 0.6%	2.975.714 100%	

Sumber : BPS Karakteristik Penduduk Kota Banjarmasin, 2000: h1. 47

Pluralisme di Kalimantan Selatan

Berdasarkan pengamatan dapat dikatakan bahwa penganut agama Katolik dan Protestan pada umumnya adalah mereka yang datang dari Indonesia bagian timur, seperti NTT dan Maluku. Adapun yang termasuk agama lainnya kemungkinan besar adalah agama asli (Kaharingan) yang penganutnya adalah orang Dayak. Demikianlah dalam arti agama, masyarakat Kalimantan Selatan boleh dikatakan bersifat homogen.

Seperti juga pada tingkat proporsi, maka pada tingkat kota Banjarmasin pemeluk agama Islam menyebar merata di seluruh kecamatan. Untuk penganut agama Protestan (2.0%) menyebar merata di empat kecamatan kecuali kecamatan Banjarmasin Utara. Penganut agama Katolik menyebar merata terutama di tiga kecamatan kecuali Banjarmasin Barat dan Banjarmasin Utara. Orang Budha terkonsentrasi di Banjarmasin Tengah. Demikianlah seperti juga pada pluralisme etnik, maka untuk pluralisme agama pada tingkat kota Banjarmasin daerah yang paling plural adalah Banjarmasin Tengah.

Tabel 6
Penduduk Menurut Kecamatan dan Agama
Di Kodya Banjarmasin

Kecamatan (1)	Islam (2)	Katolik (3)	Protestan (4)	Hindu (5)	Budha (6)	Lainnya (7)	Jumlah (8)
Banjarmasin Selatan	121.239 96%	2.126 1.7%	1.750 1.4%	104 0.1%	994 0.8%	100 0.1%	126.313 100%
Banjarmasin Timur	95.526 96.1%	1.299 1.3%	1.721 1.7%	179 0.2%	658 0.7%	70 0.1%	99.453 100%
Banjarmasin Tengah	88.380 91.7%	2.382 2.5%	2.893 3.0%	359 0.4%	2.115 2.2%	219 0.2%	96.348 100%
Banjarmasin Barat	121.111 96.2%	855 0.7%	3.602 2.9%	111 0.1%	201 0.2%	38 < 0.1%	125.918 100%
Banjarmasin Utara	78.302 98.6%	235 0.3%	742 0.9%	41 0.1%	58 0.1%	5 < 0.1%	79.383 100%
Jumlah	504.558 95.7%	6.897 1.3%	10.708 2.0%	794 0.2%	4.026 0.8%	432 0.1%	527.415 100%

Sumber : BPS., Karakteristik Penduduk Kota Banjarmasin, 2000: 47

4. Pengalaman Palui: Keberhasilan Transmisi Pluralisme

Palui, informan yang cukup berpendidikan karena ia adalah pengajar pada Fakultas Ilmu Pendidikan, Universitas Lambung Mangkurat di jurusan bahasa dan seni. Ada beberapa hal yang dapat ditarik dalam riwayat hidupnya; seperti transmisi pluralisme yang telah mendarah daging, bagaimana lingkungan dapat menciptakan semangat, dan pentingnya pendidikan seni. Ke tiganya paling tidak dapat digunakan untuk menciptakan pluralisme budaya.

Transmisi Pluralisme

Tanpa disadarinya, tampaknya konsep transmisi pluralisme sudah mengalir dalam darah Palui. Ia dikenal sebagai orang "asli" Banjarmasin karena dilahirkan di Banjarmasin, tepatnya di desa Kertak Hanyar (7 km. dari Banjarmasin). Percampuran etnik telah masuk ke dalam dirinya, karena ia yang dikenal sebagai orang Banjarmasin itu mempunyai *Datu*, yaitu ayah dari kakek yang orang Arab, beristrikan seorang Mandar. Kemudian ayahnya menikah dengan orang Hulu Sungai. Palui sendiri boleh dikatakan menikah dengan orang Hulu Sungai karena ibu mertuanya berasal dan tinggal di Barabai meskipun masih mempunyai darah Mandar – Kota Baru.

Bagaimana lingkungan dapat menciptakan semangat berkesenian, selain dapat menambah wawasan yang dapat dijadikan sebagai landasan berkarya, dapat dilihat dari pengalaman pendidikan Palui dan pasar malam yang setiap tahun diselenggarakan di kampungnya, Kertak Hanyar.

Pasar Malam dan Wawasan Pluralitas

Sejak tahun 1960-an desa Kertak Hanyar selalu dijadikan pusat pesta pasca panen. Karena di desa yang terletak di luar kota Banjarmasin itu orang mendirikan pasar malam selama satu bulan

lamanya. Pengunjung pasar malam tidak saja warga sekitar, tetapi juga dari Banjarmasin dan Martapura, dan pesertanya pun bukan hanya kelompok-kelompok yang dekat dengan Kertak Hanyar saja, karena ada grup yang menggelar seni pertunjukan dari Bali, selain juga ada grup orang-orang Cina yang memperagakan kepandaiannya.

Di sana orang berjualan juadah, permainan anak-anak, ada pula pojok ketangkasan, sulap, magi, judi tembak (yang ditembak biasanya botol, atau lingkaran bergambar yang bertuliskan hadiah yang diperoleh kalau si penembak berhasil mengenai sasarannya), ada pula "tong edan" dan sebagainya. Atraksi-atraksi itu sering diubah oleh pemilik stand, demikian juga hadiahnya, agar penonton tidak bosan dan terus berdatangan.

Selain atraksi tersebut di atas, setiap malam ada berbagai pertunjukan yang berganti pada tiap hari pasar malam. Ada pertunjukan mamanda, madihin, lamut, ada pertunjukan sandiwara, ada pertunjukan kun tauw, silat dan ada pegelaran teater dari Bali. Palui yang pada saat itu masih duduk di bangku Sekolah Dasar sangat senang dengan teater dari Bali yang katanya selalu membawakan cerita yang sedih-sedih. Ia bisa larut dalam kesedihan teater itu dan bahkan sampai ingin ikut dengan para pemainnya. Teater ini mempunyai *setting* cerita kerajaan Singasari dan kerajaan Daha. Meskipun dialog digunakan dalam bahasa Bali, teater ini tetap dapat membawa hanyut perasaan penonton melalui gerak tokoh-tokohnya.

Sandiwara yang sering menggelar pertunjukan di pasar malam adalah grup "Sanggada", yang namanya merupakan singkatan dari "Sanggar Artis Drama Amatir" (menurut keterangan grup ini mengadakan pagelaran sampai hampir di seluruh Kalimantan Selatan). Dalam hal teater, Palui tetap lebih menyukai teater Bali bila dibandingkan dengan Sanggada, meskipun dari "Sanggada" ia sangat menyukai grup musiknya.

Grup orang Cina yang datang di pasar malam biasanya memperagakan kepandaian kungfu dan kepandaian mereka dalam memainkan toya. Palui sebagai anak-anak dan bersama dengan anak-anak lain, percaya bahwa orang Cina adalah ahli kungfu yang bekerja sebagai pedagang es. Sehingga anak-anak, terutama anak-anak laki, selalu berebut membeli es kero sebagai tanda hormat mereka pada para pemain kungfu.

Pendidikan Sebagai Dasar Berkarya Seni

Kalau masa kecil waktunya habis dengan bermain mamanda bersama teman-temannya, dan memperhatikan adegan-adegan yang mengungkapkan rasa sedih grup teater Bali yang menggunakan bahasa Bali dalam pagelaran di pasar malam, maka saat Palui duduk di bangku SMP hingga SMA ia sangat senang dengan menulis puisi dan melukis. Bakatnya serasa tersalur saat ia aktif dalam pembuatan majalah dinding di sekolah.

Setamatnya dari Sekolah Menengah Umum, Palui melanjutkan ke Fakultas Ilmu Keguruan, Universitas Lambung Mangkurat, jurusan bahasa dan Seni. Di sini ia merasa mendapat pendidikan yang sesuai dengan bakatnya, dan mempunyai kesempatan untuk mengembangkan bakatnya. Maklum selain menulis, Palui juga bermain drama, suatu hal yang tetap dapat dilakukannya meskipun ia secara formal adalah dosen di Universitas negeri di daerah penelitian.

5. Pluralitas di Banjarmasin: Antara Nilai Absolut dan Subyektif

Sifat pluralitas etnik di Banjarmasin dapat diketahui secara absolut dari status migrasi penduduk seumur hidup. Data statistik ini memperlihatkan jumlah migran, berarti mereka yang tidak lahir di Banjarmasin, yang masuk ke kota ini. Selain itu data dari Biro Pusat

Pluralisme di Kalimantan Selatan

Statistik juga memperlihatkan arus migrasi yang masuk, yaitu penduduk yang lahir di kabupaten-kabupaten yang ada di wilayah provinsi Kalimantan Selatan., selain juga kelompok-kelompok etnik yang berasal dari luar provinsi itu. Data absolut ini memperlihatkan bahwa di Banjarmasin, selain dihuni oleh orang Banjar yang berasal dari berbagai wilayah kabupaten, juga ada orang Jawa, Bugis, Madura, Dayak, Mandar, Bakumpai, Sunda, dan mereka yang digolongkan ke dalam kelompok lain-lain antara lain adalah orang Flores dan Nusa Tenggara Timur lainnya, mereka yang berasal dari wilayah Nusa Tenggara Barat, orang Padang, Bugis dan orang Sunda.

Beragam kelompok etnik ini memperlihatkan adanya asosiasi profesi. Misalnya, tukang ba'so adalah orang Jawa, tukang kredit orang Sunda, yang berhubungan dengan perikanan banyak dikerjakan oleh orang Bugis, orang Madura bekerja sebagai tukang becak. Selain itu keragaman juga ada pada agama, jenis kesenian yang digemari dan tentu saja adat-istiadat.

Hubungan di antara kelompok etnik dan di antara sub-sub etnik tampak tidak menimbulkan konflik, seperti di beberapa daerah yang telah disebutkan sebelumnya (Lihat: II.1.). Hanya saja, wawancara memperlihatkan adanya gambaran yang negatif tentang orang Madura. Mereka tidak senang menonton orkes, meskipun di sebelah gang tempat mereka tinggal ada hajatan yang dimeriahkan dengan orkes. Orang Madura hanya berkumpul dengan sesama kelompok etniknya saja, dan hanya senang menonton ronggeng, kesenian Madura.

Kasus pengalaman Palui memperlihatkan bahwa transmisi pluralisme bisa terjadi kalau hal ini dipelajari sejak kecil. Jadi, kalau orang Madura selalu hidup secara eksklusif, sulit untuk diramalkan bahwa generasi berikutnya dapat lebur dalam pluralisme budaya di Banjarmasin.

BAB III

TANDA BUDAYA DAN SIFATNYA; *revived, re-created dan invented*

Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro

Dalam Bab I laporan ini telah dibicarakan batasan ketiga bentuk tanda budaya yaitu *revived, re-created* dan *invented*. Dalam bab ini ke tiga konsep tersebut di atas akan dijabarkan secara rinci dengan merujuk seni pertunjukan yang dijadikan tanda budaya. Mungkin ada baiknya kalau kita ingat kembali, bahwa tanda budaya yang *revived*, adalah tanda budaya milik suatu kelompok etnik, tetapi yang sudah lama tidak dikenal, dan dimunculkan kembali dalam bentuk yang sesuai dengan kebutuhan masyarakat. Tanda budaya yang di kreasikan kembali (*re-created*) adalah tanda budaya yang bisa diciptakan berdasarkan kombinasi dari beberapa tradisi, atau yang diciptakan berdasarkan inspirasi suatu tradisi. Sedangkan tanda budaya yang *invented*, adalah penciptaan bentuk baru yang sebelumnya tidak dikenal, tetapi yang pada gilirannya justru dijadikan identitas formal.

Ketiga bentuk tanda budaya yang ada di Kodya Banjarmasin ini akan dibicarakan secara detail berikut ini.

1. Seni Pertunjukan di Banjarmasin

Sebelum melihat tanda budaya yang telah kita konstruksikan dalam ketiga katagori tersebut di atas, sebaiknya lebih dahulu ditinjau bentuk-bentuk seni pertunjukan yang ada di kota Banjarmasin. Karena dengan mengetahui jenis seni pertunjukan yang ada, dapat memberi wawasan untuk mengerti ketiga sifat tanda budaya termaksud.

Tabel 7 berikut ini memperlihatkan jenis dan jumlah organisasi kesenian yang ada di kota itu. Perlu diketahui bahwa tabel ini disusun dari dua sumber yaitu "Data Organisasi Kesenian Tahun 2001" yang disusun oleh Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Provinsi Kalimantan Selatan, yang diperlakukan sebagai sumber utama dan Direktori seni dan budaya Indonesia yang diedit oleh Sapardi Djokodamono (2000). Dalam Data Organisasi Kesenian, ada kolom tentang Nama Organisasi, Alamat, Nama Pimpinan, Tanggal Didirikan, Terdaftar Pada, Bidang Seni Yang Dikelola, Prioritas Garapan, Bentuk Organisasi, Sifat (komersial atau non-komersial), dan Nama Pengurus. Apabila suatu organisai kesenian, yang namanya tercantum dalam Data Organisasi Kesenian, tetapi tidak diketahui tanggal berdirinya dan tidak terdaftar di mana pun, maka organisasi kesenian ini akan dicek dalam Direktori. Apabila tidak tercantum dalam Direktori, meskipun nama organisasi kesenian ada dalam Data Organisasi Kesenian, maka organisasi dan jenis seni pertunjukannya tidak akan dicantumkan dalam tabel yang disusun dalam laporan ini.

Demikian juga halnya dengan teater *Damarwulan* yang menurut Data Organisasi Kesenian ada satu grup, tetapi tidak terdaftar dan tidak mencantumkan tanggal didirikannya. Menurut informasi *Damarwulan* yang dikenal sebagai kesenian milik para *gusti* yaitu bangsawan Banjar ini, tidak pernah dipagelarkan lagi. Hal ini diperkuat dengan kunjungan kami ke grup itu yang memang

mengadakan pagelaran terakhirnya pada tahun 1980. Kemunduran kesenian Damarwulan, mengundang persoalan bagi penggemarnya. Menurut pengamatan, ada dua hal yang menyebabkannya demikian. Pertama, menurut informasi Damarwulan memang hanya dikuasai oleh para Gusti, dan mereka tidak mau mengajarkannya pada golongan lain. Sementara itu, di pihak lain generasi muda Gusti juga tidak menaruh minat pada Damarwulan. Kedua, tampaknya Damarwulan tidak mendapat perhatian dari para pejabat kesenian yang berwenang, seperti misalnya teater Mamanda yang dikreasikan oleh bekas kepala Taman Budaya (Lihat:V.1.2.).

Perlu pula diketahui, bahwa apabila bentuk organisasi keseniannya adalah sanggar, maka organisasi ini mengelola beberapa macam bentuk kesenian. Karena itu, setiap jenis kesenian yang ada dalam sanggar, akan dimasukkan dalam katagori jenis kesenian yang disusun dalam tabel ini. Dengan demikian, tabel dalam laporan ini mempunyai frekwensi jenis kesenian yang berbeda baik dari "Data Organisasi Kesenian Se Kalimantan Selatan" maupun "Direktori Seni dan Budaya Indonesia".

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Tabel 7
Jenis Kesenian dan
Jumlahnya di Banjarmasin

Jenis Kesenian	Jumlah
<i>Teater</i>	
Tradisi	
1. Mamanda	6
2. Wayang Kulit	1
Modern	4
<i>Musik</i>	
Tradisi	
1. Rebana	10
2. Hadrah	5
3. Panting	4
4. Keroncong	2
5. Umum	3
Modern	
Band	2
<i>Tari</i>	
Tradisi	
1. Kuda Gepang	1
2. Rudat	3
3. Pencak Silat	1
4. Umum	5
Modern	1
<i>Madihin</i>	1
<i>Seni Lukis</i>	2

Sumber: Diolah dari "Data Organisasi Kesenian Tahun 20001 dan "Direktori Seni dan Budaya Indonesia"

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Tabel di atas mencantumkan kategori "umum" seperti yang terlihat dalam musik tradisi, adalah kategori yang ada dalam "Data Organisasi Kesenian Se Kalimantan" yang tidak jelas. Seperti misalnya sanggar "Haur Gading", dalam prioritas garapannya hanya menyebut musik tradisi dan tari tradisi saja, sedangkan nama sanggar tidak menjelaskan jenis keseniannya. Hal ini berbeda misalnya dari grup "Sinoman Hadrah", yang mengimplisitkan jenis musik hadrah, yang digunakan dalam perarakan.

Tarbang tidak tercantum dalam "Direktori Seni dan Budaya Indonesia", yang diduga disatukan dengan rebana, seperti yang dilaporkan oleh Depdikbud Direktorat Permuseuman (1996/1997). Kategori seperti yang disebutkan dalam "Haur Gading", ini lah yang kemudian dimasukkan sebagai kategori musik dan tari yang bersifat umum. Dengan demikian terjadi perbedaan jumlah jenis kesenian yang ada di Banjarmasin di antara "Data Organisasi Kesenian Tahun 2001", "Direktori Seni dan Budaya Indonesia" dengan penelitian ini. Misalnya Rebana yang menurut Data Organisasi Kesenian Se Kalimantan Selatan ada 14 buah, dalam tabel 7 tersebut di atas hanya tercantum 9 buah. Dengan kata lain, tidak dicantulkannya suatu grup kesenian dalam laporan ini dapat dipertanggung jawabkan dari sudut penelitian lapangan.

Kembali pada tabel tersebut di atas tampak ada beberapa jenis kesenian yang secara kuantitatif cukup menonjol yaitu Rebana, Mamanda, Hadrah, tari Tradisi (umum), teater Modern dan Panting.

Rebana, Hadrah dan Tarbang; Dalam Satu Kategori

Tabel 7 tersebut di atas sebenarnya hanya memperlihatkan Rebana yang mempunyai frekwensi terbesar bila dibandingkan dengan Hadrah dan Tarbang. Meskipun demikian, dalam laporan ini

ketiganya akan diuraikan secara bersamaan, karena mereka sebenarnya sejenis, yaitu alat musik yang didasarkan pada Tarbang, dan sama-sama mempunyai nuansa Islam.

Tarbang di seluruh Kalimantan Selatan mempunyai empat macam jenis, yaitu Tarbang Sinoman Hadrah, Tarbang Madihin, Tarbang Lamut dan Tarbang Burdah (Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan daerah 1978/1979), Tarbang Bugis, Mandar dan Tarbang Rebana (Depdikbud Direktorat Permuseuman, 1996/1997). Tidak semua jenis musik Tarbang ini akan dibicarakan di sini, karena seperti tercantum dalam tabel, di Bajarmasin hanya ada Rebana, Hadrah, Sinoman Hadrah, dan Madihin, yaitu lawakan dengan iringan Tarbang, dan Tarbang itu sendiri.

Tarbang dapat dimainkan secara solo, seperti dalam Lamut (teater di Kalimantan Selatan) dan Madihin, maupun dalam bentuk orkestra seperti dalam Sinoman Hadrah (akan dijelaskan nanti), Rebana dan Burda. Alat ini termasuk dalam katagori membranophone, karena prinsip penyuarannya disebabkan karena getaran membran.

Tarbang mempunyai berbagai ukuran, yang terkecil di bagian mukanya mempunyai garis tengah 30 cm. dan di bagian belakangnya 25 cm.,tinggi rongga badan 7 cm dan tebalnya 1.5 cm. Di sekeliling rongga badan digunakan untuk pegangan tangan atau untuk tali guna menggantung Tarbang itu di leher pemain dan dua lubang lain digunakan untuk menempatkan lempengan besi yang berbentuk lingkaran. Gunanya untuk menambah bunyi gemerencing Tarbang. Tarbang yang digunakan dengan variasi irama, menggunakan beberapa buah Tarbang dengan berbagai ukurannya dan kesempatan untuk memainkannya, menunjukkan jenis musik itu; Rebana, Hadrah atau Burda.

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Rebana biasanya digunakan untuk memeriahkan pesta hajatan seperti perkawinan dan khitan, juga digunakan untuk memperingati hari raya Islam. Musik ini selalu dimainkan dalam bentuk orkestra. Berbeda dengan Rebana yang digunakan untuk mengiringi zikir. Rebana ini disebut *Burda*.

Tarbang Hadrah bisa menggunakan 5,4 atau 3 buah Tarbang. Sebagai suatu kesatuan bunyi, orkestra ini paling tidak harus mempunyai 3 buah Tarbang dengan nada yang berbeda-beda. Tarbang sebagai *paningkah* yang mempunyai bunyi nada yang paling tinggi, sebagai *panyala* dan *panggulung* yaitu Tarbang dengan nada yang paling rendah. Biasanya grup Tarbang Hadrah di Banjarmasin menggunakan 5 buah Tarbang, dengan ketiga nada bunyi tersebut di atas dan sebuah Tarbang untuk *pengiring*. Tidak jarang grup Tarbang Hadrah main sebagai satuan orkestra yang cukup besar. Sebagai orkestra Tarbang Hadrah biasanya dipakai untuk peringatan Maulud Nabi Muhammad SAW.

Lagu-lagu yang dibawakan oleh alat musik ini berirama qasidah atau padang pasir, dan syair yang dibawakan pada dasarnya berisi pujian terhadap Nabi Muhammad SAW., meskipun tidak jarang pula grup ini membawakan lagu-lagu tradisional Banjar. Tarbang Hadrah selain sebagai orkestra, peranannya yang terpenting juga sebagai musik pengiring tarian Sinoman Hadrah.

Sinoman Hadrah biasanya dipagelarkan untuk memeriahkan pesta perkawinan, mengiring pengantin dalam perarakan upacara perkawinan, dan menyambut tamu.

Mamanda

Setelah Rebana dan Hadrah, seni musik tradisi dengan nuansa Islam, patut dibicarakan di sini teater Mamanda, karena jumlah grup yang ada di Banjarmasin cukup besar. Tetapi, pembicaraan tentang teater tradisi ini, ditunda, karena akan dibicarakan secara panjang lebar dalam sub bab berikutnya (Lihat:III.2.).

Panting

Di Banjarmasin ada empat grup Musik Panting yang pagelarannya lebih mirip gambus dengan nuansa Islam. Orang mengatakan bahwa musik Panting berasal dari daerah Tapin. Ada dua versi tentang asal-usul musik Panting yang menurut catatan organisasi kesenian propinsi Kalimantan Selatan tahun 2000, memang banyak dijumpai di wilayah kabupaten Tapin³.

Pertama, orang mengenal musik Panting karena ada Tuan Guru H. Masyukro yang makamnya ada di Barabai (ibu kota kabupaten Hulu Sungai Tengah). Ia membawa musik Panting dari Malaka saat *madam* (merantau), bekerja di perkebunan karet Batu Pahat. Ketika perkebunan karet di hulu sungai ini berkembang, Tuan Guru kembali ke kampungnya untuk membuka kebun karet di sana. Ternyata di samping bibit karet, ia juga membawa alat musik Panting yang saat itu digunakannya untuk keperluan berzikir.

³ Ada 8 grup Panting di kabupaten ini. Bandingkan dengan Kodya Banjar yang mempunyai 4 grup Panting, dan pada tahun 2001 berkembang menjadi 8 buah, kabupaten Hulu Sungai Selatan dan Tabalong, masing-masing mempunyai 6 grup Panting, Hulu Sungai Utara 3 buah, dan kabupaten Kota Baru hanya mempunyai sebuah grup Panting.

Versi lain diceritakan oleh seseorang seni yang pernah menjabat sebagai ketua Taman Budaya yang kedua. Menurutnya, Panting berasal dari Tapin yang dibawa oleh pedagang kelapa sampai ke Banjarmasin (Lihat: III.2.3.)

Pada tahun 1974 tokoh informan kita ini pergi ke desa Pandahan (dari Rantau ke kiri) dan melihat orang bermain Panting disertai dengan biola. Dari kunjungannya ke Pandahan ia usulkan Dinas Kebudayaan untuk membuat orkes Panting yang menggunakan Panting pengiring yang disebut *Panting Pemacah*, bas yang lebih dikenal dengan *Panting Penggulung* yang disertai dengan biola dan *Panting Penggulung* yang ditambah dengan kendang. Orkes Panting ini diikuti sertakan dalam festival di Jakarta, dan masuk dalam 10 besar. Sekembalinya dari Jakarta dibuatnya lokakarya tentang musik Panting, dan setelah itu Panting mulai populer.

Suatu grup Panting biasanya menambah instrumennya dengan suling, gendang, terbang, *keprak*, gong besar serta gong kecil selain juga biola, dan tentu saja Panting (sebagai instrumen musik) itu sendiri. Perlu diketahui bahwa alat musik Panting yang terkecil disebut *Mayang Maurai*, kemudian yang sedikit lebih besar adalah *Mayang Bunting* dan Panting besar dinamakan *Mayang Bungkus*. Dalam satu grup musik Panting, dikenal empat buah alat musik Panting, dengan perannya masing-masing, yaitu sebagai *pembawa*, pengiring, *paningkah* (alat musik Panting yang digurat) dan *penggulung* (bentuknya mirip celo). Bersama dengan peralatan musik yang disebutkan terdahulu digunakan untuk mengiringi lagu-lagu Banjar, dan ini lah yang dikenal sebagai grup musik Panting.

Panting mulai dikenal sejak tahun 1802 (Syarifuddin, 1984/1985) dan digunakan untuk mengiringi Japin. Pada masa kemerdekaan, sampai sebelum tahun 1968 musik Panting tetap tidak dapat dipisahkan dengan tari Japin, sampai dengan pengenalan kembali Panting pada tahun 1984. Kemudian Panting dikenal sebagai

kesenian yang berdiri sendiri, sampai beberapa saat lalu orang mengenal Panting kembali bergabung dengan Japin. Saat ini misalnya dalam suatu hajatan perkawinan, Panting sering digunakan untuk merayakan ritus itu bersama dengan Japin. Karena pertunjukan Japin saat ini selalu diiringi oleh musik Panting. Bisa juga kalau siang hari musik Panting saja, dan malam hari baru Japin yang diiringi oleh Panting atau bahkan Panting saja. Selain itu, Panting juga digunakan untuk mengiringi tari-tarian lain, seperti Tirik dan Ahui, tetapi biasanya tidak digunakan untuk memehaikan pesta hajatan. Pada saat penelitian ini sedang dilakukan tampaknya Panting sedang naik daun, sehingga dalam suatu sanggar (bedakan dengan grup) yang mempunyai beberapa grup kesenian, Panting sering menghidupi sanggar itu. Karena beberapa grup kesenian, seperti teater Mamanda, Wayang Gong dan Kuda Gepang, yang berada dalam satu sanggar dengan Panting, kurang mendapat panggilan dibandingkan dengan Panting itu sendiri. Karena itu lah, maka sanggar tampaknya lebih diminati orang daripada sekedar grup kesenian saja.

Dipandang dari sudut sifat suatu tanda budaya, Panting (baca:musik Panting) versi kedua ini tampaknya termasuk tanda budaya yang di-kreasikan.

Tari Tradisi

Ada katagori yang cukup besar frekwensinya, meskipun termasuk sebagai kelompok tari Tradisi "Umum". Hal itu disebabkan karena informasi yang diberikan dalam "Data Organisasi Kesenian Se Kalimantan Selatan", hanya menyebutkan grup yang didata sebagai kelompok tari Tradisi saja, dan tidak menyebutkan jenisnya. Apa yang dimaksudkan dengan kelompok tari Tradisi, bisa dijelaskan melalui

kasus grup tari Tradisi yang sudah cukup lama didirikan dan mempunyai kekhasannya sendiri, yaitu "Parpekindo".

"Parpekindo" yang merupakan singkatan dari *Perintis Peradaban Kebudayaan Indonesia*, adalah suatu grup tari yang sudah berakar sejak jaman Belanda. Pangeran Hidayatullah adalah raja terakhir kerajaan Banjar yang dibuang ke Cianjur oleh Belanda. Ia sering mimpi tentang gerak tari, yang tidak hilang dari ingatan setelah ia sadar, untuk kemudian ditulis oleh seseorang yang bernama Amir Hasan Bondan.

Amir Hasan Bondan sendiri dari Banjarmasin pergi ke Bandung untuk melanjutkan sekolahnya di Stovia. Dari Bandung ini lah ia sering pergi ke Cianjur mengunjungi Pangeran Hidayatullah, yang kemudian juga diberi tahu tentang tari-tarian yang diimpikannya. Amir Hasan Bondan kemudian menuliskannya dalam "buku"⁴ *Selayang Pandang Suluh Sejarah Kalimantan*, yang juga berisi amanah Pangeran Hidayatullah tentang tari (klasik) itu. Pertama, beliau mengatakan bahwa tari yang dipelajari itu harus diwariskan, kemudian jangan dibayar dengan murah dan ketiga, tarian itu harus dipelihara.

Untuk menjalankan amanah pangeran Hidayatullah itu lah Amir Hasan Bondan mendirikan "Parpekindo" yang mengajarkan dan melatih tari-tarian klasik seperti yang diwariskan dari Pangeran Hidayatullah⁵, selain juga mengajarkan ciptaan Amir Hasan Bondan

⁴ Sebenarnya hanya kumpulan tulisan yang terlampau tipis untuk dapat dikatakan sebagai buku, yang diketik rapi.

⁵ Di Amuntai Tengah, kabupaten Hulu Sungai Utara, bekas kerajaan yang bangsawannya masih dapat dijumpai tinggal berkumpul di satu wilayah hingga saat ini, ada seorang bangsawan yang bekerja sebagai guru sekolah. Di samping pekerjaannya ia juga mengajar tari klasik keraton Banjar. Katanya, ia belajar dari Amir Hasan Bondan saat tinggal di

sendiri. Kalau tarian Pangeran Hidayatullah bisa digolongkan sebagai tarian klasik, maka tarian ciptaan Amir Hasan Bondan termasuk (semi) klasik. "Parpekindo" yang kelihatan sebagai grup tari, juga bertujuan untuk melawan Belanda dengan membuat grup itu khususnya dalam bidang seni tari.

Anak cucu Amir Hasan Bondan tadinya aktif di "Parpekindo", tetapi sekarang tidak lagi. Demikian juga halnya dengan murid-murid bekas anak didik "Parpekindo", kemudian mendirikan grup sendiri. Seperti misalnya grup "Kambang Berenteng" (untaian bunga yang banyak digunakan kalau orang pergi ke makam), "Selendang Habang" (secara harafiah berarti selendang merah), "Haur Gading" yang dalam bahasa Indonesia berarti bambu kuning. Saat ini "Parpekindo" tidak lagi bertahan dalam tari klasik secara mutlak, meskipun tetap mempertahankan dasar klasik dalam gerak badan penarinya.

Tari tradisi itu sendiri sebenarnya mempunyai dua bentuk, yaitu keraton yang sering pula dikenal sebagai bentuk klasik, dan apa yang dikenal sebagai tari rakyat. Ada perbedaan antara tari klasik yang juga disebut keraton dengan tari rakyat. Tari keraton diiringi oleh gamelan yang kadang disertai dengan biola, sedangkan tari rakyat, tidak menggunakan gamelan, cukup dengan Tarbang (3 buah), Rebab yang bisa diganti dengan Biola, selain itu juga digunakan *Serunai* yang tidak lain adalah Suling.

Jenis tari klasik atau keraton antara lain *Tumenggung Datang* yang ditarikan secara tunggal, sendra tari *Niaksa* yang mengisahkan tentang dua orang kakak beradik yang dibuang ke hutan dan

Banjarmasin beberapa tahun yang lalu. Sampai saat ini ada 7 orang muridnya yang dapat diandalkan untuk bisa memelihara dan meneruskan tari klasik ini. Patut diketahui bahwa penari dari kabupaten Hulu Sungai Tengah pun pergi ke tempatnya untuk belajar tari klasik.

berusaha menanam padi. Contoh lain adalah tari *Rantawan*, tari *Gerbang* (pintu keraton), tari *Dara Manginang* (anak gadis yang makan sirih), tari *Urung-Urung* yang mengungkapkan adat Banjar, tari *Kenanga Dalam*, tari *Gemilang Kaca* yang mengisahkan tentang Junjung Buih (legenda Banjar), dan berbagai tari *Beksa* yang menurut keterangan berasal dari Jawa. Jenis *Beksa* yang dikenal sampai saat ini adalah *Beksa Kambang*. Selain itu, ada pula jenis tari rakyat yang diilhami oleh tari keraton. Misalnya tari *Ladon* (pengawal istana), tari *Badudus Negara Dhipa* yang lebih dikenal dengan nama tari *Badudus* saja.

Uraian di atas telah menjelaskan apa yang dimaksudkan dengan tari tradisi, dan jenis tarian seperti itu lah yang diajarkan dalam grup dan sanggar tari tradisi. Dalam tabel 7 tari tradisi yang tidak dirinci ke dalam bentuk-bentuknya dimasukkan sebagai tari tradisi yang bersifat "umum".

Teater Modern

Ada dua katagori yang perlu dibicarakan, meskipun tidak mempunyai frekwensi yang cukup besar, karena itu keduanya disatukan saja. Teater modern dipagelarkan berdasarkan satu naskah yang ditulis oleh sutradara grup atau dari penulis lain. Bahkan ada grup teater modern yang mengambil saduran untuk dipagelarkan. Pagelaran baru marak pada hari-hari nasional. Kalau tidak, kreativitas grup seperti ini ditampung sebagai acara rutin Taman Budaya.

2. Mamanda Yang Dikreasikan Kembali

Kalau kita kembali pada konsep tanda budaya tersebut di atas, maka salah satu di antaranya adalah tanda budaya yang direkreasikan. Tanda budaya ini dapat dipahami apabila terlebih dahulu diketahui bentuk awal dari tanda budaya tersebut. Dengan demikian, baru dapat diketahui aspek apa saja dari tanda budaya itu yang dikreasikan kembali. Sebagai kasus tanda budaya termaksud, akan dibicarakan di sini teater Mamanda.

2.1. Mamanda Tradisi

Secara tradisional dikenal dua bentuk teater Mamanda, yaitu *Mamanda Pariuk* dan *Mamanda Tubau* (Ninuk Kleden-Probonegoro, 1999), keduanya tidak dikenal di Banjarmasin, karena keduanya bisa dijumpai di bagian utara kota Banjarmasin.

Mamanda Pariuk disebut juga *Mamanda Batang Banyu* atau *Mamanda Margasari*, yang dikenal di Kabupaten Tapin. Sebutan Mamanda itu menunjukkan kekhasan teater tersebut. *Mamanda Pariuk* adalah jenis teater Mamanda yang mengambil nama desa tempat asal teater ini yaitu desa Pariuk dan Margasari (masih ada sampai sekarang) yang terletak di tepi sungai Negara dengan anak-anak sungainya. Sehingga Mamanda ini dikenal pula dengan nama *Mamanda Batang Banyu*, karena *banyu* dalam bahasa daerah berarti air. Lingkungan tampaknya juga mempengaruhi ciri Mamanda, sehingga *Mamanda Batang Banyu* mempunyai irama lagu yang berkelok-kelok seperti sungai yang mengalir, dan temponya terdengar lebih panjang daripada lagu *Mamanda Tubau*. *Mamanda Pariuk* menggelar cerita-cerita hikayat, seperti hikayat *Si Miskin*, hikayat *Marakarma*, hikayat *Cinder Hasan* yang juga disebut *Abu*

Hasan dan cerita-cerita *1001 malam*. Struktur pertunjukan diawali dengan *ladon* atau *ba-ladon* (*ber ladon*), yaitu adegan pembukaan, tanda pertunjukan Mamanda dimulai.

Ladon dianggap cukup sulit, terutama karena lagunya mempunyai *cengkok-cengkoknya* sendiri. Adegan ini disediakan untuk menunjukkan kemampuan para senimannya dalam menyanyi dan menari. Menurut informasi sekarang hanya sedikit seniman yang bisa *be-ladon* seperti dulu. Dipagelarkan secara berpasangan oleh seniman dalam jumlah ganjil, yaitu 3,5 atau 7 pasang yang berdiri dalam barisan. *Ladon* dipimpin oleh *kepala ladon* yang berdiri di barisan muka dan diakhiri oleh *buntut ladon* yang berdiri di belakang barisan. Adegan dimulai oleh nyanyian *buntut ladon* dan diimbangi oleh tarian *pasangan tangga* terakhir dari barisan. Setelah mereka selesai, tari dan nyanyi dilanjutkan oleh penyanyi *tangga* berikutnya, dan diakhiri oleh *kepala ladon*.

Berbeda halnya dengan *Mamanda Pariuk*, *Mamanda Tubau* yang menurut ceritanya berasal dari desa Tubau, kecamatan Barabai di Kabupaten Hulu Sungai Tengah yang merupakan dataran, lagu-lagunya pun mempunyai irama yang pendek dan menanjak. Narasinya pun berbeda dari jenis Mamanda yang disebutkan terdahulu, yaitu lebih pada bentuk *carang kanda* yaitu cerita yang dikarang oleh sutradara dengan tidak meninggalkan ciri Mamanda yaitu *setting* kehidupan istana (tetapi tidak berhubungan dengan istana kerajaan Banjar) dan legenda setempat. Narasi *Mamanda Tubau* misalnya berjudul "Percintaan di Istana", "Pemberontakan dan Pengambil-alihan Kekuasaan", atau di desa Jelatang, kabupaten Hulu Sungai Tengah, sutradara mengambil ide narasi dari kehidupan sehari-hari masyarakat desa yang dilihatnya. Dengan demikian lahirlah misalnya *kisah*.

Baladon tidak dikenal dalam Mamanda ini, karena Mamanda Tubau menggunakan kata pembukaan yang diucapkan oleh pimpinan rombongan. Ia juga menjelaskan tentang grup yang dipimpinnya, pemain, narasi yang akan dipagelarkan dan ringkasan narasi itu.

2.2. Mamanda di Banjarmasin; Tanda Budaya Yang Diciptakan Kembali

Tabel 7 tersebut di atas memperlihatkan bahwa dalam kelompok teater tradisi, Mamanda adalah jenis teater tradisi yang masih dipagelarkan oleh lima grup dan sanggar; yaitu "Teater Banjarmasin", "Sanggar Lawang", "Sanggar Sesaji", "Bengkel Teater Karantika", "Sandiwara Sinar Baru", dan teater "Himasindo" yang milik FKIP Unlam. Keberadaan teater Mamanda di kota Banjarmasin perlu dipertanyakan, karena seperti diketahui, di Kalimantan Selatan secara tradisional ada dua jenis teater Mamanda yaitu Mamanda Pariuk dan Mamanda Tubau.

Sedangkan teater Mamanda yang berkembang di Banjarmasin tampaknya bukan dari kedua jenis Mamanda yang dikenal secara tradisional itu. Hal ini kelihatan dari unsur *ladon* yang dikenal dalam Mamanda Pariuk (pada Mamanda Tubau digantikan dengan kata sambutan), digunakan dalam pagelaran-pagelaran Mamanda di Banjarmasin, tetapi narasinya *carang kanda* yaitu narasi yang ditulis oleh sutradara. Jenis narasi ini bukan ciri Mamanda Pariuk meskipun sangat populer pada Mamanda Tubau. Berarti bentuk pagelaran Mamanda di Banjarmasin tidak termasuk katagori baik Mamanda Pariuk maupun Mamanda Tubau. Waktu pertunjukannya pun biasanya paling lama hanya 2 jam saja.

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Perbedaan lain dari teater Mamanda di Banjarmasin adalah narasi yang *carang kanda* itu merujuk pada situasi politik saat ini. Misalnya pada masa Orde Baru, dalam Festival Mamanda yang diadakan untuk memeriahkan pesta 17 Agustus-an, grup Fakultas Hukum Universitas Lambung Mangkurat, menggelar narasi “Busa Atawa Bumiku Satu”, yang mengisahkan tentang kejahatan putra mahkota. Ia membayar *begal* (perampok) yang merampok harta rakyat dan kemudian harus diserahkan padanya. Kalau kita ingat kembali, pada masa itu berbagai bentuk kejahatan juga dilakukan oleh anak-anak bekas presiden Soeharto yang mulai digugat di awal kejatuhannya.

Kemampuan menggelar narasi dengan isu politik yang hangat, tidak saja tergantung dari kemahiran sutradaranya yang duduk dalam jenjang universitas, tetapi juga pemainnya yang mahasiswa. Sebenarnya bukan hanya grup dari Universitas negeri itu saja yang menggelar isu nasional, tetapi juga grup-grup teater Mamanda lain yang ada di kota Banjarmasin yang lain.

“Teater Banjarmasin” yang anggotanya sarjana, dosen, mahasiswa, dan pegawai yang bekerja di lingkungan kebudayaan, dengan sutradara kondang yang tulisannya tentang narasi Mamanda menjadi acuan di seluruh Kalimantan Selatan, tidak hanya mampu menggelar narasi dengan isu nasional, tetapi juga merubah wacana masyarakat tentang sesuatu. Misalnya narasi dengan judul “Gandut Bariah”, menunjukkan bahwa seorang *gandut*, penari hiburan yang menari dengan imbalan uang dari laki-laki yang menari dengannya, yang oleh masyarakat dinilai rendah dan negatif, dalam narasi itu Bariah bisa membantu tentara gerilya Indonesia melawan penjajah Belanda, meskipun ia seorang Gandut.

Perbedaan lain yang ada di antara Mamanda Tradisi dan Mamanda dari grup-grup yang ada di kota di Banjarmasin, adalah waktu pagelaran yang secara langsung juga berhubungan dengan

narasi yang digelar, tampilan dan bahasa yang digunakan. Waktu pagelaran yang hanya berlangsung dua jam, atau pagelaran yang diadakan dalam suatu festival yang kurang dari dua jam, berpengaruh pada harus dipadatkannya narasi demikian rupa dengan mengurangi unsur-unsur yang dianggap sebagai pendukung saja, seperti lawak. Tampilan grup-grup teater dari Banjarmasin tampak lebih gemerlap bila dibandingkan dengan mereka yang dari Tapin, Hulu Sungai Selatan dan Hulu Sungai Tengah. Dalam hal bahasa, Mamanda dari Banjarmasin lebih menggunakan bahasa Banjar, sedangkan grup-grup dari Hulu banyak menggunakan bahasa Melayu daripada Banjarnya.

Menurut informasi yang diperoleh, teater Mamanda sudah mulai diangkat, dan diperkenalkan ke lingkungan yang lebih luas pada tahun 1970. Hal ini sebenarnya dapat dihubungkan dengan diadakannya Festival Teater Tradisional di Jakarta, tepatnya di Taman Ismail Marzuki, pada tahun itu. Dalam festival itu Jakarta mengeluarkan grup lenong yang diprakarsai oleh tokoh-tokohnya seperti pak Jaya, seorang dosen teater di Institut Kesenian Jakarta, dan Sumantri seorang tokoh teater dari Direktorat Kesenian. Tetapi baru pada tahun 1985 Mamanda mulai digalakkan, yaitu sejak Bachtiar Sanderta menjabat sebagai kepala Taman Budaya (Lihat: III.4).

Tampaknya "Teater Banjarmasin" telah mempengaruhi grup-grup Mamanda yang ada di Banjarmasin. Karena beberapa kali kami kunjungi festival Mamanda (seperti yang diselenggarakan oleh Universitas Lambung Mangkurat pada tahun 2000, beberapa festival yang diselenggarakan di Taman Budaya sehubungan dengan hari kemerdekaan 17 Agustus) mempunyai warna yang sama dan sejauh mungkin berusaha memasukkan kritik sosial dalam pagelarannya, meskipun dengan *setting* kerajaan. Perlu pula diketahui bahwa "Teater Banjarmasin" telah pula menggelar "Gandut Bariah" di Taman Ismail Marzuki pada tahun 1998 dalam acara Seminar

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Internasional Tradisi Lisan yang disertai dengan acara pagelaran beberapa kesenian dari wilayah provinsi di Indonesia. Pagelaran Mamanda di sana tidak mempunyai ciri baik Mamanda Pariuk maupun Mamanda Tubau, tetapi dengan ciri sebagaimana halnya Mamanda di Banjarmasin seperti tersebut di atas.

Dari uraian tersebut di atas tampak bahwa pagelaran yang digelar oleh grup Mamanda dari Banjarmasin, adalah bentuk baru yang bukan merupakan tradisi.

2.3. Pak Be Es; Tokoh Kreasi Tanda Budaya

Be Es adalah seorang bekas pejabat yang sangat menentukan strategi perkembangan kesenian di wilayah Kalimantan Selatan. Ada dua hal yang patut digaris bawahi dari sejarah kehidupannya. Pertama adalah kemampuannya membuat tanda-tanda budaya baru yang pada gilirannya dapat dijadikan representasi Provinsi Kalimantan Selatan. Hal ini sebenarnya tidak bisa dilepaskan dari pengaruh lingkungan tempat ia dibesarkan, yang mau membuka diri untuk menerima kebudayaan (baca: kesenian) dari tempat lain. Sehingga pak Be Es terbiasa dengan suatu keterbukaan dan terbiasa untuk menerima berbagai jenis kesenian yang berasal dari luar daerahnya. Kedua, kemampuan ini ditunjang oleh kekuasaannya sebagai pejabat, sehingga kreativitasnya mendapatkan wadahnya untuk berkembang.

Masa Kecil Dengan Nuansa Keterbukaan; Bibit Pemahaman Pluralisme

Pak Be ES lahir dan masa kanak-kanaknya dihabiskan di Hawayan, daerah perbatasan antara kabupaten Hulu Sungai Utara

dengan Hulu Sungai Tengah. Di daerah ini ada berbagai jenis kesenian yang sangat digemari oleh masyarakat di sana, meskipun kesenian itu tidak berasal dari Hawayan sendiri. Ada teater Mamanda dari Kandangan (i.b. kabupaten Hulu Sungai Tengah), ada pula grup Kuda Gepang dari Barikin, desa di sebelah selatan Kandangan yang dikenal sebagai desa seni karena banyak seniman dan jenis keseniannya. Masyarakat Hawayan juga senang teater *Lamut* yang mereka mainkan sendiri, meskipun di beberapa daerah lain ia dianggap sirik.

Palamutan (sebagai kata kerja, berarti pertunjukan Lamut), dikenal di Hawayan karena orang belajar saat mereka *madam*, merantau, yang kemudian diperkenalkan pada masyarakat Hawayan. Narasi Lamut selalu berkisar di antara dua kerajaan yang sebenarnya masih bersaudara, kerajaan Banjar dan satu lagi adalah kerajaan di Mesir. Di kerajaan Banjar ada raja Bungsu dan istrinya yang bernama Nilam Permata Sari. Mereka yang disebutkan belakangan ini tidak mempunyai anak, dan Lamut (Punakawan) menganjurkan supaya permaisuri dan raja melakukan ritus di suatu pulau. Raja dan permaisurinya mengikuti apa yang dikatakan oleh Lamut, mereka pergi ke pulau itu dan melakukan *dudus*, mandi. Saudara raja yang datang dari Mesir, juga mandi di pulau itu. Keduanya bertemu, dan berjanji apabila mereka mempunyai anak yang berpasangan (seorang laki-laki dan seorang perempuan), akan dinikahkan. Masyarakat Hawayan menganggap bahwa yang sirik sebenarnya adalah ceritanya saja, dan bukan seluruh teater Lamut itu sendiri. Di sini kelihatan bahwa masyarakat Hawayan berani menjadi komunitas seni yang ditolak (karena alasan agama) oleh masyarakat sekitarnya.

Dalam hal Mamanda, pak Be Es sudah mengenalnya sejak kecil. Paman pak Be Es adalah pemain Mamanda yang pergi ke tempat pertunjukan dengan mengayuh sepeda laki-lakinya, dan pak Be ES selalu duduk di bagian muka sambil memegang baju Mamanda. Sejak kecil permainan yang digemarinya adalah

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Mamanda, dan ketika usianya meningkat menjadi 10 tahun, saat itu ia duduk di kelas empat Sekolah Dasar, ia merasa mulai aktif berkesenian sambil bermain. Bersama teman-teman dibuatnya grup Mamanda, dan dirinya selalu menjadi tokoh raja. Penonton adalah teman-teman yang tidak ikut menjadi *pemandaan*, dan mereka harus membayar pertunjukan dengan buah kemiri.

Uraian tersebut di atas memperlihatkan bagaimana Hawayan dapat memberi dasar Pak Be Es untuk aktif dan mencintai seni, khususnya Mamanda. Selain juga dalam keterbukaan menerima jenis-jenis kesenian yang tidak berasal dari daerahnya.

Keterbukaan Terhadap Pluralisme dan Tanda Budaya Yang Dikreasikan

Setelah Sekolah Dasar diselesaikannya di Hawayan, ia melanjutkan ke Sekolah Guru di Amuntai. Sementara itu, berkesenian tidak pernah ditinggalkannya. Sehingga setelah Sekolah Guru diselesaikan, pak Be Es boleh dikatakan sudah menguasai Kuda Gepang dan tentu saja Mamanda.

Dari Amuntai kemudian ia melanjutkan studinya ke Sekolah Guru Atas di Banjarmasin. Tetap berkesenian, bahkan bergabung dengan grup seni "Lembaga Seni Budaya Muslim" (Lesbumi) yang pada gilirannya nanti melawan Lekra, lembaga kesenian yang berafiliasi pada Partai Komunis Indonesia. Lesbumi sendiri merupakan lembaga seni yang beraviliasi pada NU. Dalam Lembaga ini lah ia mulai belajar drama modern, aktif sebagai seniman, dan senang membaca naskah-naskah drama Barat seperti Shakespeare. Perkenalannya dengan drama modern dan pengetahuannya tentang naskah-naskah drama Barat, tidak menyulitkan dirinya untuk mulai menulis naskah drama.

Pada waktu itu, sekitar tahun 1969, di Banjarmasin tidak ada kesenian tradisional, orang hanya mengenal tari-tarian Melayu seperti Tanjung Katung, dan bentuk-bentuk kesenian modern. Pak Be Es rindu akan berbagai bentuk kesenian yang dikenalnya baik di Hawayan maupun di Amuntai, yang bekas kerajaan di mana masih banyak tinggal para *Gusti* yang menjaga seni klasik. Dengan kata lain, kesenian tradisional yang tidak berkembang di Banjarmasin tampaknya mengusik perasaan pak Be Es.

Bersama dengan seorang cucu Amir Hasan Bondan, ia mendirikan sanggar "Teater Banjarmasin", yang digunakan sebagai wadah untuk mengekspresikan kemampuannya berkesenian; merealisasikan naskah-naskah teater yang ditulisnya dan mewujudkan ciptaan yang biasanya merupakan perpaduan antara drama atau seni Barat yang modern dengan bentuk-bentuk kesenian tradisional yang dikenalnya semasa kanak-kanak dan remaja. Ketua pertama sanggar ini adalah Amir Hasan Bondan. Dalam konsep antropologi apa yang diciptakan oleh pak Be Es tidak lain adalah tanda budaya yang *re-created*, yang di-kreasikan kembali.

Berbagai naskah Mamanda lahir dari tangannya, yang kemudian dipagelarkan oleh "Teater Banjarmasin". Misalnya pada tahun 1970 pak Be Es menciptakan fragmen tari wayang orang yang berjudul "Ratu Zulaeha" yang dikreasikannya dari Wayang Gong. Jenis teater yang mirip dengan Wayang Orang ini, para pemainnya menggunakan topeng di wajah mereka sesuai dengan tokoh yang diperankannya. Sedangkan Wayang Orang tidak mengenal topeng. Pada tahun 1999 "Teater Banjarmasin" menggelar *Krisis Manitir* yang ditulis pada saat Indonesia sedang mengalami krisis moneter. Jadi, ia telah pelesetkan moneter dengan *manitir* yang dalam bahasa Banjar berarti terus menerus.

Pada tahun 1975 pak Be ES menjadi ketua I BKKNI., merangkap departemen teater di tingkat Kodya. Salah satu rencana

kerjanya yang berhubungan dengan pembicaraan kita, adalah usahanya untuk mengadakan lokakarya, untuk dua tujuan. Pertama, mencari bentuk seni tradisi yang patut diangkat ke permukaan, dan kedua ia mengajak rekan-rekannya untuk urun-rembuk, melihat bagaimana memasukkan unsur tradisi ke dalam bentuk seni modern, atau sebaliknya memasukkan unsur modern ke dalam seni tradisi.

Kedudukannya sebagai ketua Taman Budaya yang kedua, diangkat pada tahun 1985, sangat mendukung kreativitasnya, apalagi ia dikenal sebagai orang yang sangat gemar pergi ke daerah di luar kota Banjarmasin, guna melihat dan mendengar berbagai bentuk jenis seni pertunjukan untuk dikreasikan supaya bisa dinikmati tidak saja oleh komunitas daerah di mana kesenian itu tumbuh, tetapi paling tidak untuk dikenal oleh komunitas Taman Budaya. Pada gilirannya kesenian seperti ini dapat dijadikan tanda budaya masyarakat Kalimantan Selatan.

Misalnya tentang Panting yang merupakan alat musik petik. Pada suatu hari ia pergi ke Harakit (di kabupaten Tapin), dan melihat seseorang bermain kecapi dengan menggunakan nada pentatonis dan bukannya slendro. Karena berbeda dengan alat musik petik yang dikenalnya, dibawanya pulang alat itu sebuah sebagai kenang-kenangan. Di lain kesempatan di daerah Kuin Selatan, yang masih menjadi bagian dari kota Banjarmasin, pak Be Es melihat ada orang bermain gambus kecil yang disebut *gambus biuku* (kura-kura). Di daerah Tapin, gambus seperti itu disebut Panting. Dari wawancaranya dengan pemain gambus itu, ternyata bahwa pemain gambus di Kuin juga berasal dari Tapin, yang berdagang kelapa dan beras di pasar terapung, Banjarmasin. Ia membawa gambus dan memainkannya untuk membuang rasa sunyi, saat berperahu membawa barang dagangannya. Peristiwa ini menyebabkan pak Be Es mengambil kesimpulan bahwa Panting berasal dari Tapin.

Pada tahun 1974 ia melihat orang bermain Panting di desa Pandahan, daerah Rantau (ibu kota kabupaten Tapin) yang dipadu dengan biola. Dari berbagai pengalamannya dengan musik Panting pak Be Es mengusulkan Dinas Kebudayaan untuk membuat orkes Panting yang menggunakan Panting Pengiring (*Panting Pemacah*), bas (*Panting Penggulung*), biola dan kendang. Orkes Panting ini lah yang kemudian dibawanya ke Jakarta untuk diikuti sertakan dalam festival, dan mendapat 10 besar. Sekembalinya dari Jakarta ia membuat lokakarya di Banjarmasin tentang musik Panting, dan sejak itu lah musik Panting mulai populer. Kini orang menggunakan musik Panting untuk memeriahkan pesta hajatan dan hari-hari besar nasional, termasuk dilombakan guna menyemarakkan pesta 17 Agustusan. Untuk memeriahkan pesta hajatan sering pula orang menggabungkan Panting dengan Japin.

3. *Revived* dan *Invented*

Pada saat penelitian ini dilakukan di Banjarmasin, peneliti belum menemukan jenis seni pertunjukan atau aspek kebudayaan lain, yang dalam penelitian diperlakukan sebagai tanda budaya, dengan sifatnya yang *revived*. Yaitu tanda budaya yang sudah lama tidak kelihatan, tetapi kemudian dimunculkan kembali. Tetapi pada saat penelitian ini dilakukan di Rantau (ibu kota kabupaten Tapin), diselenggarakan upacara *Maayun Anak* secara masal. Menurut informasi upacara ini dulu digunakan oleh semua orang Banjar, tetapi kemudian tidak ada lagi yang menggunakannya, dan kemudian saat penelitian ini dilakukan diselenggarakan upacara itu dilakukan lagi di Rantau. Munculnya kembali upacara ini di Rantau disebabkan karena orang merasa takut akan banyaknya anak-anak yang sakit bahkan sampai meninggal, yang ternyata orang tuanya tidak melakukan upacara tersebut pada saat anak itu masih bayi.

Tanda Budaya Dan Sifatnya; *revived, re-created* dan *invented*

Hanya saja ada perbedaan yang mencolok antara *Maayun Anak* dulu yang dilakukan secara pribadi dalam keluarga, dengan *Maayun Anak* sekarang yang dilaksanakan secara masal. Bentuk *Maayun* yang disebutkan terakhir ini beritanya sudah tersebar di surat kabar sebelum upacara diselenggarakan. Gejala seperti ini dalam konsep tersebut di muka adalah aspek kebudayaan yang sifatnya berpindah; dari ruang privat ke ruang publik.

Akan halnya tanda budaya yang tadinya tidak dikenal, tetapi kemudian diciptakan oleh seorang kreator, dan biasanya akan dijadikan identitas formal, dapat dijumpai misalnya "Nanang & Galuh" yang mulai diselenggarakan pada tahun 1980-an. Pada saat itu ketua Dinas Pariwisata tingkat Provinsi adalah Adi Maswardi, dan ia lah yang membuat acara yang identik dengan acara "Abang & None" Betawi di Jakarta, mencari tokoh yang bisa dianggap mewakili provinsi Kalimantan Selatan. Pemilihan "Nanang & Galuh Banjar", paling tidak menjadikan baju *poko pria* dan *kebaya* (Banjar) untuk perempuannya, sebagai pakaian resmi Provinsi Kalimantan Selatan.

4. Kreasi Tanda Budaya dan Keterbukaan

Apa yang dapat kita peroleh dari seluruh uraian di atas adalah; pertama, bahwa seni pertunjukan di Banjarmasin ada dua jenis, yaitu seni pertunjukan yang tradisional dan yang modern, baik itu dalam bentuk teater, musik maupun tari (Lihat: tabel 7).

Kedua, selain seni pertunjukan modern yaitu seni pertunjukan yang diambil alih dari Barat (sistem produksi, peralatan, properti, dan lain-lain), seperti misalnya dalam musik dikenal band, atau pada tarian orang mengenal tari modern, yang bukan tari klasik, tari keraton atau tari rakyat, orang juga mengenal seni kontemporer. Seni pertunjukan semacam ini mempunyai pencipta yang jelas, tidak

anonim seperti pada seni tradisional. Sehingga tampak sebagai kesenian yang bukan Barat sama sekali karena mengambil dasar-dasar tradisional, dan sebaliknya tidak juga bisa disebut sebagai kesenian yang tradisional karena menampilkan unsur-unsur tradisional.

Ketiga, riwayat hidup pak Be Es memperlihatkan bahwa lingkungan di mana seseorang dibesarkan dengan keterbukaan yaitu mau menerima unsur-unsur kebudayaan yang bukan dari daerahnya, merupakan dasar keterbukaan seseorang terhadap kebudayaan yang bukan menjadi miliknya. Lingkungan juga membuat bakat seseorang dapat berkembang, selain tentunya ditunjang oleh kemampuan membaca. Hal ini lah yang membuat pak Be Es mampu mengkreasikan tanda budaya dengan dasar seni tradisional yang telah tertanam sejak masa kanak-kanaknya, menjadi suatu tanda budaya yang diakui oleh masyarakat di luar lingkup kebudayaan tradisional tersebut.

Keempat, kasus teater Mamanda yang digelar di Banjarmasin, yang bukan teater tradisional, merupakan tanda budaya yang diciptakan kembali. Penulis narasi jelas orangnya, dan Mamanda kontemporer seperti ini jelas pula pemulanya, yaitu pak Be Es. Kesenian kontemporer dengan dasar tradisi ini lah yang lebih dapat dipasarkan pada konsumen di luar kelompok etnik pemilik kesenian tradisi itu.

BAB IV

KESENIAN KLENTENG SEBAGAI WAHANA PLURALISME

Oleh Yasmin Shahab

1. Klenteng dalam Perkembangan Kebudayaan Banjar dan Cina

Sebagai tempat ibadah orang Cina, klenteng juga merupakan fungsi dari perkembangan politik. Asal mulanya, klenteng merupakan tempat beribadah keturunan Cina yang beragama Tao. Pada masa Orde Baru, hanya agama-agama besar yang bersifat monoteisme yang diijinkan hidup di Indonesia. Demikianlah, pada masa Orde Baru seluruh kepercayaan yang ada diarahkan pada sistim kepercayaan monoteisme. Hal yang sama berlaku untuk kepercayaan Tao, yang aslinya bersifat politeisme dan rumah ibadahnya adalah klenteng. Pada kondisi ini kepercayaan Tao tidak diakui keberadaannya oleh pemerintah Indonesia pada masa Orde Baru. Kepercayaan Tao tidak dianggap sebagai agama. Sebagai strategi adaptasi, kepercayaan Tao dikembangkan ajarannya dengan nama Tri Darma yang merupakan gabungan Khong Hu Cu, Budha dan Taoisme. Karena Budha diakui keberadaannya, maka dengan strategi baru ini kepercayaan Tao mendapat ijin hidup sebagaimana kepercayaan lainnya yang diakui keberadaannya oleh pemerintah. Demikianlah pada masa Orde Baru semua klenteng dimasukkan ke vihara, rumah ibadat agama Budha.

Klenteng yang menjadi obyek penelitian di sini, merupakan salah satu klenteng terbesar di Banjarmasin. Klenteng yang terletak di

Kesenian Klenteng Sebagai Wahana Pluralisme

tepi jalan raya, cukup menarik perhatian karena bukan saja warna dan bentuknya, tetapi juga karena posisinya yang strategis. Klenteng ini didirikan sekitar tahun 1980 an. Pada tahun 1995 didirikan seksi kesenian. Dalam organisasi klenteng ini dikenal empat seksi yaitu seksi pendidikan agama, seksi kesenian, seksi wanita dan seksi hubungan masyarakat. Sesuai dengan tema penelitian, informasi amat difokuskan pada kesenian. Sayangnya waktu penelitian amat singkat untuk dapat melakukan observasi dimana tehnik ini amat tergantung pada situasi dan kondisi. Oleh karena itu tidak ada kesempatan bagi kami untuk menyaksikan moment-moment yang relevan dengan penelitian. Informasi sepenuhnya diperoleh dari hasil wawancara dengan pimpinan klenteng yang menunjukkan kerjasama yang amat baik, dihadiri oleh seorang tokoh dari Dinas kebudayaan yang dikenal amat baik oleh pimpinan klenteng karena selama ini dialah yang menjadi pelatih nari dari kelompok tari klenteng. Kehadirannya cukup membantu responden untuk merecall informasi yang kami butuhkan. Wawancara dilakukan di klenteng, sehingga sambil wawancara kami bukan saja dapat mengamati aktifitas rutin yang berlangsung disini, tapi kami juga diberi kesempatan untuk melihat-lihat seluruh isi klenteng. Walaupun ketika membuat perjanjian untuk wawancara ada kesan bahwa calon responden agak khawatir dengan tujuan penelitian, tetapi setelah wawancara berlangsung suasana berjalan santai. Beberapa anggota pengurus klenteng lainnya juga datang satu persatu turut menjadi informan kami. Tampaknya isi pertanyaan yang santai dan umumnya berkisar di dunia seni dan klenteng membuat suasana santai dan menyenangkan, tanpa ada rasa khawatir.

Ada dua kesenian Cina di Banjarmasin yang berhubungan dengan seksi kesenian di klenteng yaitu tari dan Barongsai serta Liang-Liong liong. Dari kedua kesenian ini, maka yang menonjol pemunculannya pada tingkat nasional adalah Barongsai karena munculnya tidak terbatas pada peristiwa-peristiwa yang berhubungan

dengan masalah kecinaan, tetapi muncul pada segala bentuk peristiwa. Lain halnya dengan tari yang pemunculannya jauh terbatas dibandingkan dengan Barongsai dan Liang-Liong liong. Tarian yang dikembangkan di klenteng hanya muncul dalam acara-acara yang berhubungan dengan kecinaan. Bahkan lingkup perannya umumnya berkisar pada masalah seputar lingkaran hidup khususnya perkawinan. Berbeda dengan tari, Barongsai muncul pada segala variasi peristiwa, kekeluargaan, sosial dan bahkan politik dalam peristiwa-peristiwa yang berhubungan dengan kecinaan maupun peristiwa-peristiwa nasional.

2. Tari Kontemporer

Pengembangan tari lokal sebagai tari kontemporer telah merupakan gejala yang mewarnai aktifitas dunia tari di Indonesia. Ini terjadi di seluruh Indonesia, termasuk juga di Kalimantan. Dinas Dinas pemerintahan seperti Dinas Kebudayaan, Dinas Pendidikan, Dinas Pariwisata sibuk dan amat berjasa dalam pengembangan tari lokal ini. Para koreografer setempat ataupun mereka yang datang ataupun didatangkan oleh pemerintah untuk meningkatkan kualitas pengembangan tari daerah menunjukkan trend yang terus meningkat dari waktu ke waktu. Banyak koreografer dari Jawa dan Bali mewarnai usaha-usaha ini. Jumlah koreografer lokal juga terus meningkat. Ini juga yang merupakan salah satu yang menarik dari aktifitas seksi kesenian yang ada di klenteng Banjarmasin.

Grup tari dari klenteng ini mendatangkan guru dari Dinas Kebudayaan untuk melatih menari secara regular. Menurut pelatih tari ini minat dan respons dari para muridnya amat menyenangkan dan amat positif. Partisipasi mereka amat tinggi. Menurut pendapat dia kemungkinan besar karena mereka merupakan orang-orang yang terbiasa kerja dengan disiplin selain minat terhadap tari ini. Koreografer tersebut amat puas dan bangga akan minat dan

Kesenian Klenteng Sebagai Wahana Pluralisme

tanggungjawab dari peserta kelompok tari di klenteng ini. Grup tari ini sering diundang sebagai pelengkap upacara perkawinan. Dulu, dalam upacara perkawinan orang Cina di Banjarmasin tidak dikenal acara tari-tarian. Kini biasanya upacara perkawinan dilakukan siang hari di klenteng. Malam harinya, diadakan resepsi di restoran di mana sebagai salah satu hiburan ditampilkan kelompok tari dari klenteng. Demikianlah karena ketertarikan terhadap tari dari para anggota klenteng yang umumnya keturunan Cina, perhatian klenteng pada pengembangan tari cukup besar.

Tari yang masuk klenteng ini adalah tari ciptaan baru para koreografer dari Dinas Kebudayaan dimana dia juga sebagai pelatih tari di klenteng ini. Walaupun anggota klenteng pada umumnya keturunan Cina, para penari dari kelompok tari milik kelenteng bukan hanya orang Cina, justru sebaliknya banyak penari adalah orang Indonesia. Koreografer yang mengajar tari di klenteng serta membantu menciptakan beberapa tarian untuk mereka juga orang Indonesia. Tari-tarian yang dikembangkan disini adalah tari-tarian tradisional dari Kalimantan. Masyarakat yang memanfaatkan kelompok tari ini umumnya orang Cina yang menyelenggarakan perkawinan, sebagai bagian pengisi acara. Semuanya diatur melalui klenteng. Demikianlah, melalui tari kontemporer yang merupakan gubahan dari tarian lokal, banyak unsur tari asli daerah menjadi konsumsi masyarakat keturunan Cina di Banjarmasin. Melalui tari ini juga tembok-tembok klenteng ditembus penduduk asli dan dalam waktu yang bersamaan klenteng dengan masyarakat Cinanya menembus tembok melebur ke tradisi lokal. Demikianlah tari lewat klenteng menjadi media pertemuan antara penduduk asli orang Indonesia dan masyarakat keturunan Cina.

Sejauh ini belum ada informasi bagaimana respons masyarakat Cina terhadap perkembangan baru ini, bahwa upacara perkawinan mereka diisi dengan kreasi tarian moderen olahan tari tradisional Kalimantan. Apapun responsnya, salah satu sisi yang dapat

dimunculkan disini adalah situasi ini telah menampilkan lahan pertemuan etnis yang potensial yang merupakan tantangan bagi pihak terkait untuk dikembangkan sebagai lahan multikultural. Belum banyak kegiatan pemerintah yang terlibat dalam pengembangan peran tari sebagai wahana multikulturalisme. Dalam kasus klenteng, inisiatif lebih banyak datang dari pihak klenteng daripada pihak pemerintah. Di sini pemerintah lebih berperan sebagai fasilitator. Oleh karena itu tantangan bagi pemerintah bukan saja bagaimana mengkreasikan tarian lokal menjadi tarian kontemporer, tetapi bagaimana usaha ini dapat menciptakan lahan multikultural.

Demikianlah seksi kesenian dari klenteng dapat merupakan sarana bagi usaha pemerintah menciptakan atmosfer multikulturalisme. Dalam kenyataannya seksi kesenian ini bukan hanya menghidupkan peran tari, tetapi juga menghidupkan peran Barongsai dan Liang-Liong liong. Kalau dalam usaha pengembangan tari yang terjadi adalah kesenian lokal yang menembus dinding klenteng amsuk ke dalam masyarakat Cina, maka dalam kasus Barongsai dan Liang-Liong yang terjadi adalah tradisi Cina menembus dinding klenteng masuk ke dalam masyarakat Indonesia.

Kecuali Barongsai, kesenian Cina lainnya juga suka dimunculkan pada perayaan di Banjarmasin. Seorang informan menceritakan, bahwa pada masa kanak-kanaknya sekitar tahun 1960an setiap tahun diadakan pesta panen yang berlangsung selama sebulan. Acara cukup ramai seperti orang yang berdagang makanan, permainan kanak-kanak seperti tong edan, sulap, magic, menembak dan sebagainya. Setiap malam juga ada pertunjukan. Acara dibuat berlainan setiap malam, maksudnya agar penonton selalu datang karena penontonnya berasal dari daerah disekitar tempat pertunjukan. Grup orang Cina yang ada di pasar malam, datang untuk memperagakan kung fu dan permainan toya. Saat itu masyarakat dapat menerima kehadiran Cina. Penduduk percaya bahwa orang-orang Cina itu yang mata pencahariannya sehari-hari

berdagang adalah ahli kung fu. Responden misalnya sangat mengagumi pedagang es kero karena responden percaya bahwa pedagang es tersebut adalah ahli kung fu. Tetapi tampaknya kesenian Cina yang berkembang pesat luar biasa dalam arti ruang dan waktu adalah Barongsai dan Liang-Liong.

3. Barongsai dan Liang-Liong

Banyak tradisi yang berhubungan dengan keturunan Cina di Indonesia yang telah menghilang, yang bukan saja menghilang tetapi dengan sengaja dihilangkan dari bumi Indonesia seperti yang dituturkan baik oleh pengamat kesenian Cina dalam tulisannya (Danandjaja, 1987) ataupun menurut penuturan para pendukungnya (Abdurachman 1989; Lohanda, 1989; Siswadhi, 1989; Sufwandi Mangkudilaga, 1989; Tetet Srie W.D., 1989).

Seni Liang-Liong dan Barongsai yang masuk ke Indonesia adalah pertunjukan hewan berupa naga dan singa. Filosofi pertunjukan Liang-Liong menggambarkan manusia yang memburu hawa nafsu, cita-cita yang selamanya tidak terpuaskan yang diungkapkan dalam pentas binatang yang berburu mutiara namun tidak pernah tercapai. Meski tidak pernah tercapai, tarian ini menggambarkan sosok perjuangan manusia yang ulet dan tekun. Hal ini digambarkan oleh 30 personil yang tampil yang secara kompak mengerak-gerakkan tubuh naga, sehingga nampak seperti binatang yang menggeliat. Pemain-pemain ini adalah para jago kungfu atau silat yang dengan gerakan-gerakan teratur meliuk-liukan badannya diiringi suara tambur dan kencrengan. Semakin cepat bunyi alat-alat musik tersebut, makin cepat dan lincah para kungfu menggerakkan Liang-Liong. Sedangkan Barongsai adalah topeng singa yang dimainkan oleh dua orang ahli kung fu dengan maksud untuk mengusir roh jahat.

Sedemikian tingginya nilai naga, sehingga binatang khayalan yang dimitoskan ini merupakan lambang kebesaran bagi kaisar Cina. Selanjutnya dijelaskan bahwa singa Barongsai sebenarnya merupakan jelmaan dari anjing Tibet, yang disebut shichu. Anjing kecil yang bentuknya lebih besar sedikit dari kucing, selalu mengiringi para biksu Tibet dalam upacara-upacara keagamaan, terutama pada sat-saat mereka bepergian jauh. Di dalam perjalanan apabila para biksu tadi menghadapi rintangan, maka shichu pun akan berubah bentuk, menjadi singa yang besar. Karena legende itulah, timbul budaya Barongsai pada tiap upacara di kalangan etnis Cina seperti tahun baru imlek dan pehcun. Dikatakan juga bahwa hingga kini Barongsai dijadikan lambang kepahlawanan oleh kelompok-kelompok rahasia. Tidak heran kalau Barongsai selalu berwarna warni sesuai dengan lambang kelompok-kelompok rahasia itu. Dahulu Barongsai tidak saja dimainkan pada perayaan perayaan hari besar Cina seperti Cap Go Meh dan Peh Cun, tetapi Barongsai kerap dijadikan hiburan oleh orang kaya terutama pada saat-saat mereka mengadakan pesta seperti perkawinan dan ulang tahun.

Pesta rakyat Cap Go Me berhubungan erat dengan perayaan tahun baru imlek dimana perayaan tahun baru Imlek ditutup dengan pesta Cap Go Me. Perayaan imlek dibuka dengan pasar malam selama tiga hari. Pasar malam ini khusus menyediakan segala macam kebutuhan makanan untuk perayaan tahun baru. Selain bahan makanan juga dijual bahan-bahan untuk keperluan sembahyang seperti hio, lilin serta pakaian dan mainan serta petasan. Pesta rakyat Cap Go Me dimulai pada tanggal 13. Malam keempatbelas dan kelima belas merupakan klimaks dari pesta rakyat Cap Go Me. Pada malam-malam ini keluar naga Cina yang disebut Liang-Liong dan Barongsai. Para pemain Liang-Liong dan Barongsai adalah anggota dari perkumpulan pencak silat. Bila saling bertemu mereka akan bertanding. Liang-Liong dan Barongsai selain berpawai di jalan raya juga mengunjungi rumah-rumah orang kaya untuk mengamen. Pada

Kesenian Klenteng Sebagai Wahana Pluralisme

perayaan Cap Go Me di depan tokok-toko tertentu telah dipasang rentetan petasan besar yang pada ujungnya terikat angpau yang berisikan sejumlah besar uang. Hadiah ini khusus diperuntukan bagi rombongan Barongsai yang berakrobat sehingga mereka dapat memanjat tiang tinggi tersebut sambil dibakari petasan. Di kampung-kampung juga dikunjungi Barongsai, dan ada banyak rumah yang sengaja mengharap kedatangan binatang mitologi suci ini, karena menurut kepercayaan mereka rumah yang dimasuki Barongsai dapat bersih dari pengaruh roh jahat yang sering berada di sana dan membuat haru biru serta mendatangkan penyakit bagi para penghuninya. Biasanya rumah demikian itu akan membuka pintu pekarangannya pada waktu kedatangan Barongsai, dan membakar petasan pada waktu mahluk suci itu memasuki rumah tersebut. Perayaan ini tampak seperti pesta rakyat karena dilakukan di jalan-jalan raya.

Deskripsi singkat tentang upacara tradisional masyarakat Cina seperti Imlek, Cap Go Me, menunjukkan bahwa upacara-upacara ini bukan saja melibatkan orang Cina tetapi juga orang-orang pribumi baik sebagai partisipan maupun sebagai penonton. Sifatnya yang menyolok dalam arti keramaian, kesibukan serta durasi waktu dari perayaan ini konon merupakan penyebab upacara-upacara tersebut menjadi kurang disukai oleh pejabat-pejabat yang berminat pada politik asimilasi, karena takut akan memperkuat sifat eksklusifisme dari etnis Cina dan akan menghambat proses asimilasi yang sangat digiatkan sejak berdirinya Orde Baru. Demikianlah, Inpres N0. 14 tahun 1967 mengatur larangan membangun klenteng baru, merenovasi maupun mengembangkan klenteng. Juga larangan menghidupkan budaya (seni) yang dikembangkan pemeluk agama TO - pemuja dewa alam lingkungan, di antaranya Liong.

Sejak Orde Baru, Konfusianisme memang sudah tidak diakui lagi sebagai agama resmi di Indonesia. Bersamaan dengan itu sekolah-sekolah dan pendidikan Cina juga dilarang. Pelarangan itu

berkaitan dengan adanya dugaan Baperki, Organisasi Cina Indonesia terlibat dalam kudeta berdarah G30S PKI. Tidak terkecuali, larangan tersebut termasuk digunakannya aksara-aksara Cina dalam berbagai kehidupan, karena adanya dugaan bahwa RR Cina membantu pemberontakan itu.

Danandaja (1987) menyesalkan bahwa tradisi yang pernah memperkaya kebudayaan Indonesia pada masa sebelum Perang Dunia Kedua harus punah begitu saja. Selanjutnya dia menyatakan bahwa walaupun dari segi alasan politis mungkin dapat dipertanggungjawabkan, namun dari segi ilmu pengetahuan kejadian ini harus disesalkan. Oleh karena itu, Danandaja menghimbau agar milik bangsa Indonesia ini dapat diselamatkan dengan cara mengabadikan secara pendokumentasian. Katanya: "Mungkin saja dengan cara ini di kemudian hari jika keadaan politik sudah lebih dewasa, beberapa dari bentuk-bentuk folklore keturunan Cina ini dapat dibangkitkan kembali dari kuburnya." Kini tampaknya apa yang dicita-citakan pengamat tersebut ini telah menjadi kenyataan. Sejak bulan April 1999 ini ada gejala yang menarik dimana salah satu dari tradisi Cina yang tercekal tersebut sedang diangkat kembali, yaitu Liang-Liong dan Barongsai seperti dapat disimak dari beberapa mass media yang telah menyajikan beberapa tulisan mengenai cabang tradisi keturunan Cina ini (Republika, 2 Maret 1999, 14 Maret 1999 dan 22 Maret 1999; Perspektif 21-27 Oktober 1999) serta tayangan pada beberapa saluran televisi di Jakarta sekitar bulan Maret dan April 1999. Sekarang Liang-Liong dan Barongsai bukan saja secara tiba-tiba muncul setelah tercekal selama 32 tahun, tetapi Liang-Liong dan Barongsai muncul di banyak tempat di Indonesia seperti Solo, Semarang dan Batam. Liang-Liong dan Barongsai bukan saja muncul dalam upacara-upacara di kelenteng dan pada hari-hari besar Cina, tetapi juga dalam acara-acara partai politik di kota-kota besar di Indonesia.

Kesenian Klenteng Sebagai Wahana Pluralisme

Menurut yang diberitakan dalam harian *Republika*, ada perubahan antara pemunculan Barongsai dahulu dengan pemunculannya yang ada dewasa ini. Para pengusung liong kini beragam. Jika dulu para pemain melulu etnis Cina kini ada yang berasal dari suku Jawa dan luar Jawa; juga pemeluk agamanya pun beragam. Bukan saja perubahan terjadi pada para pemainnya, juga pertunjukan liong kini bisa diadakan kapan saja dan dimana saja.

Tidaklah mengherankan kalau dalam waktu kurang dari setahun, telah bermunculan banyak kelompok Barongsai di Banjarmasin. Menurut responden kami salah seorang pengurus di klenteng pada tahun 2002, di Banjarmasin telah didirikan lima perkumpulan Barongsai yang baru yang kesemuanya milik swasta. Sedangkan klenteng memiliki perkumpulannya sendiri. Menurut informan kami yang lain, seorang seniman Indonesia, di Pecinan terdapat tujuhbelas kelompok Barongsai. Pada saat-saat tertentu mereka turun ke kampung-kampung untuk mendapatkan uang.

Ketika Barongsai dilarang, pengusiran roh jahat dilakukan melalui sembahyang. Dulu, Barongsai masuk ke kampung-kampung, tetapi sekarang tidak lagi. Sekarang Barongsai lebih banyak muncul sebagai bagian dari pertunjukan. Hal ini sebelumnya tidak pernah terjadi. Pertunjukan Barongsai kini bukan hanya pertunjukan dari bagian masyarakat Cina, tetapi pertunjukan dari aktifitas masyarakat non-Cina, bahkan pertunjukan ini merupakan bagian dari upacara-upacara resmi pemerintah, seperti pertandingan kesenian tingkat nasional, peringatan ulangtahun kemerdekaan dan seterusnya.

Walaupun hari-hari besar Cina dulu dirayakan dengan munculnya Barongsai dan Liang-Liong, tetapi ketika tradisi Cina dihidupkan kembali, kelompok kesenian klenteng di Banjarmasin hanya menghidupkan Barongsai dan tidak menyentuh keberadaan Liang-Liong. Ini disebabkan karena permainan Liang-Liong membutuhkan pemain yang lebih banyak, sebesar 18 orang. Di

samping itu gerakan Liang-Liong lebih sulit daripada Barongsai. Juga Barongsai yang dihidupkan kembali pada masa reformasi berbeda dengan Barongsai yang pernah ada sebelumnya.

Kini Barongsai bermain dengan menggunakan tonggak atau bangku. Di negeri Cina sendiri juga dahulu Barongsai bermain di atas tanah. Tetapi kini di negara Cina Barongsai juga bermain diatas tonggak atau bangku. Permainan diatas bangku atau tonggak telah menginternasional. Dengan menggunakan tonggak atau bangku, pemain Barongsai harus mendemonstrasikan keahliannya bermain sebagai akrobat. pertunjukan ini lebih menegangkan dan menarik daripada permainan di atas tanah yang kurang bersifat menantang dan tidak mengerikan. Pertunjukan Barongsai dengan menggunakan bangku atau tonggak in lebih menarik, terlebih lagi untuk penonton yang bukan orang Cina.

Dari kelompok Barongsai yang muncul akhir-akhir ini di Banjarmasin, hanya kelompok Barongsai milik klenteng yang bermain untuk upacara dan pertunjukan, sedangkan kelompok lainnya hanya bermain untuk pertunjukan. Dengan demikian di sini Barongsai bukan bagian dari upacara religi, tetapi sebagai kesenian komoditas. Walaupun kelompok-kelompok ini lebih berperan untuk fungsi komoditas ketimbang fungsi religis, mereka tetap harus melakukan upacara-upacara di klenteng. Untuk pemain yang bukan orang Cina dan juga bukan penganut Tao, tidak perlu ikut sembahyang. Besarnya jumlah kelompok Barongsai yang bermain sebagai pertunjukan menyebabkan Barongsai di Banjarmasin lebih merupakan kesenian komoditas dan bukan upacara. Barongsai kini lebih bersifat sebagai obyek wisata yang penekannya pada demonstrasi ketrampilan akrobat di atas tongkat dan kayu, dan bukan lagi sebagai pengusir roh jahat. Dengan demikian konsumennya juga bergeser jauh bukan lagi hanya orang Cina yang menjalankan upacara tetapi segala macam etnik yang menikmati seni komoditas.

Kesenian Klenteng Sebagai Wahana Pluralisme

Dari keenam grup Barongsai yang ada, yang jauh berkembang pesat adalah kelompok milik klenteng. Bahkan, kelompok-kelompok lainnya milik swasta selalu meminjam peralatannya dari klenteng. Juga pemain Barongsai dari kelompok swasta tidak amat mahir dalam akrobat sehingga mereka lebih menekankan pada permainan di atas tanah dan bukan di atas tonggak. Kelengkapan peralatan yang mereka miliki serta keahlian dalam bermain diatas tonggak mengakibatkan grup Barongsai klenteng jauh berada diatas grup-grup Barongsai swasta lainnya.

Pada tingkat nasional grup-grup Barongsai ini bersatu dalam satu wadah yang disebut PERSOBARIN (Persatuan Barongsai Indonesia) yang berpusat di Surabaya. Karena penekanan pertunjukan Barongsai kini pada kemahiran berakrobat, kelompok Barongsai ini berambisi menjadikan Barongsai sebagai bagian dari cabang olahraga, dan karena itu mereka sedang berusaha untuk dapat diterima sebagai anggota KONI. Usaha mereka belum berhasil karena jumlah perkumpulan Barongsai belum memenuhi jumlah minimum. Kini PERSOBARIN sedang berusaha agar grup-grup Barongsai dapat tumbuh terus agar mereka dapat diterima menjadi anggota KONI.

Ambisi PERSOBARIN dalam menumbuh kembangkan Barongsai misalnya nampak pada pemunculan Barongsai. Ketika Dinas kebudayaan membuat acara "Pembauran Bangsa" dengan memunculkan tari-tarian yang ada di Kalimantan Selatan, maka Barongsai turut ambil bagian memeriahkan acara ini. Pemunculan grup Barongsai ini didasari atas semangat kelompok-kelompok Barongsai untuk memunculkan Barongsai sesering mungkin dalam arti waktu dan tempat. Berbeda dengan kelompok kesenian lainnya yang harus diberikan dana sebagai kompensasi pemunculan mereka, kelompok Barongsai bahkan bersedia untuk membayar asalkan diberi kesempatan untuk muncul. Dalam kasus acara "Pembauran Bangsa" di Banjarmasin misalnya, kelompok Barongsai disini bersedia

membayar panitia bila panitia memberi kesempatan pada grup Barongsai untuk tampil ekstra, tetapi penawaran ini ditolak panitia.

Ambisi PARSOBARIN untuk menumbuhkembangkan Barongsai mungkin dapat tercapai melihat posisi Barongsai kini yang bukan sebagai bagian upacara kepercayaan Tao, tetapi telah berfungsi sebagai kesenian komoditas yang konsumennya bersifat plural etnis.

Akhir-akhir ini terjadi perkembangan yang menarik dalam penumbuhkembangan Barongsai. Seorang koreografer dari Dinas Kebudayaan melihat adanya kesamaan antara Barongsai dan sasangaan, satu jenis kesenian lokal dari daerah Amuntai. Kesamaannya terletak pada media yang digunakan sasangaan dalam atraksi ini yaitu menggunakan binatang yang berbentuk seperti singa, dibawa oleh dua orang atau lebih yang menari meliak liuk sama seperti gerakan Barongsai. Perbedaannya adalah kalau permainan Barongsai menekankan kemahiran bermain akrobat pada tonggak dan bangku, maka penekanan permainan sasangaan pada pertunjukan tari lokal. Namun tampaknya usaha koreografer ini tidak menarik masyarakat Cina, karena mereka tidak menunjukkan kesediaan bekerjasama dalam pengembangan gabungan sasangaan dan Barongsai. Sang koreografer yang sebelumnya sangat berambisi karena yakin kreasi barunya menciptakan Barongsai Kalimantan Selatan akan menarik masyarakat Cina, menjadi kecewa karena ternyata perhitungannya meleset. Pada penelitian kami yang pertama, sang koreografer menceritakan mengenai ambisi dan cita-citanya untuk mengangkat sasangaan sebagai bentuk pertemuan seni lokal dengan Barongsai. Dengan penuh keyakinan dia berusaha mengkreasikan kembali sasangaan tersebut. Dia amat yakin bahwa kreasinya ini akan mendapat dukungan finansial dari masyarakat Cina yang juga amat aktif dan ambisi dalam menghidupkan kembali Barongsai. Kesamaan antara sasangaan dan Barongsai dalam penampilannya merupakan potensi untuk pengembangan bentuk baru dari kesenian ini. Tetapi dalam penelitian kami yang kedua dengan

kecwa sang koreografer menceritakan kekecewaan atas kegagalannya mendapat dukungan finansil dari masyarakat Cina dalam menciptakan kreasi barunya. Ternyata cita-citanya tidak berhasil menarik minat masyarakat Cina. Menurut koreografer tersebut mungkin masyarakat Cina cuma tertarik pada keseniannya saja. Kurang jelas mengapa masyarakat Cina tidak tertarik pada inisiatif dari koreografer tersebut, mengingat Barongsai sendiri telah berhasil sebagai kesenian komoditas di antara penduduk asli.

Sebenarnya yang terjadi pada alih fungsi peran Barongsai dari fungsi religis ke fungsi komoditas ini bukan hanya terjadi di Kalimantan Selatan, tetapi di seluruh wilayah Indonesia. Bahkan di banyak tempat seperti di Jakarta misalnya, fungsi Barongsai bukan hanya beralih sebagai komoditas hiburan, tetapi juga telah memasuki dunia politik. Banyak aktifitas kampanye politik di Indonesia telah memunculkan Barongsai sebagai salah satu atraksi mereka untuk menarik orang menyaksikan kampanye ini. Sebagai imbalan dari pemunculan Barongsai, diharapkan orang keturunan Cina yang tidak sedikit jumlahnya di Indonesia akan memilih partai yang bersangkutan.

Menurut Sarwono Setyadi, sekretaris Hok Tim Bio, organisasi pembina grup Naga Mas Salatiga, Jawa Tengah kepada wartawan harian Republika, Alwi Shahab, sejak Orde Reformasi pertunjukan liong ini mulai digencarkan kembali. Sejak pemerintahan Orde Baru tumbang, liong saling bermunculan ke permukaan. Ini terutama terjadi pada kelompok yang dibina dibawah asuhan kelenteng - tempat sembahyang pemeluk agama Kong Hu Cu. Grup-grup yang tidak aktifpun dihidupkan kembali oleh sebagian besar WNI keturunan. Pertunjukan liong pertama kali dimunculkan dimuka umum ketika berlangsung deklarasi PAN Solo di stadion Sri Wedari. Pertunjukan serupa juga digelar DPD PAN di Karanganyar, Klaten Semarang dan Salatiga. Tiga grup liong dari Semarang pernah diundang pentas di halaman kampus STSI (Sekolah Tinggi seni indonesia), Solo, pada akhir Pebruari 1999. Mereka diundang pentas

dalam rangka penutupan seminar seri II "Seni Pertunjukan Tradisional Indonesia".

Kini di Jakarta bukan saja Barongsai muncul di Klenteng Ancol, yang merupakan peran lama Barongsai, tetapi Barongsai muncul di rapat akbar Partai Amanat nasional (PAN) dan Golkar di stadion utama Senayan. Barongsai juga dipertunjukkan saat pertemuan masyarakat Betawi di Senayan. Acara akbar Partai Amanah nasional, P.K.B. telah memunculkan Barongsai sebagai bagian dari acara mereka. Bahkan telah didatangkan rombongan Barongsai dari daratan Cina. Kedatangan Barongsai dari daratan Cina ini dimaksudkan sebagai diplomasi budaya dari kedua negara, RI - RRC. Barongsai Shantung ini tampil di empat kota, Jakarta, Solo, Semarang dan pulau Batam. Barongsai muncul seiring dengan perubahan warna politik di Indonesia. Kalau dulu Barongsai muncul sehubungan dengan perayaan keagamaan orang Cina, kini Barongsai muncul seiring dengan kegiatan partai-partai politik di Indonesia.

Saluran TV Antevision telah menayangkan munculnya kembali Barongsai pada upacara-upacara yang berlangsung di klenteng di Jakarta. Tampaknya penggunaan Barongsai dalam acara-acara partai-partai politik di Jakarta, telah menggiring kepada pemunculan Barongsai di klenteng-kelenteng secara terbuka. Sejak dilarang keberadaannya, sebagian pembina kesenian tetap menghidupkan pertunjukan liong yang dilakukan secara diam-diam. Biasanya terbatas dalam lingkungan klenteng untuk menghormati dewa bumi, - Hok Tek Tjeng Sin -saat peringatan tahun baru imlek setiap 15 Januari.

Menurut yang diberitakan dalam harian Republika, ada perubahan antara pemunculan Barongsai dahulu dengan pemunculannya yang ada dewasa ini. Para pengusung liong kini beragam. Jika dulu para pemain melulu etnis Cina kini ada yang

berasal dari suku Jawa dan luar Jawa; juga pemeluk agamanya pun beragam. Bukan saja perubahan terjadi pada para pemainnya, juga pertunjukan liong kini bisa diadakan kapan saja dan dimana saja. Pemunculan Barongsai dalam aktifitas politik bukanlah faktor kebetulan atau muncul begitu saja, tetapi dilandasi dengan perjanjian-perjanjian dari pihak terkait (Shahab, 2001).

4. Prospek Barongsai sebagai Media Pluralisme

Kemunculan kembali Barongsai di Banjarmasin yang diprakarsai oleh pemiliknya, masyarakat keturunan Cina, mempunyai prospek untuk berkembang menjadi kebudayaan nasional dalam arti muncul dalam segala kesempatan yang ada di Indonesia, mulai dari, religi, acara hiburan hingga politik. Dalam hubungannya dengan religi, Barongsai merupakan tradisi kepercayaan Kong Hu Cu yang berperan di ruang privat orang Cina, khususnya bagi mereka yang penganut kepercayaan Kong Hu Cu. Meskipun demikian, tidak tertutup kemungkinan bagi Barongsai untuk masuk ke dalam ruang publik, karena permainannya juga digelar di kampung-kampung yang banyak dihuni oleh penganut Kong Hu Cu. Karena seperti digambarkan dalam deskripsi sebelumnya, Barongsai juga mengusir roh-roh jahat yang ada di rumah mereka yang menganut Kong Hu Cu. Sedangkan Barongsai dengan fungsi hiburan dan politik ada dalam ruang publik. Dengan kata lain, merujuk pada berbagai fungsi Barongsai, ia selalu muncul dalam ruang publik.

Dalam perannya di ruang publik, keberadaan Barongsai didukung oleh beberapa faktor, yaitu semangat komunitasnya, kekuatan finansial yang dimiliki oleh komunitas Barongsai itu, kemudian ada kemungkinan kerjasama dengan pihak manapun untuk memunculkan Barongsai di segala kesempatan, dan Barongsai mengandung unsur bela diri yang telah merebut hati masyarakat Indonesia melalui layar kaca.

Dengan demikian Barongsai amat potensial untuk dikembangkan sebagai wahana pluralisme. Apalagi Barongsai sudah dikenal secara internasional, sehingga pengembangan Barongsai di Indonesia sebenarnya merupakan potensi untuk komoditas internasional. Walaupun demikian, keberadaan Barongsai kini merupakan revitalisasi yang dalam konsep penelitian ini tidak lain adalah *revived tradition*, bentuk Barongsai tidak berubah meskipun fungsinya mengalami perubahan. Kalau bentuk Barongsai itu tetap, dan fungsinya berkembang, maka ia tidak dapat disebut sebagai wahana pluralisme tetapi lebih sebagai dominasi kebudayaan. Tampaknya usaha menciptakan Barongsai sebagai wahana pluralisme itu gagal, seperti yang pernah diusahakan oleh Dinas Kebudayaan di Kalimantan Selatan.

Kasus pengalaman koreografer Dinas Kebudayaan di Banjarmasin yang gagal mendapat dukungan dari masyarakat keturunan Cina saat ia menciptakan kembali kesenian asli Kalimantan, Sasingaan yang mirip dengan Barongsai, membuka beberapa tantangan. Di satu pihak Barongsai berpotensi dan berkesempatan untuk menjadi wahana pluralisme, tetapi di lain pihak usaha mengakomodir Barongsai dengan kesenian lokal, tidak mendapat dukungan masyarakat Cina. Padahal, bentuk Barongsai yang dimodifikasi dengan kesenian lokal akan lebih mencerminkan warna pluralisme Indonesia. Tanpa modifikasi dengan kesenian lokal, Barongsai tidak berfungsi sebagai wahana pluralisme, tetapi justru merupakan refleksi dari eksistensi masyarakat Cina di Indonesia. Semangat kerjasama kedua belah pihak harus ada, karena tanpa ini pengembangan cabang kesenian akan amat sulit dilaksanakan. Perjalanan sejarah Barongsai sendiri memperlihatkan bahwa pengembangan seni sulit bila harus melulu didasarkan atas dasar seni, tetapi pengembangan seni akan berkembang baik bila itu merupakan fungsi dari perjalanan politik. Oleh karena itu keperdulian dan perhatian pemerintah merupakan salah satu cara yang

Kesenian Klenteng Sebagai Wahana Pluralisme

menjanjikan, mengingat perjalanan Barongsai di Indonesia juga merupakan fungsi perjalanan kehidupan politik di negara ini.

Mengingat seni adalah tanda budaya yang berperan sebagai kontributor eksistensi suatu kelompok masyarakat, maka revitalisasi seni berarti juga revitalisasi eksistensi. Kasus proses penciptaan kembali kesenian Betawi memperlihatkan hubungan antara identitas, eksistensi dan kekuasaan (Shahab, 2002). Tahap-tahap perkembangan seni suatu kelompok etnik akan terbentuk secara kumulatif melalui kekuasaan. Kemanakah pemerintah akan membawa revitalisasi seni ini? Sebagai tanda budaya, eksistensi, dominasi dan kekuasaan suatu kelompok, atau sebagai wahana pluralisme? Tanpa sentuhan perencanaan, sesuatu yang tidak diharapkan dapat terjadi, atau sebaliknya dengan perencanaan yang baik revitalisasi seni bisa dibawa kearah yang diharapkan.

BAB V

RUANG PUBLIK DAN KREASI SENI

Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro

Jenis kesenian yang masuk dalam ruang publik berbeda dengan jenis kesenian yang ada dalam ruang privat. Mereka yang masuk dalam ruang publik biasanya adalah jenis kesenian yang telah dikreasikan kembali dan diakui oleh pemerintah, bahkan dijadikan kesenian milik pemerintah. Jenis kesenian seperti ini sering digelar sebagai sambutan terhadap tamu Pemerintah Daerah yang dianggap penting. Kesenian yang digelar di ruang publik dapat dinikmati tidak saja oleh satu kelompok etnik pemilik seni termaksud. Karena sifatnya yang dikreasikan, paling tidak disesuaikan dengan selera dan kebutuhan, membuat kesenian itu bisa dinikmati oleh kelompok-kelompok etnik lain dan pada gilirannya nanti sering dijadikan tanda budaya yang merepresentasikan provinsi (baca: Kalimantan Selatan).

Bab ini akan memperlihatkan peranan dan posisi berbagai institusi yang berusaha memasukkan jenis seni pertunjukan ke dalam ruang publik dan proses pengakuan komunitasnya terhadap seni pertunjukan itu.

1. Institusi dan Perannya

Setelah reformasi pada tahun 2000, institusi yang berhubungan dengan seni pertunjukan berbeda dari masa Orde Baru. Pada saat penelitian ini dilakukan di Kalimantan Selatan ada empat lembaga yang berhubungan dengan aspek kebudayaan, kesenian, dan seni pertunjukan. Keempatnya adalah; Parsenibud yang singkatan dari Pariwisata, Seni dan Budaya, lembaga pemerintah tingkat provinsi yang berada di bawah Departemen. Kemudian orang mengenal Taman Budaya, tempat di mana kesenian publik sering digelar, ada pula Lembaga Budaya Banjar dan Dewan Kesenian.

Keempatnya akan dibicarakan secara singkat di sini, karena beberapa daripadanya pernah disinggung dalam laporan-laporan terdahulu.

1.1. Parsenibud

Parsenibud di kota Banjarmasin berafiliasi ke Departemen di Jakarta, karena itu termasuk Kantor Wilayah (baca: Kalimantan Selatan) yang lebih dikenal dengan nama singkatannya yaitu Kanwil. Pada masa Orde Baru, pertama-tama merupakan Kanwil P & K., kemudian Kanwil Dikbud, yang diubah menjadi Kanwil Diknas. Dua institusi yang disebut belakangan terdiri dari tiga, yaitu Muskala (Museum dan Benda Purbakala), Jarahnitra (Sejarah dan Nilai Tradisional) dan Seksi Kesenian.

Pada saat reformasi, kesenian ini lah yang digabungkan dengan institusi yang pada masa Orde Baru bernama Kanwil Pariwisata, dan yang setelah reformasi bernama Parsenibud itu. Pindahannya bidang Kesenian dari Kanwil Diknas seperti layaknya bedol desa, karena baik seluruh personil maupun seluruh data ikut diboyong

pindah. Parsenibud sendiri terdiri dari dua Sub Dinas (Subdin), yaitu Subdin Kebudayaan dan Kesenian serta Subdin Pariwisata. Mereka yang berasal dari Seksi Kesenian di Kanwil Diknas masuk ke Subdin Kebudayaan dan Kesenian di Parsenibud.

Dalam hubungannya dengan seni pertunjukan, tampaknya Parsenibud masih bekerjasama dengan Taman Budaya, seperti layaknya dulu bidang Kesenian dari Kanwil Diknas yang bekerjasama dengan Taman Budaya. Perbedaannya, bahwa sekarang tidak seluruh kabupaten di Kalimantan Selatan ini menerapkan sistem yang sama dengan kondisi di ibu kota provinsinya. Ada daerah-daerah yang tetap mempertahankan bidang seni dan budaya di bawah Kandep Pendidikan, misalnya di kabupaten Hulu Sungai Tengah, di awal tahun 2001, tetapi kemudian urusan seni dan budaya dimasukkan sebagai bagian dari urusan perjalanan dan transportasi. Sedangkan di kabupaten Hulu Sungai Selatan di awal tahun 2001 urusan seni masih ditangani oleh Dinas Pendidikan, tetapi saat penelitian ini dilakukan seni sudah masuk dalam bagian dari Parsenibud wilayah kabupaten tersebut di atas.

Akibat adanya sistem yang tidak menentu seperti ini, menurut informasi yang diperoleh, komunikasi dengan institusi terkait menjadi tidak lancar. Misalnya dalam hal surat-menyurat, surat yang dikirimkan oleh provinsi (Parsenibud) sering diteruskan ke camat atau bupati.

1.2. Dewan Kesenian

Dewan Kesenian didirikan pada tahun 1970-an, ketuanya yang pertama adalah Anang Adenansi yang juga seorang seniman teater. Perhatiannya tidak hanya pada seni, tetapi juga pada jurnalistik, karena ia adalah seorang tokoh pers "Mimbar

masyarakat". Setelah pensiun dari Dinas pariwisata, ia membuat majalah untuk Dewan Kesenian.

Dalam organisasi dibedakan antara Dewan Kesenian Tingkat Pusat (provinsi Kalimantan Selatan) dengan Dewan Kesenian Tingkat Kodya atau Kabupaten yang lebih dikenal dengan Dewan Kesenian daerah (DKD). Di tingkat Kodya Banjarmasin ketuanya adalah Suyitno yang juga anggota DPRD. Dewan Kesenian Daerah sebenarnya belum berusia lama, karena secara formal baru didirikan pada tahun 1990 berdasarkan Surat Keputusan Mendagri.

Saat ini Dewan Kesenian belum menunjukkan karyanya yang cukup berarti, karena Dewan ini tidak pernah mempunyai dana yang dapat digunakan untuk menggalakkan aktivitasnya.

1.3. Lembaga Budaya Banjar

Lembaga Budaya Banjar yang disingkat dengan nama LBB didirikan dengan Surat Keputusan Gubernur sekitar tahun 1995, dan berkantor di bagian samping gedung Suryansyah. Lembaga ini mempunyai tiga bidang; yaitu adat-istiadat, sejarah dan kesenian. Tugas utamanya adalah menginventarisasi kesenian Banjar, menggali dan membakukan kebudayaan Banjar, yang rapatnya dilakukan dua kali dalam sebulan.

Dalam hal keuangan, saat ini Lembaga Budaya Banjar tidak mempunyai dana, paling tidak demikian lah informasi yang diterima. Karena itu, tidak terlampau banyak kegiatan yang bisa dilakukan. Hal ini berbeda dengan pada saat sebelum Otonomi Daerah diberlakukan, karena pada waktu itu Pemda memberi bantuan Rp.10.000.000 setahun yang digunakan sebagai dana operasional. Sebelumnya. Lembaga ini pernah mendapat dana sebesar

Rp.20.000.000, sehingga berhasil melahirkan buku pengantin Banjar (yang telah dibakukan).

Keanggotaan Lembaga Budaya Banjar tidak dapat dikatakan hanya milik orang Banjar, meskipun orang Banjar mendominasi keanggotaannya. Karena ada satu anggota yang bukan orang Banjar, tetapi sekarang sudah almarhum. Ia telah dianggap sebagai orang Banjar oleh masyarakat, karena sangat mengerti tentang kebudayaan Banjar. Kalau begitu, kini Lembaga Budaya Banjar boleh dikatakan sebagai milik orang Banjar saja.

Tugas terpenting Lembaga ini adalah menjaga dan membakukan kebudayaan Banjar. Misalnya dalam hal tradisi pengantin Banjar, yang pada masa Orde baru merupakan bagian dari proyek Jarahnitra. Hasil penelitian Jarahnitra ini kemudian dibawa pada orang-orang tua yang duduk di Lembaga Budaya Banjar, untuk dimusyawarahkan, dan dioperasionalkan pada sanggar-sanggar pengantin Banjar yang ada di Banjarmasin.

Mereka yang bersatu dalam "Yayasan Melati" (Yayasan Persatuan Rias Pengantin), dikumpulkan dan diberi pengarahan. Persoalan pada waktu itu mempertanyakan misalnya apakah adat perkawinan Banjar menggunakan payung dalam upacara perkawinannya? Sebelum dilakukan pembakuan, ada perbedaan pandangan yang tajam di antara orang Banjar sendiri, tetapi setelah dilakukan pembakuan, perbedaan itu boleh dikatakan tidak ada lagi.

Informan menganggap bahwa pembakuan adat-istiadat dan kesenian Banjar sangat bermanfaat, karena bisa menetralkan konflik, tetapi tidaklah demikian halnya dengan generasi muda dan para akademisi, karena mereka menganggap bahwa dengan pembakuan berarti bahwa kita tidak menerima perubahan yang terjadi dalam kebudayaan Banjar.

2. Taman Budaya; Peran dan Posisinya Dalam Proses Penciptaan

Bagian ini akan memperlihatkan bagaimana hubungan antara Taman Budaya dan kebutuhan akan ruang publik, seniman, proses penciptaan dan karya ciptanya, serta penonton dan apresiasinya terhadap karya seni ciptaan seniman.

2.1. Taman Budaya dan Kebutuhan Ruang Publik

Taman Budaya provinsi Kalimantan Selatan didirikan berdasarkan Surat Keputusan (SK) Mendikbud 0241/0/1981 pada tanggal 23 Agustus 1981, dengan ketuanya yang pertama A. Syaichan. Pada waktu itu di Jakarta sudah lama berdiri Taman Ismail Marzuki sebagai pusat pagelaran seni. Berdirinya Taman Budaya provinsi Kalimantan Selatan, merupakan bagian dari keputusan Mendikbud yang membagi daerah pengembangan pariwisata menjadi bagian, termasuk di dalamnya pembangunan Taman Budaya. Taman Budaya dibangun berdasarkan ide antara lain untuk menampung keingin-tahuan para wisatawan terhadap seni pertunjukan daerah, selain juga untuk mengembangkan dan "melestrarikan" seni pertunjukan daerah.

Tugas Taman Budaya provinsi Kalimantan Selatan adalah untuk menjaga seni budaya Kalimantan Selatan, sehingga seni pertunjukan dari daerah-daerah (baca: kabupaten) yang ada di wilayah provinsi Kalimantan Selatan, bisa disaksikan di Taman Budaya ini. Selain itu, Taman Budaya di provinsi ini juga merupakan tempat di mana orang bisa menyaksikan kreasi baru para seniman, selain juga merupakan tempat orang bisa menyaksikan pagelaran

dari daerah-daerah lain. Misalnya "Pagelaran Seni Pertunjukan se Indonesia" yang diikuti oleh provinsi-provinsi yang ada di Indonesia (hanya beberapa di antaranya yang tidak menggelar kesenian daerahnya, termasuk DKI Jaya).

Karena itu, tidak lah mengherankan bahwa sejak jaman Orde Baru hingga saat penelitian ini dilakukan, Taman Budaya bekerjasama dengan lembaga-lembaga yang berhubungan dengan kesenian. Pada jaman Orde Baru Taman Budaya bekerjasama dengan Kanwil Pariwisata, Jarahnitra yang berada di bawah Diknas, selain juga dengan Kanwil Penerangan. Setelah reformasi, Departemen Penerangan dibubarkan dan dengan sendirinya Kanwil Penerangan pun tidak ada lagi, maka kerjasama itu dilakukannya dengan Parsenibud. Lembaga yang disebutkan belakangan ini merupakan gabungan dari seksi Seni dan Budaya Diknas yang dipindahkan ke Kanwil Pariwisata (Lihat: V.1.1.).

Kalau tadinya Taman Budaya didanai oleh Pemerintah, karena secara administrasi berada di bawah Kanwil Pendidikan dan Kebudayaan yang kemudian menjadi Diknas, maka setelah reformasi berdasarkan Peraturan Daerah (Perda) no.16 tahun 2001, sejak tanggal 9 Nopember 2001 Taman Budaya berdiri sendiri. Tentunya hal ini bukan lah sesuatu yang mudah, karena dengan adanya Perda tersebut kesulitan dalam hal pendanaan mulai dirasakan.

2.2. Seniman: Ciptaan dan Transmisi Pluralisme Yang Gagal

Taman Budaya sebagaimana halnya institusi pemerintah yang lain, juga menerima pegawai yang lulus dari seleksi pusat. Para sarjana seni mendaftarkan diri ke Direktorat Kesenian, setelah lulus ujian seleksi mereka bisa ditempatkan di daerah, termasuk di Taman Budaya Banjarmasin. Pada saat penelitian dilakukan, di Taman

Budaya ada beberapa sarjana seni lulusan Jawa, selain pegawai yang diangkat oleh Taman Budaya. Satu orang sarjana teater, dua orang sarjana tari, dua orang sarjana pedalangan dan satu orang di bagian interior. Menurut informasi, orang Banjar sendiri kurang suka untuk masuk ke sekolah seni yang formal, seperti Sekolah Tinggi Seni yang ada di Yogyakarta dan Solo.

Dalam hubungannya dengan pluralisme budaya, para sarjana seni itu secara teoretik dapat berperan sebagai transmisi budaya, memberi pengetahuan kebudayaan lain melalui lembaga Taman Budaya. Sejauh mana peran mereka dapat dikaji dari percikan riwayat hidup seorang sarjana seni perempuan yang saat penelitian ini dilakukan sudah dua tahun bekerja di Taman Budaya.

Seperti halnya Taman Budaya lain (Kleden-Probonegoro dkk., 2001), Taman Budaya di Banjarmasin pun mempunyai devisi tari, musik, teater dan sastra. Tokoh kita dari STSI Yogyakarta itu membantu devisi tari dan menjabat sebagai *pamong budaya*, selain ia sendiri juga menciptakan tari sebagaimana rekan-rekannya di sana. Tokoh kita ini tampaknya adalah orang yang terbuka, karena garapannya sering dikritik kental dengan nuansa Jawa. Apa yang dilakukannya kemudian adalah mengikuti kursus menari di sebuah sanggar di Banjar Baru. Rupanya ia merasa berhasil, dan dapat dibuktikannya dari garapan yang menurutnya dapat diterima oleh rekan-rekan kerjanya.

Setelah dua tahun bekerja di Banjarmasin, daerah yang lama-kelamaan melekat di hati tokoh kita itu dan terekspresi dari logat bicaranya selama wawancara yang tidak menimbulkan kesan bahwa ia orang Jawa, maka ia pun mulai mencipta. Ciptaannya antara lain diberinya nama "Kelang-Kelok" dan "Intuisi", keduanya adalah tari kontemporer. Selain itu ia juga mencipta "Samudra Putih", sandra tari yang menceritakan tentang pengislaman Sultan Suryansyah. Gerakannya diambil dari tarian orang Dayak Balian yang

dikombinasikan dengan langkah tari Banjar. Para penari mengenakan *sasirangan* (motif tradisional Banjar), warna merah dikenakan oleh tokoh antagonis, *sasirangan* warna hijau dikenakan oleh tokoh *balian* (dukun), warna kuning digunakan untuk menggambarkan adegan mengislamkan Sultan Suriansyah, dan warna putih dalam sendra tari itu dikenakan pada para pemain yang memerankan tokoh masyarakat Islam. "Samudra Putih" diiringi oleh musik orang Dayak dan Panting. Warna Jawa juga dimasukkannya saat kerajaan Demak mengantar Sultan ke Banjar.

Apa yang hendak dikatakan dari tokoh yang percikan riwayat hidupnya dicantumkan di sini, adalah kuatnya nuansa daerah (baca:Banjar) di Kalimantan Selatan, paling tidak seperti yang tampak dari kasus tersebut di atas. Pengaruh luar tidak masuk ke dalam aspek tari mereka, yang menurut informan lain hal ini tidak ada hubungannya dengan isu Javanisasi, tetapi terlebih karena sifat orang Banjar yang menjaga tradisi mereka. Informasi lain yang diperoleh adalah bahwa gerak dasar tari seseorang tidak bisa diubah. Katakan lah tari Jawa itu lambat, sedangkan gerak tari dasar orang Banjar cepat. Dengan kata lain, visi ini sebenarnya ingin mengatakan bahwa tidak mungkin (atau paling tidak sangat sulit) orang dari kelompok etnik lain, menarik (dengan sempurna) tarian milik kelompok di mana si penari itu tidak dibesarkan. Menurut konsep penelitian, hal ini berarti bahwa transmisi kebudayaan gagal.

Karya seni (baca: seni pertunjukan) dapat dibagi ke dalam dua bagian secara kasar, yaitu seni tradisional dan seni kontemporer. Apa yang dimaksudkan dengan seni kontemporer menurut batasan inilah yang tampaknya banyak digelar di Taman Budaya. Akan halnya seni kontemporer itu sendiri, kajian tentang Taman Budaya memperlihatkan ada tiga bentuknya. Yaitu, pertama, seni kontemporer yang penciptaannya sama sekali tidak mengambil unsur dari tradisi. Kedua, adalah seni pertunjukan yang sebagai kesatuan sebenarnya telah ada, tetapi kemudian dikreasikan sebagai bentuk

baru. Dalam konsep tersebut di muka, seni pertunjukan dalam bentuk baru ini termasuk dalam katagori seni pertunjukan yang dikreasikan kembali, *re-created*. Ketiga, adalah bentuk baru yang sebagai kesatuan tadinya tidak dikenal sama sekali.

Kalau kita hubungkan karya seni seniman Taman Budaya dengan ketiga konsep yang kita gunakan (Lihat: 1.2.), maka seniman Taman Budaya tidak memunculkan seni pertunjukan "tua" yang sudah lama tidak muncul. Dengan kata lain, seniman Taman Budaya tidak memunculkan seni yang sifatnya *revived*.

Kesenian kontemporer yang penciptaannya tidak mengambil unsur tradisi banyak pula dilakukan oleh sanggar atau grup-grup seni (dalam "Data Organisasi Kesenian Kalimantan Selatan" dimasukkan dalam katagori seni modern) yang kemudian dipentaskan di Taman Budaya.

Ada beberapa seniman Taman Budaya yang mengkreasi kembali seni tradisi. Misalnya Ibu Erna yang telah mengkreasi *Tirik Lalan*. Sebelum mengkreasikannya ia melakukan penelitian tentang tari ini, di daerah Tapin. *Tirik* dalam bahasa daerah berarti pergaulan dan *Lalan* adalah cerita tentang seorang raja yang ingin pergi ke luar kerajaan, karena ingin mengenal masyarakatnya dengan lebih baik. Untuk keinginannya itu ia rela meninggalkan istrinya, tetapi sang permaisuri tidak mau melepas suaminya. Supaya maksudnya terkabul, raja merayu istrinya. Jadi, *Tirik Lalan* sebenarnya adalah tarian tentang rayuan raja pada istrinya. Tarian ini mempunyai *setting* kehidupan masyarakat di daerah Tapin; setelah panen padi *diirik* kemudian ditampi oleh perempuan-perempuan sambil bernyanyi. Nyanyian perempuan dengan tepuk tangan, memang menjadi ciri khas *Tirik Lalan*.

Tirik Lalan telah dibakukan melalui proyek BKKMI yang nantinya menjadi Dewan Kesenian. Sampai saat ini *Tirik Lalan*

diajarkan di Sekolah Menengah Pertama, bahkan ada juga Sekolah Menengah Umum yang mengajarkan Tirik Lalan sebagai bagian dari mata pelajaran keseniannya. Selain itu, bila Pemerintah daerah mendapatkan tamu penting, maka Tirik Lalan sering digunakan untuk menyambut tamu-tamu ini.

Contoh lain dari bentuk kesenian yang diciptakan kembali oleh seniman Taman Budaya, Heryadi yang juga anggota "Perpekindo", adalah *Gandut*. Menurut informasi grup tari Gandut juga banyak dijumpai di daerah kabupaten Tapin.

Tari ini boleh digolongkan sebagai tari pergaulan. Pada jaman Belanda dahulu, penari *gandut* bersama dengan penonton laki-laki menari di tengah lingkaran dengan iringan *agung* (gong), *rebab*, biola dan *babun* (kendang). Dalam bahasa daerah, adegan ini disebut *Bagandutan*. Orang mengenal empat macam tari *Gandut*, yaitu *Gandut Mangandangan*, *Gandut Mandung-Mandung*, *Gandut Keroncong* dan *Gandut Manunggal* (Idwar Saleh, 1976).

Seorang perempuan tidak demikian saja bisa menjadi penari *gandut*, karena sampai dengan tahun 1980-an harus ada beberapa syarat yang harus dipenuhi. Yaitu calon penari *Gandut* harus bisa melakukan jurus-jurus bela diri dan mengerti mantera. Sebagai catatan, banyak cerita beredar bahwa penari *Gandut* banyak yang menggunakan susuk di bagian tubuhnya. Misalnya, supaya senyumnya bisa tampak lebih menarik, maka susuk dipasangnya di bagian bibir. Pada masa itu penari *Gandut* dianggap mempunyai status yang rendah, karena mereka menerima uang dari laki-laki yang boleh memberikan uang dengan meletakkannya di bagian tubuh penari *Gandut*. Dalam perkembangannya kemudian, uang itu tidak diletakkan di bagian tubuh si penari, tetapi dalam bokor yang disediakan di tepi lingkaran.

Penari Gandut sering dinikahi kalangan atas, termasuk pejabat-pejabat desa dan orang-orang berada, meskipun mereka sebenarnya sudah beristri. Contoh klasik penari Gandut yang menikah dengan golongan atas, adalah Sultan Adam yang memerintah kerajaan Banjar pada tahun 1850-an. Ia beristrikan seorang penari Gandut yang kemudian diberinya nama Nyai Ratu Komala Sari (Idwar Saleh, 1976). Ada suatu tabu yang sebenarnya merupakan peringatan bagi kaum laki-laki, yaitu jangan sekali-kali menghina penari Gandut. Karena besar kemungkinannya ia akan jatuh cinta pada Gandut, bahkan dalam kenyataannya tidak sedikit dari mereka yang bersedia menjual tanah dan rumahnya guna biaya perjalanan untuk mencari penari itu.

Sebenarnya tidak semua orang atau semua kelompok itu memandang rendah penari Gandut. Karena dalam seminar di Taman Budaya tahun 2000, ketua Dewan Kesenian Daerah menceritakan bahwa penari Gandut tidak bisa semena-mena dipermainkan oleh laki-laki, karena sebenarnya ia dijaga oleh saudara laki-laki atau bapaknya yang duduk sebagai penabuh *babun* pengiring *bagandutan*. Di dekat mereka biasanya disimpan parang yang akan digunakan sewaktu-waktu, kalau ada laki-laki yang berani mengganggu anak perempuan atau saudaranya.

Tari Gandut ini kemudian hilang pada masa Jepang, sekitar tahun 1940-an tanpa orang mengetahui sebabnya, dan muncul kembali di awal kemerdekaan di Tapin dengan bentuk seperti yang diuraikan di atas. Bahkan sampai tahun 1965, ketika seseorang yang sekarang menjadi tokoh Taman Budaya mulai memperhatikan seni pertunjukan, ia belum pernah mendengar tentang Gandut ini.

Dalam perkembangannya kemudian Jarahnitra mengadakan penelitian tentang Gandut, dan tahun 1983 di desa Pandakan, kecamatan Tapin Tengah dipertontonkan *bagandut* versi baru yang

tidak menggunakan uang. Baru sekitar tahun 1986-1987 Taman Budaya menggelar *bagandut* hasil kreativitas senimannya

Kini, *Gandut* sebagaimana layaknya *Tirik Lalan*, diajarkan di Sekolah Menengah Pertama dan Sekolah Menengah Umum sebagai bagian dari mata pelajaran kesenian. Khususnya di kabupaten Tapin, *Gandut* dipagelarkan sebagai seni tari yang dimunculkan untuk memeriahkan hari-hari besar Nasional, dengan penari yang kebanyakan adalah siswi-siswi Sekolah Menengah tersebut di atas.

Kedua contoh tersebut di atas, *Tirik Lalan* dan *Gandut*, adalah contoh dari seni pertunjukan yang dikreasikan oleh seniman Taman Budaya.

Bentuk ketiga adalah, seni pertunjukan yang *invented* yang jelas contohnya dalam tarian "*Samudra Putih*" tersebut di atas. Tarian ini belum dikenal sebelumnya. Seperti juga halnya sandra tari "*Junjung Buih*" yang dikreasikan oleh Heryadi pula. Narasi diambil dari cerita rakyat putri *Junjung Buih*. Pakaian yang dikenakan penarinya adalah kebaya yang telah dipermoderniser. Saat menggambarkan bagaimana *Junjung Buih* keluar dari permukaan air, Heryadi mempermainkan selendang untuk memberi nuansa gelombang air. Tarian ini dipagelarkan di Taman Budaya pada tahun 1999.

Itulah bentuk-bentuk tari kontemporer yang diciptakan oleh seniman-seniman Taman Budaya.

2.3. Penonton dan Apresiasi Seni Pertunjukan

Pada waktu penelitian ini dilakukan, dari tanggal 25 sampai dengan 27 Juni 2002, di Taman Budaya ada "Pagelaran Seni

Pertunjukan se Indonesia” yang diselenggarakan tiap dua tahun sekali, di daerah yang berbeda-beda. Pada tahun 2000 acara serupa diselenggarakan di Jakarta dengan mengambil tempat Gedung Kesenian. Provinsi-provinsi di Indonesia kebanyakan turut dalam acara pagelaran ini, hanya ada beberapa yang tidak dengan alasan tersendiri. Ada tiga orang pengamat untuk seni tari (dua orang) dan seni musik, dari Jakarta yang akan memberikan komentarnya diakhir pagelaran.

Hari kedua pagelaran ditampilkan kesenian dari provinsi Kalimantan Selatan, Nusa Tenggara Timur, Jawa Barat, Yogyakarta, Sumatera Utara dan Kalimantan Timur. Acara itu dilakukan di gedung Suryansyah yang terletak di samping Taman Budaya. Alasannya, karena Taman Budaya tidak dapat menampung penonton yang telah diduga sebelumnya akan meluap. Memang demikian lah halnya. Penonton cukup banyak. Kursi yang disediakan habis dan penonton memenuhi tangga, duduk di bagian samping dan bahkan tidak segan untuk duduk berdua di satu bangku. Penonton terdiri dari berbagai kelompok umur; tua-muda, dan anak-anak, serta laki-laki maupun perempuan, sama banyaknya.

Diduga penonton mayoritas orang Banjar, di sana-sini ada orang Jawa dan beberapa orang Flores yang dari pembicaraan kedengaran bahwa mereka masih mempunyai hubungan dengan peserta acara itu. Dari observasi tampak bahwa applaus selalu diberikan pada grup peserta dari berbagai provinsi itu.

Acara “Pagelaran Seni Pertunjukan Se Indonesia” yang diselenggarakan di Banjarmasin, dapat memperlihatkan bagaimana masyarakat Banjarmasin yang mayoritas orang Banjar itu, bersedia menonton pagelaran dari daerah-daerah lain di Indonesia. Suatu sikap yang mengarah pada pemahaman akan pluralitas budaya.

BAB VI

KEPULAUAN RIAU DAN PLURALISME

Oleh Sutamat Arybowo

1. Kepulauan Riau dan Kelompok Etnik

Sepertinya tidak ada hal yang lebih tipikal di Kepulauan Riau (Kepri), kecuali sebutan nama kampung berdasarkan kelompok etnik. Hampir semua pulau yang berpenghuni, baik di wilayah kota kecamatan maupun kota kabupaten, senantiasa dapat dijumpai : Kampung Cina, Kampung Jawa, Kampung Bugis, Kampung Boyan, dan sebagainya. Dalam perkembangannya juga ada sebutan lain, misalnya Kampung Cina di Tanjung Pinang dikenal dengan nama Kampung Senggarong. Barangkali karena etnik Cina sudah menyebar merata di Pulau Bintan, sebutannya kembali mengikuti letak geografi seperti Kampung Cina di Pulau Lingga sekarang dikenal dengan sebutan Kampung Pasar. Sedangkan kelompok etnik Minangkabau dan Batak, jarang sekali disebut nama kampungnya. Barangkali kedua etnik tersebut datangnya di Kepulauan Riau lebih belakangan bersamaan dengan dibukanya kawasan Otorita Batam atau kawasan industri Bintan Utara.

Hal yang menyulitkan adalah mencari perkampungan Melayu, sebab di wilayah Kepulauan Riau, masyarakat umum justru tidak menyebut Kampung Melayu. Di pulau Jawa dan Kawasan Indonesia Timur, sebutan kampung Melayu berarti penghuninya

adalah keturunan Arab atau orang Keling –India. Juga sulit dijumpai nama kampung yang dihuni Orang Laut (Suku Laut). Kelompok Orang Laut menyebut alamatnya sesuai dengan nama teluk, nama sungai, atau nama tanjung, misalnya Teluk Kelumu, Sungai Buluh, Tanjung Butun, dan lain-lain. Pada hakekatnya kelompok etnik Melayu sebagian besar tinggal di perkampungan pantai berarti dekat dengan laut, sekaligus dekat dengan mata pencahariannya sebagai nelayan atau petani kebun di sepanjang pantai. Barangkali itulah karena mereka adalah orang setempat, sehingga tidak menggunakan nama kampung berdasarkan etnik.

Selain itu menyebut kelompok etnik Melayu sepanjang sejarah tampak mengalami kesulitan. Ketika Belanda datang ke Asia Tenggara khususnya Nusantara, setiap mendarat di suatu tempat atau kepulauan, ia dengan mudah menyebut “ini Aceh, ini Minang, ini Batak, ini Dayak, ini Bugis, ini Sunda, ini Jawa”, dan sebagainya. Tetapi begitu ia sampai di Kepulauan Riau, ia mengalami kesulitan untuk menyebut nama kelompok penduduknya. Dengan kata lain, untuk menyebut etnik Melayu,

Belanda mengalami kesulitan mencari ciri khasnya dan ia tidak berani menyebut “ini Melayu” seperti halnya etnik lain. Hal ini kemungkinan disebabkan begitu cairnya kehidupan etnik di alam Kepulauan Riau dengan letak geografinya yang terbuka dan penduduknya sebagian besar tinggal di sepanjang pantai.

Pantai bagi masyarakat Kepulauan Riau adalah “jantung kehidupan”. Ia dapat memberi kemakmuran sekaligus malapetaka penghuninya. Dapat memberi kemakmuran karena pantai merupakan pintu gerbang para nelayan dalam kegiatannya sehari-hari. Dan menjadi malapetaka karena pantai di Kepulauan Riau merupakan kawasan yang menjadi rebutan para industriawan dalam rangka ekspansi untuk melebarkan bidang usahanya. Pantai yang

sudah dihuni para nelayan hingga turun-temurun, tiba-tiba digusur begitu saja untuk kepentingan industri tanpa memperdulikan "human cost" yang harus dibayar.

2. Tingkat Migrasi di Kepulauan Riau

Daerah ini menjadi konsentrasi para migran yang penduduknya terdiri dari berbagai latar belakang etnik. Penduduk pendatang yang paling lama di daerah ini adalah orang Cina. Mereka datang ke daerah ini diperkirakan pada jaman Sriwijaya, kemudian menyebar luas terhitung tahun 1457 sejak hubungan perniagaan antara Cina dengan Asia Tenggara meningkat. Rangkaian episode ini digambarkan dalam *Sejarah Melayu* yang menjelaskan pengaruh penting antara Selat Malaka dan Laut Cina Selatan. Andre B. Lapian (19..) menggambarkan Selat Malaka sebagai "jantungnya lautan", yang dapat mengalirkan semua aktivitas dari Atlantik ke kawasan Pasifik. Pada abad – 15 orang Cina dari negeri Tiongkok berdatangan melalui Laut Cina Selatan menuju daerah terbuka yang di kenal dengan "*Riauw Archipelago*". Mereka beranak pinak sampai sekarang membaaur menjadi satu bersama orang setempat. Singkatnya pada masa itu hubungan perniagaan dari negeri Tiongkok bertambah maju pesat seiring perkembangan kawasan Selat Malaka.

Begitu pula orang dari pulau Jawa berdatangan silih berganti dibawa oleh Belanda sebagai kuli kontrak, untuk membuka perkebunan dan pertambangan. Sejak terjadi konsesi ekonomi antara Sultan Riau Lingga pada akhir abad-19, banyak orang Jawa yang datang ke daerah ini untuk bekerja di pertambangan timah dan bouksit. Tetapi ada pula yang transit saja berhubung akan ke Singapura dan Johor dalam rangka sebagai kuli kontrak di

perkebunan karet. Sebagian ada pula orang Jawa yang hendak dagang ke Timur Tengah atau naik haji ke Arab Saudi, kebetulan kehabisan perbekalan, kemudian singgah dahulu di daerah ini. Sebaliknya orang Timur Tengah yang hendak dagang ke tanah Jawa, mereka sering singgah dulu ke Malaka atau Tanjung Balai Karimun, dan akhirnya ada yang menetap di daerah Kepulauan Riau.

Saat ini daerah Kepulauan Riau tetap menjadi daerah terbuka baik sebagai daerah transit atau daerah tujuan untuk berdomisili. Banyak orang dari berbagai penjuru telah menjadikan daerah ini sebagai "*persinggahan*" sanak famili berdasarkan etnik seperti disebut di atas. Kini orang Jawa yang hendak pergi ke Malaysia sebagai Tenaga Kerja Indonesia (TKI), biasanya naik kapal laut menuju ke Pelabuhan Kijang di Pulau Bintan atau melalui Pelabuhan Batu Ampar di Pulau Batam, kemudian mereka singgah dulu beberapa hari di Tanjung Pinang, baru berangkat ke lokasi tujuan di Malaysia. Orang Jawa Timur, orang Lombok, orang Flores dan lainnya demikian juga. Tanpa disadari semua penduduk Indonesia yang hendak pergi ke luar negeri dengan menggunakan kapal laut dapat dipastikan sebagian besar melalui jalur Kepulauan Riau. Jadi Kepulauan Riau adalah daerah migran yang paling strategis di Indonesia (lihat peta).

Kenyataan di lapangan saat ini sulit untuk membedakan penduduk pendatang atau orang baru dengan penduduk yang tinggal lama di Kepulauan Riau. Hal ini disebabkan sejak dibukanya Batam dan Bintan sebagai kawasan industri, mobilitas penduduk begitu cepat. Pada jaman kolonial dan pasca kemerdekaan route kapal laut dari pulau Jawa ke daerah ini hanya sekali dalam tiga bulan, dengan waktu perjalanan 3-4 hari lebih. Kemudian dengan kemajuan teknologi kapal laut, pada saat ini semua trayek cukup lancar, rata-rata seminggu satu kali dengan waktu perjalanan hanya ditempuh 26 jam. Tetapi anehnya tingkat perkembangan migrasi

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

sepertinya menurun, paling kurang menurut hasil sensus penduduk tahun 2000 yang dilakukan oleh BPS, untuk daerah Kabupaten Kepulauan Riau disebut 30,79% (lihat tabel). Pada hal pada jaman kolonial penduduk Cina yang berdomisili di kota Tanjung Pinang saja sudah mencapai 58,86%. Barangkali penduduk yang datangnya sebelum masa kemerdekaan sudah dianggap sebagai penduduk lama dan dianggap sebagai bukan status migran.

Tabel 8
Penduduk Menurut Status Migrasi Seumur Hidup
Kabupaten Kepulauan Riau

No.	Jenis Kelamin	Non Migran	Migran Msk	Jumlah	Prosen (%)
1	Laki-Laki	112.112	49.487	161.599	30,62
2	Perempuan	109.016	48.867	157.883	30,95
	Jumlah	221.128	98.354	319.482	30,79

Sumber: BPS., 2000

Menurut hasil observasi yang pernah dilakukan oleh tim Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia (LIPI) pada tahun 1992, di daerah ini masih terdapat penutur cerita yang dilakonkan dalam teater tradisional. Di pulau-pulau kecil yang berpenduduk tidak lebih 200-an orang, masih dijumpai seorang tukang cerita. Mereka mempunyai nostalgia, dan ingatan mereka diekspresikan melalui cerita, entah itu cerita rekaan atau dongeng sehingga menjadi tipikal penduduknya. Di daerah Pulau Lingga dan Singkep, tukang cerita memiliki status sosial yang tinggi karena mereka dianggap oleh penduduk sebagai cerdik-cendikia. Di daerah Kepulauan Riau masih dijumpai pula cerita-cerita yang berparas Istana yang merupakan refleksi kebudayaan Melayu masa lalu.

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

Walau mereka terpinggirkan sejak lama, dan daerah ini makin ditinggalkan generasi mudanya karena mencari mata pencaharian di tempat lain, penduduknya tetap berpandangan bahwa Lingga adalah kiblat kebudayaan Melayu, sehingga mereka tetap bersemboyan "*Lingga bunda tanah Melayu*". Jadi orang Melayu sendiri juga sering berpindah tempat secara spontan ke pulau-pulau lain sehubungan dengan mata pencaharian. Dan para pendatang dari lain etnik telah membaur dengan begitu cepat menyesuaikan diri, atau mungkin orang Melayu tidak peduli terhadap etnik pendatang.

Di samping itu, Kepulauan Riau terletak di kawasan yang secara ekonomi sangat menguntungkan, yaitu dekat Selat Malaka yang merupakan pintu gerbang perdagangan internasional dengan pusatnya di Singapura. Alamnya sangat potensial karena memiliki tambang timah, bouksit, pasir granit, sebagai tempat transit angkutan minyak bumi ke seluruh dunia, juga memiliki hasil perkebunan seperti karet, kopra dan gambir, sudah barang tentu hasil laut berbagai jenis ikan terdapat di daerah ini. Daerah yang potensial itu, kini penduduknya secara ekonomi terkebelakang, justru bertepatan dengan kawasan ini sedang dikembangkan menjadi "*Growth Triangle*" SIJORI (Singapura-Johor-Riau). Pada saat ini, secara administrasi politik sedang dimekarkan beberapa kotamadya dan kabupaten, bahkan Kepulauan Riau sendiri telah diputuskan oleh Pemerintah RI ditingkatkan sebagai wilayah yang berstatus provinsi. Tetapi cukup ironis, karena secara makro ingin membuat Kepulauan Riau terkooperasikan dalam sistem perekonomian internasional, tetapi dalam prakteknya para pelaksana pembangunan telah mengabaikan penataan infrastruktur kependudukan.

Selain itu di daerah ini terdapat kota Daik di tepi sungai yang tadinya menjadi ibukota Kerajaan Riau Lingga yang pernah menguasai Tumasik (Singapura) dan Johor, dulu dikenal sebagai

pusat kebudayaan Melayu kini hanya meninggalkan puing-puing yang membisu. Pulau Lingga yang dikenang sebagai bunda tanah Melayu, kini merana dan penduduknya tinggal meratapi nasib, sebagaimana dinyanyikan oleh Sri Panggung dalam sebuah pertunjukan. Keadaan seperti itu memungkinkan daerah Kepulauan Riau dari masa ke masa tetap akan menjadi tujuan para pendatang sekaligus menjadi daerah perebutan rezeki.

3. Persebaran, Komposisi Kelompok Etnik dan Grup Seni

Pembicaraan kali ini akan di pecah menjadi dua bagian yaitu komposisi kelompok etnik dan grup kesenian. Adapun besar kecilnya jumlah kelompok etnik sangat tergantung antara lain dari luasnya daerah dimana kelompok etnik itu tinggal. Karena itulah pembicaraan mengenai kelompok etnik tidak dapat dilepaskan dari wilayah pemerintahan.

3.1. Komposisi Kelompok Etnik dan Wilayah Pemerintahan

Sejak jaman kolonial, daerah ini tampak labil, terutama faktor administrasi politik dan persebaran penduduk. Dari masa ke masa kekuasaan politik senantiasa berubah-ubah, sehingga persebaran penduduk mengikuti gerak perubahan politik. Dari segi historis, setelah "*Traktat London*" tahun 1824, penduduk Riau Lingga terbelah menjadi dua bagian. Bagian Utara (Semenanjung Malaka, Johor, Singapura) ikut wilayah kekuasaan Inggris, dan bagian Selatan (Riau Kepulauan) di bawah kekuasaan Belanda. Setelah traktat London tersebut, secara politik kiblat Riau bergeser ke Batavia, sedangkan Semenanjung Melayu ke Singapura. Pada jaman pendudukan

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

Jepang, terjadi perubahan pemusatan kekuasaan, kiblat Riau bukan lagi ke Batavia, melainkan ke Singapura. Hal ini atas kebijakan pemerintah Bala Tentara Jepang telah mengadakan reorganisasi, wilayah kepulauan Riau Lingga dan Pulau Tujuh dipisahkan dari Sumatra, dan ditempatkan di bawah administrasi di Singapura.

Pada masa pasca kemerdekaan RI, tampaknya Belanda masih memiliki pengaruh besar terhadap Kepulauan Riau. Kemudian setelah Belanda mengakui kedaulatan RI tahun 1949, pemerintah Jakarta telah menjadikan Riau sebagai karesidenan yang membawahi empat kabupaten, yaitu : Kampar, Bengkalis, Indragiri, dan Kepulauan Riau, di bawah Sumatra Tengah yang berpusat di Bukit Tinggi. Pada masa ini pemerintah Jakarta membaca gelagat bahwa telah terjadi ketegangan antara pusat dan daerah, maka pada tahun 1957 telah dibentuk Provinsi Riau yang beribukota di Tanjung Pinang. Tidak lama kemudian pecah pemberontakan PRRI pada tahun 1958, lalu Kotapraja Pekanbaru direbut oleh Jakarta. Bertepatan dengan serangan Jakarta menghadapi PRRI, maka Gubernur Provinsi Riau di lantik pada Maret 1958. Dengan kembalinya keadaan tenang, ibukota Provinsi Riau dipindahkan dari Tanjung Pinang ke kota minyak Pekanbaru karena di sini adalah pusat kegiatan ekonomi untuk wilayah Daratan.

Masa Orde Baru daerah ini menjadi pemasok terbesar devisa pemerintah pusat di Jakarta. Oleh karena itu dengan dalih stabilitas nasional, gubernurnya selalu dipilih dari etnik Jawa. Bukan itu saja penyebabnya, kebetulan orang-orang Riau Daratan dengan orang Riau Kepulauan sering terjadi ketegangan bila gubernurnya dipilih dari salah satu dari dua kelompok itu. Apabila yang menjabat gubernur orang Kepulauan maka orang Daratan kurang cocok, sebaliknya jika orang Daratan yang menjabat, orang Kepulauan tidak setuju. Akhirnya kebijakan pemerintah pusat agak otoriter, dipilahlah gubernur orang Jawa sekaligus militer. Sebagaimana diuraikan di

atas sebenarnya dari masa ke masa wawasan pemahaman tentang Daratan dan Kepulauan selalu berubah-ubah sesuai dengan perubahan administrasi politik, dan disinilah sumber konflik sangat potensial.

Selanjutnya pada masa Reformasi sebagaimana daerah lain di Indonesia, di mana-mana terjadi gerakan eforia, tidak ubahnya masyarakat Provinsi Riau juga ikut menikmati eforia tersebut. Di satu pihak masyarakat Provinsi Riau ingin merdeka sendiri bebas dari tekanan Jakarta. Hal ini merupakan retorika politik sekaligus gerakan diaspora sebagaimana diinginkan orang Melayu pada umumnya baik di Semenanjung atau di Riau Kepulauan. Namun diaspora itu gugur karena orang-orang Riau Kepulauan memiliki pemikiran sendiri ingin menjadi provinsi. Dalam hal ini keduanya mengalami ketegangan yang cukup lama. Akhirnya Riau Daratan di pihak yang harus menerima kenyataan karena keterlibatan pemerintah Jakarta tetap masih ada dan kuat. Dampaknya adalah Riau Daratan tidak bisa merdeka, dan Riau Kepulauan meningkat statusnya sebagai provinsi sendiri lepas dari Daratan, walau terjadi sengketa yang cukup lama. Tanpa disadari sebuah konflik yang terlampau panjang semuanya telah dirugikan, karena tak dapat menyiapkan sumber daya manusia yang handal. Sekarang sudah terlanjur seperti nasi menjadi bubur, lahirnya Provinsi Kepulauan Riau memang agak prematur. Yang penting semua telah menyadari kaitan historis bagaimana membuka wawasan kembali tentang hubungan Darat dengan Kepulauan.

Sebagaimana terjadi di masa lampau, hubungan ini dimarakkan oleh para pendatang. Dapat dikatakan bahwa baik Riau Daratan maupun Riau Kepulauan, pertumbuhan ekonomi sesungguhnya bergantung dari para pendatang. Juga tidak menutup kemungkinan berasal dari mana para pendatang tersebut, yang jelas dari penjurus nusantara makin bertambah banyak jumlahnya. Dari segi etnik perlu disadari bahwa pendatang di Daratan tampaknya

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

lebih besar orang Minangkabau dari pada lainnya. Dan di Kepulauan Riau sangat nampak Cina-nya. Tanjung Pinang memang memiliki daya tarik yang kuat karena mengandung keuntungan ekonomi, sehingga Cina banyak berdatangan di sini. Pada tahun 1846, misalnya orang Cina berduyun-duyun datang ke kawasan ini, kemudian menetap berdomisili. Pada masa ekspansi timah Singkep tahun 1891, orang Cina juga berdatangan sebagai buruh. Pada masa Kesultanan Riau Lingga orang Cina memang menunjukkan kebaikan. Mereka bisa mengolah sagu sebagai makanan pokok pada saat itu, sehingga orang-orang Cina dianggap berbuat baik membantu Sultan Lingga untuk mencari uang dan memulihkan kekuasaannya. Namun pada tahun 1911 sejarah menghendaki lain, karena sang Sultan lari meninggalkan negerinya menuju kepengasingan ke Singapura dan Riau Lingga secara resmi diduduki oleh Pemerintah Belanda.

Sekarang ini di pulau-pulau kecil tidak terhindarkan dari komunitas Cina, karena mereka memang etnik yang ulet dan mampu bekerja keras dari pekerjaan kasar hingga yang halus. Proyek-proyek perkebunan lada dan gambir dapat bertahan karena dikelola oleh etnik Cina, walau sebagian ada pula *taoke-taoke* Melayu yang menjadi penyalur penjualan bahan pokok dari Singapura. Terlepas dari itu semua, dapat dipahami bahwa mereka berdomisili di mana saja dipastikan dapat menyesuaikan diri dengan sesama pendatang dan orang setempat. Kalaupun di Riau Kepulauan sekarang ini sering kita dengar suatu konflik etnik berupa tawuran fisik, jarang sekali terlibat dari etnik Cina.

Perkembangan penduduk Kepulauan Riau saat ini seperti tampak dalam hasil sensus 2000 berjumlah 319.230 jiwa. BPS telah mengkategorikan suku bangsa berdasarkan keadaan pasca era industrialisasi di kawasan tersebut, sebagai berikut : Melayu Riau, Jawa, Minangkabau, Batak/Tapanuli, Melayu, Melayu Banjar, Cina,

Bugis, dan lainnya. Ini adalah klasifikasi versi BPS, dan jumlah penduduk yang paling besar adalah orang Melayu Riau, yaitu 123.196 jiwa (lihat tabel). Di situ disebutkan 3 istilah "Melayu" : Melayu Riau, Melayu Banjar, dan Melayu (saja). Kalau kita jumlahkan ke 3 kelompok orang Melayu itu, maka jumlah mereka mencapai 131.599. Sedangkan orang Flores, Lombok, Madura, Menado, besar kemungkinannya dimasukkan ke dalam katagori "Lainnya".

Katagori orang Melayu memang perlu mendapat perhatian secara khusus. Karena orang Melayu Banjar dapat kita duga adalah orang Melayu yang berafiliasi pada kelompok etnik Banjar, demikian juga halnya dengan Melayu Riau. Kelompok etnik yang disebutkan belakangan ini berafiliasi pada kelompok etnik di Riau. Kalau demikian, maka sebenarnya istilah Melayu (saja) memang tidak jelas, maksudnya orang Melayu yang berafiliasi pada kelompok etnik mana ? Kemungkinan besar BPS ingin menyebut suku asli atau Orang Laut tetapi mengalami kesulitan, kemudian dengan mudah dikategorikan sebagai Melayu. Sementara istilah Melayu Banjar juga tidak jelas, karena fakta di lapangan justru orang Boyan (Bawean) yang lebih besar jumlahnya. Kalau dicantumkan Melayu Banjar berarti orang Kalimantan Selatan. Mengapa suku bangsa Melayu Riau jumlahnya paling tinggi ? Setelah dicari penjelasannya di lapangan, ternyata kemungkinan besar orang-orang Cina yang sudah masuk Islam dikategorikan sebagai Melayu Riau.

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

Tabel 9
Penduduk Kabupaten Kepulauan Riau
Dan Suku Bangsa

No.	Suku Bangsa	Laki-Laki	Perempuan	Jumlah
1	Melayu Riau	61.679	61.517	123.196
2	Jawa	35.693	34.983	70.676
3	Minangkabau	10.085	9.938	20.023
4	Batak/Tapanuli	5.286	5.906	11.192
5	Melayu	2.820	2.907	5.727
6	Melayu Banjar	1.430	1.246	2.676
7	Cina	21.074	19.608	40.682
8	Bugis	3.827	2.958	6.785
9	Lainnya	19.512	18.761	38.273
		161.406	157.824	319.230

Sumber : BPS, 2000

Tampaknya jumlah kelompok etnik di Kepulauan Riau mengalami perubahan sejalan dengan administrasi pemerintahan. Wilayah Kabupaten Kepulauan Riau (Kepri) tadinya dianggap terlampau luas. Kemudian dalam pemekarannya dikurangi satu persatu dan tidak terstruktur, sehingga tampak membingungkan bagi orang awam. Dasar pertimbangannya tidak konsisten dan sinkron, melainkan berdasarkan improvisasi kepentingan pejabatnya.

Pada awalnya yang dipisah adalah Kecamatan Belakang Padang, karena Pulau Batam dibuka sebagai kawasan industri dan pasar bebas, maka wilayah kecamatan tersebut mau tidak mau lepas dari wilayah Kabupaten Kepri. yang Kedua wilayah Batam dimekarkan menjadi BARELANG (Batam-Rempang-Galang), mau tidak mau wilayah Kecamatan Rempang dan wilayah Kecamatan Galang lepas juga dari kabupaten Kepri. Kemudian pada masa Reformasi, wilayah Tanjung Balai Karimun memisahkan diri sebagai otonom kabupaten tersendiri, yang meliputi tiga kecamatan, yaitu Tanjung Balai, Tanjung Batu, dan Moro. Ini berarti wilayah kabupaten

Kepri dikurangi lagi tiga kecamatan tersebut. Tidak lama lagi wilayah yang paling ujung utara dekat laut Cina Selatan, yaitu wilayah Natuna-Anambas minta menjadi kabupaten sendiri, yang meliputi Kecamatan Bunguran Timur, Bunguran Barat, dan Jemaja. Jadi pada era Reformasi saja sudah kehilangan wilayah enam kecamatan. Saat ini sedang dipersiapkan menjadi kabupaten sendiri yaitu Kepulauan Lingga, Singkep, dan Senayang. Dalam hal ini persebaran penduduk sungguh sulit diprediksi, karena secara administrasi selalu berubah.

Saat penelitian ini dilakukan, Kabupaten Kepri terdiri dari 9 kecamatan, yaitu : Singkep, Lingga, Senayang, Teluk Bintan, Bintan Utara, Bintan Timur, Tambelan, Tanjung Pinang Barat, dan Tanjung Pinang Timur, mempunyai jumlah penduduk 319.230 jiwa. Sedangkan kecamatan Tanjung Pinang Kota yang dulu merupakan kota administratif, sekarang sudah menjadi kota madya, dan kehidupan penduduknya lebih bernuansa "*Cina Town*".

Provinsi Kepri sendiri untuk jangka panjang akan beribukota di Tanjung Pinang sebagaimana dalam sejarah pernah menjadi pusat pemerintahan. Untuk sekarang ini sementara waktu sambil mempersiapkan administrasinya akan mengambil ibukota di wilayah Batam, tepatnya di Sekupang. Alasan pengambilan ibukota provinsi di Batam karena untuk menetralsir supaya pihak Pekanbaru tidak sakit hati dan secara kebetulan infrastruktur baik fisik maupun non fisik di Batam cukup memadai. Menurut rancangan yang diputuskan Panitia Pembentukan Provinsi Kepri dan sudah disetujui oleh DPRD Kabupten Kepri juga diputuskan DPR-RI, wilayah Provinsi Kepri terdiri dari: Kabupaten Kepri, Kabupaten Karimun, Kabupaten Natuna, Kotamadya Tanjung Pinang, dan Kotamadya Batam. Sedangkan jumlah penduduknya saat ini seluruhnya diperkirakan 1.500.000 jiwa.

3.2. Grup Kesenian

Tidak mengira bahwa Riau Kepulauan yang terpencar-pencar bagai segantang lada itu telah memiliki berbagai jenis kesenian dan seni pertunjukan. Yang berupa teater saja ada 5 jenis terdapat di beberapa pulau, misalnya Teater Mendu dari daerah Natuna, teater Gobang dari daerah Jemaja, Mak Yong dari Bintan Timur, Dolong dari kalangan Orang Laut, dan Bangsawan dari daerah Pulau Lingga dan Singkep. Berupa musik, misalnya Dondang Sayang dari daerah Tanjung Riauh dan Belakang Padang, Gazal dari daerah Penyengat dan Tanjung Balai. Begitu pula joget dan tarian ada di beberapa tempat, misalnya Joget Dang Kung terdapat di Rempang, Galang, dan Moro. Sedangkan tarian yang populer adalah Zapin yang meyebar agak merata dengan iringan alat musik gambus.

Selain itu di beberapa pulau baik besar maupun kecil dapat dijumpai kesenian Kompang, Hadrah, Qosidah, Barzanji, Seni Ebeg, dan lain-lain seperti seni bela diri Pencak Silat, Saman. Bahkan kesenian yang marak setiap perayaan HUT Proklamasi RI tidak ketinggalan yaitu Rombongan Reog Ponorogo yang di Tanjung Pinang saja terdapat 4 kelompok. Wayang Kulit juga pernah mendominasi acara setiap malam Minggu disiarkan oleh RRI Tanjung Pinang. Di tempat keramaian, misalnya depan pelabuhan atau lapangan umum sering dijumpai "joget Medan", sebuah sebutan bagi para pengamen yang anggotanya rombongan besar, membawa *sound system* yang diangkut dengan gerobak dorong yang berpindah-pindah tempat dan penarinya sebanyak lebih kurang 10 orang, sedangkan musik dan lagunya seperti Dangdut. Setiap orang yang mau ngibing, harus membayar satu lagu Rp. 1.000,- (seribu rupiah).

Tabel berikut ini memperlihatkan jumlah grup dan jenis kesenian yang ada di Kabupaten Kepulauan Riau :

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

Tabel 10
Jumlah Grup dan Jenis Kesenian
Di Kabupaten Kepulauan Riau

No.	Kelompok Kesenian	Jenis Kesenian	Jumlah
1	Teater Tradisi	Bangsawan	4
		Mak Yong	2
		Mendu	1
		Dolong	1
		Gobang	1
2	Teater Modern	Drama Kontemporer	3
3	Seni Musik	Dondang Sayang	2
		Gazal	1
		Orkes Melayu	1
		Panembromo	1
		Tingkah Alu	1
4	Seni Islami	Berzanji	2
		Hadrah	1
		Kompang	2
		Qosidah	1
		Syanam	1
5	Seni Tari	Seni Ebeg	1
		Joget Dangkung	2
		Joget Medan	1
		Reog	4
		Tari Ambung	1
		Tari Melemang	1
		Tari Merawai	2
		Tari Serampang Laut	2
Zapin	4		
6	Seni Sastra	Pembacaan Hikayat	1
		Pembacaan Gurindam	2
7	Seni Lukis	Lukisan Kanvas	2
8	Lainnya	Lawak Jenaka / Khadam	1
		Saman	1
		Wayang Kulit	1

Sumber : Diolah dari Hasil Pemetaan Tradisi Lisan dan Kesenian, ATL. 1999.

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

Selanjutnya untuk mengetahui tingkat perkembangan organisasi seni dan budaya di Kepulauan Riau dapat dilihat pada tabel berikut ini :

Tabel 11
Organisasi Seni dan Budaya
Di Kabupaten Kepulauan Riau

No.	Nama Organisasi	Kegiatan	Ket.
1	BKSNT Tanjung Pinang	Pengkajian Melayu	Formal
2	Bidang Kesenian Depdiknas	Revitalisasi, pelestarian	Formal
3	Dewan Kesenian Kepri	Pameran, festival	Pemkab
4	Kelompok Musik Dompok	Pengembangan musik	Informal
5	Pusat Latihan Seni Bumi Lestari	Tari, musik tradisional	Informal
6	Pusat Latihan Seni Sanggam	Pertunjukan, festival	Informal
7	Sanggar Mendu Bestari	Pelatihan teater Mendu	Informal
8	Sanggar Seni Budaya Baiduri	Tari, musik tradisional	Informal
9	Sanggar Seni Kemboja	Tari, musik tradisional	Informal
10	Sanggar Tun Bilik – Daik	Tari, musik, teater	Informal
11	Sie Kes SMUN 5 Tg Pinang	Tari, musik, teater	Eks. Kur
12	Yayasan Bintang Telani	Pelestarian tradisi	-
13	Yayasan Harapan Pemuda Nat.	Pelestarian tradisi	-
14	Yayasan Kebudya Indera Sakti	Pelestarian naskah	-
15	Yayasan Mak Yong Mantang	Pelatihan tr. Mak Yong	-
16	Yayasan Payung Negeri	Tari, musik tradisional	-

Sumber : BPS.,2000

Dari 16 organisasi seni dan budaya seperti tercantum dalam tabel 4 di atas, semua dapat dirujuk ke dalam 4 bentuk, yaitu Lembaga Pemerintah (BKSNT, Depdiknas, Dewan Kesenian Kepri), Lembaga Swadaya Masyarakat (Kelompok Musik Dompok, Pusat latihan Seni Bumi Lestari, Pusat Latihan Seni Sanggam), Sanggar

(Mendu bestari, Seni Budaya Baiduri, Sanggar Seni Kemboja, Tun Bilik-Daik), serta bentuk Yayasan (Bintang Telani, Harapan Pemuda Natuna, Kebudayaan Indera sakti, Mak Yong Mantang). Kesemua itu memiliki peran di dalam memahami masalah-masalah yang dihadapi oleh seni dan budaya yang sedang dikembangkan.

Banyaknya organisasi seni dan budaya di atas sesungguhnya telah mencerminkan adanya penguatan bagi masyarakat Kepulauan Riau yang sangat cair dan mau menerima jenis kesenian yang datang dari luar komunitasnya. Namun saat ini akibat dari *eforia* dan gerakan *diaspora* yang ingin mencari jati diri sebagai provinsi, sering kekuatannya diabaikan. Kebudayaan Kepulauan Riau yang dicerminkan dalam ke-cair-annya itu justru kini agak dicemari oleh identitas sempit. Padahal letak kekuatan kebudayaan Kepulauan Riau adalah faktor ke-cair-an tersebut. Kalau tipikal ini dihilangkan, maka ia dapat menjadi lemah. Ini berarti kebudayaan Kepulauan Riau akan menjadi homogen dan sifat heterogenitasnya hilang, dan berarti pula kekuatan pluralistiknya ikut hilang.

4. Wayang Bangsawan dan Pluralisme

Pada suatu malam menjelang akhir Agustus 2002, terdapat sekelompok orang-orang sedang menyalakan obor berjalan kaki menuju ibukota kecamatan di Pulau Lingga. Mereka menelusuri jalan tanah liat bercampur pasir putih sepanjang pantai sampai ke jalan raya. Penduduk yang tinggal di lorong-lorong yang mereka lewati saling memberi tahu, kemudian bergabung bersama-sama sampai ke jalan aspal menuju ke panggung pertunjukan. Sesudah waktu *Isya'*, halaman depan panggung kelihatan penuh sesak yang dipadati para pengunjung dari penjuru pelosok sekitar ibukota kecamatan itu. Penjaja makanan berderet di sepanjang jalan depan kantor

kecamatan. Muda-mudi memanfaatkan suasana itu untuk jalan ber-dua-an dan riang gembira menanti lakon yang hendak dipentaskan di atas panggung di tanah lapang atau halaman milik kantor kecamatan.

Secara fisik panggungnya tampak seadanya dan semuanya dibuat dari bahan kayu, namun agak semi permanen. Pilar yang dijadikan penyangga panggung setinggi satu meter dibuat dari beton, dasarnya dibuat dari papan kayu setempat, sedangkan atapnya dari seng dan disambung dengan atap daun rumbia. Di depan panggung dipasang anak tangga tebal sebanyak tujuh trap. Demikian pula di samping kanan-kiri panggung juga dikasih anak tangga pendek setinggi kurang dari satu meter dan pada malam itu dijadikan tempat keluar-masuk para pemain. Di depan panggung tersebut diberi tanda letter U dengan tali plastik yang tidak begitu tinggi, agar para penonton tidak terlampau berdesakan mendekati panggung. Paling depan pagar, tepatnya di sebelah tanda tali plastik terdapat dua orang penjaga untuk mengawasi penonton anak-anak supaya tertib. Pertunjukan kali ini tidak ada tempat penjualan karcis yang dikelola oleh seorang sponsor, karena secara kebetulan pertunjukan dikaitkan dengan perayaan HUT Proklamasi Kemerdekaan RI. Jadi sponsornya adalah sebuah panitia dengan subsidi pihak lain.

Kurang lebih pukul 20.00, musik yang terdiri dari akordion, biola, gendang panjang, gendang pendek, rebana, dan gong mulai berbunyi dengan irama "*Tablou*" (musik pembukaan). Tirai yang paling depan mulai dibuka, lalu musik berhenti dan "pembawa acara" mulai berpantun. Sebagai kalimat pembuka meluncurlah beberapa pantun Melayu dengan semboyannya "*Lingga bunda tanah Melayu / tak kan Melayu hilang di bumi*". Selain bunyi musik, pada malam itu dapat disaksikan gerak, tari, nyanyi, dialog dan acara lainnya. Empat tarian yang ditampilkan, yaitu tari Sekapur Sirih, Cacah Inai, dan tarian Zapin Sri Gading sebagai selingan. Juga lagu-lagu yang

dinyanyikan sebagian besar adalah lagu lama, seperti Pancaran Senja, Makan Sirih, Sri Mersing, Pulau Bintan, Pasir Panjang, dan lain-lain.

Menurut uraian "pembawa acara", aspek pertunjukan yang dianggap penting pada malam itu adalah cerita atau *lakon*. Dalam hal ini cerita yang akan dipentaskan, diambil dari cerita rakyat setempat, yaitu *Panglima Mahmud Dari Bukit Keranji*. Jalannya cerita ini diuraikan oleh "pembawa acara" dari babak demi babak dengan jelas dan ia meyakinkan kepada para pengunjung bahwa cerita tersebut benar-benar terjadi di daerah Lingga pada masa lalu. Pada malam itu dikisahkan bahwa ada dua kerajaan yang termasyhur yaitu Kerajaan Lingga dan Kerajaan Indragiri. Di Kerajaan Lingga, Sultan Muda Ahmad mengambil keputusan ingin mempersunting puteri Sultan Indragiri. Sultan Indragiri menolak, karena tata cara peminangan Sultan Lingga tidak seperti selayaknya aturan yang diperlakukan di Indragiri. Pada suatu hari seorang pemuda bernama Mahmud menyamar menjadi penjual durian lalu berguru kepada Pek Wang Tei, ahli kuntau atau silat di Bukit Keranji. Setelah selesai berguru, Mahmud pergi ke daerah Indragiri ikut perahu bersama penjual durian yang bernama Haji Husein. Setelah sampai di Syahbandar daerah Indragiri ada bunyi ayam berkokok, kemudian Mahmud menjawab dengan kokok ayam pula. Berawal dari itulah ia harus bertanding dengan Panglima Ayam Berkokok. Dalam perkelahian ternyata Mahmud menang. Kemudian ia dititahkan oleh Sultan Indragiri supaya mengganti kedudukan Panglima Ayam Berkokok. Mahmud menerima titah tersebut sebagai Panglima Indragiri.

Pada hari-hari kejayaannya Mahmud berbuat lupa daratan, semena-mena dan sering membuat onar Kerajaan Indragiri, antara lain selalu bermain selingkuh dengan wanita-wanita peliharaannya yang disaksikan oleh Datuk Tumenggung. Kejadian ini dilaporkan

kepada Sultan Indragiri, sehingga Sultan Indragiri kemudian kirim utusan ke Lingga mencari guru Mahmud. Utusan tersebut kemudian menitahkan kepada Haji Husein untuk menemui Mahmud dan menangkapnya. Dalam hal ini Haji Husein tidak sanggup dan menjelaskan bahwa yang dapat menangkap Mahmud adalah Pek Wang Tei, gurunya. Oleh Haji Husein, Pek Wang Tei diajak menghadap ke Kerajaan Indragiri, kemudian ia dititahkan untuk segera menangkap Mahmud yang sekarang membuat onar di Kerajaan Indragiri. Pek Wang Tei berangkat menemui Mahmud dan hendak menangkapnya baik hidup maupun mati. Setelah ia bertemu dengan Mahmud dan berdialog, Pek Wang Tei mengatakan bahwa Mahmud sudah banyak berbuat salah dan sangat menyalahi pesan yang diberikannya dulu ketika belajar kuntau di Bukit Keranji. Berhubung Mahmud tidak mau menyerah begitu saja, maka terjadilah perkelahian antara Pek Wang Tei dengan Mahmud yang pada akhirnya sama-sama tertikam mati di atas jembatan.

Sesudah babak terakhir, disampaikan pesan oleh "pembawa acara" kepada para penonton tentang kemungkinan adanya pementasan di lain tempat dan cerita-cerita yang hendak dilakoni. Kemudian setelah cerita selesai ditutuplah tirai utama dengan irama musik *Laksamana Mati Dibunuh* dan "pembawa acara" mengalunkan pantun: "*kalau ada sumur di ladang / bolehlah menumpang mandi / kalau ada umur panjang / bolehlah bertemu lagi / tak kan Melayu hilang di bumi*". Sekitar pukul 01.00 pertunjukan berakhir dan para penonton membubarkan diri.

Pertunjukan di ibukota kecamatan itu merupakan salah satu gambaran keterpaduan antara gerak, musik, tari, nyanyi, dialog, selingan yang dipertunjukkan bersama-sama, kemudian dirangkaikan dengan "cerita". Para pengunjung yang dalam hal ini merupakan penontonnya, juga pembawa acara menyebut pertunjukan tersebut adalah *Wayang Bangsawan*. Dan kelompok *Wayang Bangsawan*

yang sedang dipentaskan di atas diberi nama Seni Pertunjukan Bangsawan "Tun Bilik". Pada malam itu disiarkan oleh "pembawa acara" bahwa dua orang pendukung yang tidak dapat dipisahkan dari keberadaan pertunjukan tersebut adalah Ramlan Hitam sebagai Penyusun Cerita dan Rusdi Arrassy sebagai sutradara.

Pada awal Juli 1993 sebuah Tim Penelitian yang dibentuk Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia (LIPI) datang ke pedesaan pantai daerah Kepulauan Riau. Tim ini mencoba mengamati keberadaan dan perkembangan seni pertunjukan di daerah tersebut khususnya di pulau-pulau sekitar Batam dan Bintan. Pada mulanya mereka ingin menengok kembali pertunjukan di Dusun Kecil sebagaimana pernah dipentaskan suatu kelompok Wayang Bangsawan. Akan tetapi tampaknya sudah satu tahun lebih di daerah tersebut tidak terdapat pementasan kesenian. Pulau-pulau kecil sekitar Lingga-Singkep sudah didatangi hingga dekat dengan Batam yaitu pulau Karimun dan Belakang Padang yang menurut informan di daerah ini banyak taoke yang sering menjadi sponsor pertunjukan. Karena belum menjumpai kelompok pertunjukan, maka pengamatan mereka tampaknya terbatas berjumpa dengan informan, kemudian mereka pindah ke daerah lain.

Menjelang perayaan 17 Agustus 1993 tim peneliti berusaha datang kembali ke daerah tersebut untuk memantau kemungkinan terdapat acara kesenian dalam rangka merayakan hari kemerdekaan RI. Pada kesempatan itu di Tanjung Riauh, suatu kampung kecil di ujung utara Pulau Batam diadakan pertunjukan "*Dondang Sayang*", yaitu semacam orkes Melayu yang hanya menyanyikan lagu-lagu Melayu lama. Alat musiknya terdiri dari beberapa jenis saja yang tampak, yaitu akordion, biola, gendang, gong. Adapun para pemusik dan penyanyinya terdiri dari orang-orang tua yang usianya sekitar 50 - 65 tahun. Suara mereka terasa khas dan nadanya yang melankolis tampak kental sekali. Beberapa orang penonton terutama dari -

kalangan generasi tua--yang diwawancarai peneliti-- mengaku buluromanya berdiri dan menikmati rasa syahdu ketika mendengarkannya.

Selain Dondang Sayang, dijumpai pula fenomena lain yang menarik dan memiliki kaitan langsung maupun tidak langsung dengan suatu pertunjukan di daerah tersebut. Tun Ramli adalah seorang *taoke* tradisional turun temurun dari orang tuanya. Ia memiliki beberapa usaha, antara lain penginapan/*losmen*, toko kelontong di tengah pasar, persewaan perangkat penganten, juga usaha perkebunan karet dan gambir. Setiap hari Sabtu malam Minggu, jika cuaca cerah, ia mementaskan suatu pertunjukan di halaman *losmennya* atau di depan pasar. Sebelum tahun 1990, tamu-tamu dari Tanjung Balai Karimun, Tanjung Batu, Tanjung Pinang, dan dari Singapura selalu singgah di *losmennya*. Akan tetapi begitu pelabuhan satu-satunya secara bertahap sejak tahun 1988/1989 dipindahkan ke Pulau Batam, maka usahanya semakin surut. Dalam waktu tiga tahun *losmennya* sepi dan orang-orang yang berbelanja di tokonya semakin berkurang. Sudah barangtentu para tamu yang berurusan dengan bisnis lebih praktis menginap di hotel-hotel yang telah selesai dibangun di Pulau Batam.

Menurut pengakuan Ramli sejak awal tahun 1990-an jarang dijumpai sebuah pementasan kesenian di halaman *losmen* miliknya atau di tempat lain. Selanjutnya setiap ia didatangi ketua rombongan kesenian selalu mengelak dan mengatakan tidak mampu lagi menjadi sponsor pementasan. Hal semacam itu bukan saja menimpa dirinya, melainkan juga menimpa *taoke-taoke* yang lain. Misalnya, Koh Seng seorang pengusaha penampungan ikan yang tadinya dapat menjadi sandaran para seniman tradisional, saat ini mulai kurang memperhatikan anak buahnya, karena usahanya sepi dan ia tidak dapat melakukan jual-beli ikan secara bebas di daerah demarkasi seperti sebelum tahun 1990. Ada puluhan anak buahnya

yang menjadi nelayan telah ikut rombongan pertunjukan dan ketika meninggalkan pekerjaannya sebagai nelayan, mau tidak mau, Koh Seng perlu meminjami bahan-bahan makanan untuk keluarga mereka yang ditinggalkan. Sekarang Koh Seng tidak dapat berbuat lagi seperti itu.

Walaupun pada awal tahun 1990-an penduduk yang tinggal di pedesaan pantai tidak lagi menyaksikan pertunjukan yang mementaskan suatu cerita, mereka masih sempat mendengarkan radio siaran Malaysia yang secara periodik menyiarkan lakon sandiwara mirip Wayang Bangsawan. Misalnya, *Hikayat Siti Zubaidah*, *Putri Gunung Ledang*, *Kabut di Tanjung Merawa*, dan sebagainya. Namun sekitar tahun 1993 siaran radio Malaysia itu pun mulai tidak menyiarkan lagi cerita sandiwara dan diganti oleh acara lain, termasuk lagu-lagu Dangdut dari Indonesia.

Kemudian menjelang musim "Selatan" (sekitar bulan Juli - Desember) tahun 1995, ada informasi dari pegawai Kantor Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Tanjung Pinang bahwa di sebuah desa pinggiran kota Daik dekat Tanjung Butun akan pentas Wayang Bangsawan "*Mekar Malam*". Sudah menjadi kebiasaan bagi nelayan bahwa pada musim Selatan itulah mereka tidak melaut terlampau jauh karena gelombang dari arah utara menuju ke selatan sangat besar, sehingga mereka mudah berkumpul dengan sanak keluarganya. Pada kesempatan ini para nelayan dapat bermain kesenian atau ikut rombongan Wayang Bangsawan bila ada yang mementaskannya. Tepat hari Sabtu malam Minggu pada musim Selatan tersebut, di suatu perkampungan nelayan telah dipentaskan suatu pertunjukan oleh anak-anak nelayan. Mereka pentas seadanya dengan kostum dan alat-alat musik yang mulai rusak. Tampak sebuah biola kuno, satu harmonika, satu gendang tua, dua rebana, dan *sound system* dengan menggunakan *accu* yang suaranya sering mati dan tidak nyaring. Adapun panggungnya sebagian rusak

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

dilanda oleh angin pantai dan tempat duduk penontonnya porak poranda, kemudian beralih di rumput dan ada yang duduk di potongan-potongan kayu bakar milik penduduk di sekitarnya.

Dari pertunjukan yang dipentaskan menampakkan sebuah fenomena, bahwa cerita yang ditampilkan dan humor-humor yang dimunculkan oleh Khadam, merupakan ekspresi kesedihan mereka dalam menghadapi kehidupan nyata. Misalnya, dalam lakon *Sultan Mahmud Mangkat Di Julang*, para pemain mencoba menunjukkan kepada para penonton tentang dholimnya seorang raja. Pada akhir cerita pesan yang diingatkan kepada khalayak adalah "Raja adil raja disembah, Raja lalim raja disanggah". Selain itu makna simbolik melalui pantun-pantunnya, ungkapan-ungkapan para senimannya ketika berdialog di panggung, tampaknya terdapat gejala menarik yang merupakan pergumulan mereka dalam menghadapi perubahan jaman. Dari seluruh uraian di atas dapat diringkas bahwa suatu pertunjukan Wayang Bangsawan dapat dipentaskan di daerah Kepulauan Riau, paling kurang mencakup empat unsur, yaitu : 1) adanya sponsor, 2) kelompok pemain, 3) pengunjung/penonton, dan 4) cerita atau lakon dalam pertunjukan itu sendiri. Para sponsor yang mendukung pementasan Wayang Bangsawan biasanya berstatus sebagai seorang *taoke*, baik orang Melayu maupun keturunan Cina. Para pemainnya terdiri dari nelayan, petani kebun, buruh, dan ada pula guru Sekolah Dasar, sedangkan para penontonnya adalah masyarakat bandar dan pedalaman pantai.

Pada saat ini jarang dijumpai lagi sponsor pertunjukan, padahal mereka merupakan salah satu unsur yang menjadi pendukung Wayang Bangsawan. Kelompok-kelompok Wayang Bangsawan yang pernah pentas, sekarang sudah pudar dan tempat tinggal pemainnya pencar-pencar di pulau lain sekitar Lingga-Singkep. Para pendukung lainnya sulit dimintai keterangan dan kurang peduli lagi. Kini seperti sudah menjadi nasib bahwa

pertunjukan Wayang Bangsawan yang dulu dianggap penting bagi masyarakatnya menghadapi kematian. Wayang Bangsawan sebagai suatu pertunjukan tampaknya bukan saja mengandung gambaran tentang keterkaitan antara aspek ekonomi, adat-istiadat dan kaitan masalah sosial lainnya, melainkan juga merupakan wahana hiburan yang mengandung pesan dan humor (yang ditujukan kepada pelbagai pihak di depan penonton). Ada suatu rombongan yang pentasnya secara teknis seadanya, bergantung kepada "sponsor" dan hanya satu kali dalam waktu satu tahun, namun kandungan pesan dan humor itu tetap tampak ekspresif dan sekaligus mengandung unsur kebersamaan. Dalam hal ini tampak pula penyaluran aspirasi para pemainnya dari ketegangan yang mereka hadapi di tengah kehidupan nyata.

Ketika diadakan wawancara dengan orang-orang tua, mereka menyambut sangat antusias untuk bercerita mengenai masa kejayaan Wayang Bangsawan. Akan tetapi begitu mereka ditanya mengenai suramnya pertunjukan tersebut, cenderung termenung dan berbicara perlahan-lahan. Sebagian mengatakan terus erang bahwa memang pada saat ini Wayang Bangsawan telah pudar. Di Kepulauan Riau, barangkali kematian rombongan Bangsawan lebih merupakan akibat dari "intervensi" tidak langsung, baik yang dilakukan oleh "state" atau lembaga swadaya yang berpretensi melakukan "revitalisasi" terhadap pertunjukan tersebut. Di satu pihak intervensi memang perlu karena mereka yang merasa menjadi patron mudah mengontrol suatu pertunjukan, namun di lain pihak dengan kontrol yang terlampau kuat, justru akan mengurangi perasaan bertanggung jawab bagi para pemain dan pendukungnya. Sedangkan revitalisasi yang tidak memperhatikan keterlibatan pendukungnya, perasaan kebersamaan yang tadinya merupakan kekuatan rombongan Bangsawan semakin hilang, ini berarti fungsi sosial dari sebuah pertunjukan akan hilang pula. Jadi akibatnya

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

mereka tidak memiliki kekuatan untuk mampu bertahan dan tergeser oleh kekuatan lain dari luar.

Pada tahun 1990-an fungsi pertunjukan di daerah Kepulauan Riau telah mengalami pergeseran-pergeseran, antara lain akibat program "state" untuk memajukan kebudayaan daerah melalui "kanwilisasi". Sebagai contoh, pada mulanya sebagian kelompok pertunjukan adalah memiliki fungsi ritual. Tiba-tiba ada program pengembangan "Wisata Terpadu" di kawasan Batam-Bintan yang membutuhkan perangkat kesenian. Sebuah pertunjukan yang tadinya memiliki fungsi "ritual" kemudian diubah menjadi "seni" semata yang diharapkan dapat menjadi konsumsi para wisatawan. Oleh karena itu, penelitian ini bukan saja melihat faktor eksternal yang meruntuhkan pertunjukan Bangsawan, melainkan juga berusaha mengkaji faktor internalnya, artinya potensi dari dalam suatu pertunjukan Wayang Bangsawan juga dipelajari. Misalnya, dari segi alat musiknya jelas merupakan campuran berbagai alat musik Barat dan Timur, tradisional dan modern. Yang cukup menyolok adalah ceritanya dapat diambil dari negeri Cina, Timur Tengah, India, Jawa, Hikayat Melayu, dan cerita rekaan lainnya. Penontonnya sangat variatif dari berbagai kelompok etnis yang menunjukkan amat pluralistik. Bahkan sponsornya adalah *taoke* Cina, keturunan Arab, dan ada juga dari Jawa.

Begitu pula kasus cerita *Panglima Mahmud Dari Bukit Keranji* menunjukkan bahwa cerita tersebut bersifat multi-kultur dan multi-etnis. Di situ terdapat Khadam jenaka dengan bahasa Cina karena Pek Wang Tei tokohnya digambarkan sebagai orang "Cina Totok". Dalam cerita tersebut mengandung asumsi secara eksplisit bahwa keturunan Cina sudah ada di Bukit Keranji turun temurun dan mendapat pengakuan dari masyarakat penontonnya. Sorak-surai gembira pada waktu Pek Wang Tei memberikan wejangan kepada muridnya yang bernama Mahmud. Di situ menunjukkan bahwa

Mahmud sangat percaya kepada gurunya yang berasal dari etnis Cina. Dan dalam praktek sehari-hari, etnis Cina dengan penduduk setempat sulit bedanya, khususnya dalam mata pencaharian. Cina pun ada yang menjadi nelayan, petani kebun, tukang ojek, seperti penduduk lainnya. Semua itu telah diekspresikan melalui cerita seperti tersebut di atas. Di sini tampak jelas bahwa melalui cerita *Panglima Mahmud Dari Bukit Keranji*, penduduk di Kepulauan Riau cukup menunjukkan pluralisme. Jadi dalam skala keluarga besar Wayang Bangsawan terdapat pemahaman adanya pluralisme.

5. Pengertian baru tentang “kepulauan” dan pluralisme

Berdasarkan latar belakang uraian di atas, persoalan yang cukup penting kiranya perlu membangun kembali nuansa kesejarahan seperti tampak dalam “Hikayat” yang dimiliki penduduk Kepulauan Riau. Sejak bangsa Portugis mendarat di pantai Semenanjung Malaka selalu terjadi tarik menarik ikatan Lautan dan Daratan. Itu menunjukkan terdapat kaitan bahwa orang Daratan dengan Lautan tidak dapat dipisahkan. Walaupun pada perjalanannya silih berganti akibat pengaruh kekuasaan, tetap suatu saat akan muncul kembali sesuai dengan kepentingan ekonomi. Selama ini orang-orang Darat membutuhkan sarana perniagaan melalui jalur laut dan memiliki ketergantungan tinggi pada Kepulauan. Bahkan sejak dulu cukai terbesar diperoleh dari daerah Kepulauan yang kebetulan Kanwil Bea Cukai tingkat provinsi justru terletak di sebuah kota kecamatan yaitu Tanjung Balai Karimun. Sekarang ini pertumbuhan Kepulauan Riau dengan dibukanya beberapa kawasan industri, menunjukkan ada sebuah harapan bagi penduduk kepulauan, sehingga konsekuensinya dapat menimbulkan kecemburuan. Darat bersatu dengan Laut karena faktor ekonomi, tetapi sebaliknya mereka pisah juga karena faktor ekonomi. Ketika

Kepulauan Riau Dan Pluralisme

terjadi konflik tentang pemekaran provinsi, seolah Kepulauan akan kehilangan jatah APBD 200 milyar lebih, padahal jika LNG Natuna yang jumlahnya 30 sumur sudah mulai dieksploitasi, tentu hasilnya jauh lebih besar. Menurut para ahli, LNG Natuna dapat melebihi aset Aceh Utara atau Negeri Brunai Darussalam. Sekarang ini justru daya hidup ekonomi yang sedang tumbuh di Kepulauan Riau dapat dipadukan dengan jiwa pluralisme sebagaimana tampak dalam seni pertunjukan . Dengan kata lain Kepri yang sudah terlanjur memiliki berbagai penduduk yang beda-beda etnis harus segera dinetralisir dengan kekuatan baru yang disebut kesatuan pluralisme berdasar atas kerakyatan, sehingga tak mungkin potensinya akan hilang begitu saja. Kepri yang mengkristal pada jaman Reformasi, maka harus segera dicairkan kembali pada pada masa damai, dan sifat kesejarahannya yang pluralistik perlu ditata ulang agar penduduknya mencapai kemakmuran bersama.

BAB VII

MEMAHAMI PLURALISME BUDAYA MELALUI SENI PERTUNJUKAN

Oleh Ninuk Kleden-Probonegoro

Masyarakat pluralistik dalam penelitian ini adalah kelompok-kelompok etnik yang hidup dalam suatu wilayah teritorial, yaitu Banjarmasin, Kalimantan Selatan dan Kepulauan Riau yang merupakan bagian dari wilayah Riau. Memahami masyarakat seperti ini tidak lah mudah, karena setiap kelompok etnik mempunyai tanda-tanda budayanya sendiri yang sangat mungkin dibaca oleh orang lain. Padahal, dalam suatu wilayah administrasi, provinsi memerlukan suatu tanda budaya yang dapat merepresentasikan wilayahnya yang terdiri dari berbagai kelompok etnik itu.

Penelitian sebelumnya (Lihat: 1.1.) memperlihatkan ada beberapa bentuk representasi suatu daerah administrasi Pemerintah DKI Jakarta yang kebanyakan penduduknya adalah migran, mencari tanda budaya penduduk "asli" untuk dijadikan representasi daerahnya, di Lombok tanda budaya yang muncul adalah tanda budaya milik suatu kelompok etnik karena dominasinya dalam politik kebudayaan. Contoh ini memperlihatkan betapa pentingnya tanda budaya tradisional yang di satu pihak dapat merepresentasikan suatu wilayah administrasi pemerintahan, dan dipihak lain dapat dibaca oleh orang lain.

Penelitian ini berangkat dari tese yang mengatakan bahwa perlu keterbukaan untuk dapat memahami kelompok etnik lain, selain

Memahami Pluralisme Budaya Melalui Seni Pertunjukan

itu tidak kalah pentingnya adalah bahwa pemahaman itu dapat dilakukan kalau tanda-tanda budaya tradisional mengalami perubahan, dan pada gilirannya dapat menjadi tanda budaya provinsi. Kalau demikian, bagaimanakah halnya dengan tanda budaya yang terjadi di daerah penelitian, Banjarmasin dan di Kepulauan Riau?

Perlu diingat kembali bahwa laporan ini adalah tahap pertama suatu rangkaian penelitian yang diharapkan melahirkan suatu deskripsi tentang kedua daerah tersebut, dan belum sampai pada persoalan tanda budaya yang dimiliki provinsi, dan sebelum kondisi tanda-tanda budaya itu sendiri dapat dibicarakan, pertamanya perlu diketahui kondisi pluralistik masyarakat daerah penelitian. Di Banjarmasin yang menurut Sensus 2000 penduduknya 527.250 jiwa, 29.8% adalah pendatang yang kebanyakan berasal dari Jawa, sedangkan di Kepulauan Riau tingkat migrasi penduduk lebih besar daripada di Banjarmasin, yaitu 30.9% dengan jumlah terbesar juga orang Jawa. Di Kepulauan Riau orang Cina adalah penduduk yang mendapat katagori sendiri dari Biro Pusat Statistik karena jumlahnya pun cukup besar. Sedangkan di Banjarmasin mereka hanya masuk dalam katagori "Lain-Lain". Masuknya pendatang ke daerah penelitian (Lihat: II.2. dan VI.) menambah ramai arus pluralitas.

Seni pertunjukan yang dalam penelitian ini diperlakukan sebagai tanda budaya, baik di Banjarmasin maupun di Kepulauan Riau tampaknya ada bentuk-bentuk yang tradisional sifatnya, seperti Rebana dan Hadrah. Selain itu dikenal pula bentuk seni pertunjukan yang kontemporer. Penelitian ini memperlihatkan ada dua bentuk seni pertunjukan kontemporer, yaitu seni pertunjukan yang tidak didasarkan pada tradisi, biasanya mempunyai dasar seni pertunjukan Barat, seperti yang tercantum dalam tabel 7 sebagai seni tari modern atau seni musik modern, dan seni pertunjukan yang didasarkan pada tradisi.

Memahami Pluralisme Budaya Melalui Seni Pertunjukan

Di Banjarmasin, teater Mamanda adalah contoh dari salah satu bentuk seni pertunjukan yang dikreasikan kembali, karena bentuk kali ini tidak dikenal dalam tradisi, yaitu *Mamanda Pariuk* (yang dikenal di daerah kabupaten Tapin) dan *Mamanda Tubau* (yang dikenal di daerah Hulu Sungai). Dampak dari kreasi ini, adalah bahwa pagelarannya yang diselenggarakan di Taman Budaya itu dapat dinikmati oleh tidak saja orang Banjar dari Tapin atau dari daerah Hulu Sungai, tetapi siapa saja yang datang ke Taman Budaya. Perlu dicatat bahwa pada tahun 1998 grup "Teater Banjarmasin" mengadakan pagelaran di Taman Ismail Marzuki untuk mengisi acara Seminar Internasional yang diselenggarakan oleh Asosiasi Tradisi Lisan. Grup Mamanda yang tidak lagi menunjukkan ciri *Mamanda Pariuk* maupun *Mamanda Tubau* ini diperkenalkan sebagai teater rakyat dari Kalimantan Selatan.

Selain teater Mamanda yang sebagai kesatuan itu ada dalam tradisi, tetapi diciptakan kembali sebagai suatu bentuk baru, ada pula tanda budaya yang sifatnya *invented*, yaitu tanda budaya yang tadinya belum ada tetapi kemudian khusus diciptakan dengan dasar tradisi. Seni pertunjukan kontemporer seperti ini banyak dijumpai dalam bentuk tari, seperti misalnya yang diciptakan oleh seniman-seniman dari Taman Budaya (Lihat: V.1.2.2.).

Berbagai institusi turut mengambil peran akan terwujudnya seni pertunjukan kontemporer, khususnya tanda budaya yang dikreasikan kembali dan yang sifatnya *invented*. Parsenibud, Taman Budaya, Lembaga Budaya dan Dewan Kesenian, memberi peluang untuk mewujudkan tanda budaya baru, yang dapat mengundang pariwisata, mengundang komoditas dan mengundang representasi provinsi. Tetapi tampaknya tidak semua (seniman-seniman) institusi itu terbuka untuk menerima kebudayaan lain. Hal ini berbeda dengan sikap penonton saat menyaksikan pagelaran dari daerah lain (Lihat: V.1.2.3.). Karena tampaknya seniman-seniman Banjar cukup kuat mempertahankan tradisinya. Sehingga tidak mudah bagi seorang

Memahami Pluralisme Budaya Melalui Seni Pertunjukan

sarjana seni yang bukan Banjar untuk menciptakan tari yang bisa diterima oleh komunitas Banjar. Apalagi kalau ia tidak ada keinginan untuk mengikuti tradisi Banjar.

Dalam hal tari, seperti yang diungkapkan kembali di atas, seolah-olah memperlihatkan bahwa di Banjarmasin seni ini sangat tertutup untuk menerima tradisi kebudayaan etnik lain, dan hal ini diekspresikan oleh seniman Banjar yang memang hanya mengambil tradisinya untuk dikreasikan kembali atau untuk dijadikan dasar untuk menciptakan sesuatu yang baru. Kalau dalam hal tari kebudayaan Banjar tampaknya sulit untuk bisa menerima kebudayaan etnik lain, maka sebenarnya dalam hal bidang seni lain tidak lah demikian halnya.

Barongsai, salah satu kesenian klenteng tampak mempunyai prospek untuk bisa digunakan sebagai media pluralisme (Lihat: IV.3.), sayangnya usaha untuk mengakomodir Barongsai dengan seni pertunjukan tradisional, Sasangaan, tidak mendapat dukungan dari masyarakat Cina. Perjalanan sejarah barongsai memperlihatkan bahwa tanda budaya ini tidak bisa semata-mata di dasarkan pada seni, tetapi campur tangan politik tampak sangat kental.

Seluruh uraian di atas memperlihatkan bahwa seni pertunjukan, khususnya bentuk tradisi yang diciptakan kembali, dapat digunakan untuk memahami masyarakat yang pluralistik, yang pada gilirannya dapat dijadikan identitas provinsi yang dihuni oleh masyarakat yang plural.

KEPUSTAKAAN

Abdurachman

1989

Dani, Panjak Tanjidor dari kampung Anggris" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 1989 : 37-40

Agus Triatno, dkk

1996/1997

Tarbang Hadrah Dari Kalimantan Selatan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Permuseuman, Museum Negeri Propinsi Kalimantan Selatan, Lambung Mangkurat

Andaya, Barbara Watson dan Virginia Matheson

1983

"Pikiran Islam dan Tradisi Melayu", dalam Anthony Reid & David Marr, *Dari Raja Ali Haji Hingga Hamka*, Jakarta : Grafiti Pers, hlm. 97-120.

Dadan Umar Daihani

2001

"Lansekap dan Potensi Konflik Indonesia", *Masyarakat Indonesia*, Jilid XXVII, No.1, 2001

Danandjaja, James

1987

"Perayaan Imlek dan Pesta Cap Go Me (suatu Aspek Folklore Betawi Yang kini Sudah hampir Punah)" *Jali-Jali* 1/Julai :31-41

Djoko Damono, Sapardi (ed.)

2000

Direktori Seni dan Budaya Indonesia 2000, Surakarta :
Yayasan Kelola

Geertz, C.

1965

The Social History of an Indonesian Town,
Cambridge, Massachussets Institution of Technology

Hariyadi, Dwi

2002

Kilasan sejarah Dalam Konflik Antar warga. Studi Kasus Pada Masyarakat Warakas, Jakarta Utara, Skripsi Sarjana pada
Jurusan Antropologi FISIP UI Jakarta.

Badan Pusat Statistik

1999

Kepulauan Riau Dalam Angka 1999, Tanjung Pinang : BPS &
Bappeda Kepri.

2000

Penduduk Riau Hasil Sensus Penduduk 2000, BPS.

Emeis, Dr. M.G.

t.t.

Bunga Rampai Melayu Kuno, Batavia/Jakarta : J.B. Wolters
Groningen.

Eriksen, Thomas Gyland

1993

Ethnicity & Nationalism; Anthropological Perspectives, London
and Boulder, Colorado: Pluto Press

Galba, Sindu dkk.

1999

"Laporan Pemetaan Tradisi Lisan dan Kesenian" (Daerah Riau Kepulauan), Jakarta : Asosiasi Tradisi Lisan.

1999

Asal Usul Nama Tempat Bersejarah di Bintan, Daik Lingga dan Singkep, Tanjung Pinang : Bappeda & BKSNT.

2001

Sejarah Kerajaan Riau Lingga, Tanjung Pinang :

Habsbawn, E & T Ranger

1983

The Invention of Tradition, Cambridge: Cambridge University Press

Ibrahim, Abdul Kadir dan Muchid Albitari

1999

Cakap Rampai Orang Patut-Patut (Biografi H. Abdul Manan Sinan), Tanjung Pinang : LPSDM Riau Pos.

Julianery, BE

2002

"Kabupaten Kepulauan Riau", dalam *Kompas*, Jakarta Gramedia, 20 Agustus, hlm. 8.

Kleden-Probonegoro, Ninuk

1987

Teater Topeng Sebagai Teks dan Maknanya

1996

Teater Lenong; Studi Perbandingan Diakronik, Jakarta: Yayasan Obor Indonesia

2002

"Cokek Sebagai Kasus Deveriansi Multikultural", Makalah yang disampaikan dalam seminar "Diskusi Kebudayaan; Pengaruh Kebudayaan Cina, Fakultas Sastra Universitas Indonesia, 14 Mei

Kompas

2002

"Gubernur DKI minta Polda Tangkap Provokator Pertikaian Antar Etnis" *Kompas* Kolom 5 halaman 18 Sabtu, 2 Maret

Kotarumalos, Aisyah

2001

Gambaran Konflik Antar Wrga. Studi Kasus Warga Bearland-PalMeriam, Matraman, Jakarta Timur. Skripsi Sarjana pada Jurusan Antropologi FISIP UI Jakarta

Lohanda, Mona

1989

"Lingkungan Budaya Betawi" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 1989 : 9-15

"Tanjidor dalam Kehidupan sang Seniman" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 1989 : 29-36

Mahayana, Maman S.

2001

Akar Melayu, Sisten Sastra & Konflik Ideologi di Indonesia & Malaysia, Magelang : Indonesiatara.

Mahsun

2000

"Tragedi di Pulau Seribu Masjid: Konflik Agama Atau Perlawanan Budaya ?", *Antropologi Indonesia*, XXIV, Sept-Des, No.63:82-91

Mangkudilaga, Sufwandi

1989

Masyarakat Pendukung Kesenian tanjidor" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 1989 : 16-20

1989

"Fungsi tanjidor Bagi masyarakat Betawi" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 21-28

Omar, Sharifah Maznah Syed

1995

Mitos dan Kelas Penguasa Melayu, alih bahasa Dr. Mohammad Diah, M.Ed., Pekanbaru : P2BKM dan Unri Press.

Shahab, Alwi

1999

"Kesenian Liong. Mulai Menggeliat Kembali" *Republika* Selasa 2 Maret

"Barongsai. Ketika para kungfu Rebutan Angpau" *Republika* Senin 22 Maret

Shahab, Yasmin

1994

The creation of Ethnic Tradition. Betawi of Jakarta. Submitted for the degree of Doctor of Philosophy, School of oriental and African Studies. Univerity of London.

Siswadhi

1989

"Perkembangan Tanjidor" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 1989 : 5-8

Syarifuddin

1984/1985

Musik Panting Dari Tapin, Seri Penerbitan Khusus Museum Negeri Lambung Mangkurat, Propinsi Kalimantan Selatan

Soenarto, dkk

1978/1979

Ensiklopedi Musik dan Tari Daerah Kalimantan Selatan, Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah

Suparlan, Parsudi

2000

"Masyarakat Majemuk dan Perawatannya", *Antropologi Indonesia*, XXIV, September-Desem., No.63: 1-14

Sutamat

1994

Inventarisasi Naskah Lama dan Dokumentasi Kesenian Tradisional di Riau Kepulauan, Jakarta: PMB-LIPI dan Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Riau

Tamrin Amal Tomagola

1999

"Tragedi Maluku Utara", *Masyarakat Indonesia*, Jilid XXV, no.2

Tetet Srie W.D

1989

"Dapros dan Tanji. Kombinasinya dari Bekasi" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni 41-44

1989

"Gajen dan Nya'at dengan Tanjidor dari Pasar Rebo" *Jali-Jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies* Tahun III, Juni : 45-48

Wiwik, Swastiwi Anastasia (ed.)

2001

Sejarah Daerah Kabupaten Karimun, Tanjung Pinang : Dinas Pariwisata & BKSNT.

Winoto, Gatot

2000

Peranserta Ibu Rumah Tangga Dalam Pengembangan Kebudayaan Tradisional di Daerah Riau, Tanjung Pinang : Depdiknas.

