

Ludruk: Masihkah Ritus Modernisasi?

Kathleen Azali¹

Abstract

Ludruk is a traditional folk-show drama from East Java, whose actors, producers and spectators generally come from the working class, with stories closely related to their daily life. In 1960s, when James L. Peacock did his extensive research, ludruk was at the peak of its “golden age”, which he regarded as “rites of modernization”. However, during the New Order era, ludruk lost its political, social and financial supports. Revival attempts thus far, amidst the boom of economic development and other forms of entertainment, have not been particularly successful. This paper attempts to sketch a historical background based mostly on literature reviews and field visits to ludruk shows to analyze its relevance in contemporary Surabaya.

Keywords

Ludruk, traditional folk drama, arek, Surabaya, performance.

Latar Belakang

Ludruk adalah seni pertunjukan (drama) tradisional khas Jawa Timur yang mengambil cerita kehidupan rakyat sehari-hari (*wong cilik*, abangan) seperti tukang becak, peronda, sopir, atau cerita perjuangan dan cerita-cerita lainnya. Pentas ludruk biasanya diselingi dengan lawakan dan diiringi musik gamelan. Ludruk tersebar di Surabaya dan Jawa Timur, mulai dari Banyuwangi di bagian paling timur, dan paling barat di Kediri. Pulau Madura juga memiliki pertunjukan yang disebut ludruk, meskipun menurut Peacock, ludruk Madura berbeda dengan ludruk Jawa². Sementara dulu, pusat pertunjukan ludruk ada di Surabaya. “Surabaya memiliki rombongan-rombongan dan teater-teater ludruk yang lebih banyak dan lebih baik dibandingkan dengan kota lainnya. Identitas ludruk dengan kota Surabaya ditunjukkan dengan sering dikenakannya logo kota Surabaya, yaitu ikan hiu sura dan buaya, di pakaian para penari ludruk, dan di bagian atas panggung teater ludruk yang terbaru” (Peacock 2005 [1968]: 30).

Surabaya, dikatakan termasuk dalam wilayah budaya Arek, yang meliputi berbagai kota strategis di Jawa Timur (Adipitoyo 2008). Wilayah ini dibatasi dengan kota Jombang di Barat, Surabaya di timur, Gresik, Lamongan dan sebagian kecil Bojonegoro di utara, serta Sidoarjo, sebagian kecil Pasuruan, dan Malang di selatan. Surabaya sebagai kota pelabuhan,

¹ Pengelola perpustakaan C₂O, sedang menempuh Magister Kajian Sastra & Budaya, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Airlangga. Email: k.azali@c2o-library.net

² Beberapa karakteristik ludruk Madura di Banyuwangi diungkapkan oleh Supriyanto (2006), antara lain: 1) monolog dan dialog dilakukan secara improvisasi, 2) cerita terjadi dengan sendirinya tanpa naskah yang harus dihafalkan, 3) bahasa yang dipakai adalah bahasa Madura, 4) pertunjukan diawali dengan tari *ngremo*, dilanjutkan dengan *ngremo Sawer* atau *ngremo tembel* (mengadopsi seni tayub atau seni gandrung Banyuwangi), 5) tokoh wanita diperankan oleh wanita, dan transvesti hanya untuk mendukung adegan humor atau lawak.

kota pelaut, dan ibu kota Jawa Timur merupakan pintu utama arus informasi, transportasi, pendidikan, perdagangan, industri dan teknologi.

Kota ini merupakan kota terbesar kedua di Indonesia dengan perkembangan yang sangat dinamis. Bahkan, sebelum industri gula jatuh di tahun 1920-an, “Surabaya pernah menjadi kota terbesar dan terpenting di Hindia Belanda, bahkan dibandingkan Batavia yang sepi, Surabaya merupakan pelabuhan penting di Asia modern sejajar dengan Kalkuta, Rangoon, Singapura, Bangkok, Hongkong dan Shanghai. Siapapun yang bergelut dalam dunia pelayaran tujuh-puluh tahun yang lalu akan mengenali Surabaya sebagai pelabuhan gula terbesar ketiga di dunia” (Dick 2002: xvii-xviii).

“Barangkali Surabaya, karena sifatnya sebagai pusat perdagangan, industri, dan politik kurang memberikan penekanan terhadap titel dan adat tradisi, namun lebih kepada kesuksesan ekonomi dan politik dibandingkan dengan kota-kota keraton, seperti Yogya dan Solo, yang menurut orang Jawa, memiliki karakter alus yang kontras dengan karakter Surabaya yang kasar namun maju” (Peacock 1968: 17). Derasnya perputaran arus ini membuat pola kebudayaan Arek di Surabaya relatif terbuka, heterogen, egaliter, bahkan tak jarang kasar, *bondho nekad (bonek)*, dan ini merupakan tema-tema yang kerap muncul dalam pertunjukan ludruk.

Mengenai cikal bakal ludruk, menurut Peacock (1968: 28) ada beberapa orang yang mengatakan bahwa pertunjukan-pertunjukan yang disebut sebagai *ludruk bondan* dan *ludruk lyrok* telah ada sejak zaman Kerajaan Majapahit abad ke-13 di Jawa. Namun secara tertulis, catatan paling awal mengenai saksi mata pertama yang menonton pertunjukan yang disebut ludruk baru ditemukan pada tahun 1822. Dalam pertunjukan tersebut, ludruk dilukiskan dibintangi oleh dua orang, yakni satu pemain dagelan yang bercerita-cerita lucu, dan seorang waria. Hingga sekarang, pemain dagelan dan waria tetap menjadi elemen dominan dalam pertunjukan ludruk.

Suripan Sadi Hutomo (1990: 7, melalui Sutarto 2009: 7), yang menyusun sistematika sejarah ludruk berdasarkan manuskrip, kamus, artikel, dan laporan pejabat pemerintah kolonial Belanda, juga mengatakan bahwa sejarah ludruk berdasarkan data tertulis, telah muncul dari abad ke-13. Berawal dari *Lerok Bandan*, satu seni pertunjukan rakyat yang dipentaskan di halaman dengan alat musik seperti kendang, jidor, dan gong (Brandon 1967: 48), pertunjukan ini menyajikan adegan mistis, kesaktian atau kekebalan, dan kerap digunakan untuk mengobati anak yang sedang sakit.

Di awal abad keduapuluh, muncullah *ludruk Besut* yang menampilkan pemain dagelan bernama Besut, serta seorang waria yang menari. *Ludruk Besut* mengalami elaborasi beberapa kali sekitar tahun 1920, dengan dua pemain memainkan tiga peran dalam sebuah cerita. Besut diceritakan memiliki seorang istri bernama Asmunah, yang diperankan oleh seorang waria. Kemudian, ada juga paman Asmunah yang bernama Djamino. Sebelum pentas, pemeran Besut menyiapkan berbagai sesajen animistik sebelum melakukan tarian siklus kehidupan (Brandon 1967: 48). Di kemudian hari, ditambahkan tokoh keempat, Djuragan Tjekep, orang kaya dan terkemuka di kampung yang menjadi saingan Besut. Setelah kemunculan Tjekep, pertunjukan itu disebut sebagai *ludruk Besep*.

Ludruk Besut melakukan tradisi ritual kaum abangan, di antaranya adalah slametan. Biasanya, ada beberapa sajen yang diletakkan di sekitar panggung, yakni sisir, tembakau, cermin, buah pinang, dan uang recehan. Ini untuk menjaga partisipan ludruk tetap *slamet*, dan pertunjukan aman dimainkan semalaman suntuk untuk acara pesta pernikahan, khitanan, sedekah bumi, dan lain-lain. Namun umumnya, ritual-ritual ini tidak dilakukan di teater komersial / ibu kota.

Ludruk sebagai Ritus Modernisasi

Di tahun 1962-1963, James L. Peacock melakukan penelitian mengenai ludruk di Jawa Timur, terutama di Surabaya, yang kemudian diterbitkan sebagai buku *Rites of Modernization: Symbolic & Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama* (1968), dan baru diterbitkan versi bahasa Indonesianya di tahun 2002 oleh penerbit Desantara. Buku yang menjadi salah satu rujukan utama mengenai seni pertunjukan Jawa Timur ini mengandaikan pertunjukan ludruk sebagai suatu “ritus modernisasi”, sebuah konsep yang dikembangkan dari “Ritus Peralihan” Arnold van Gennep (1960). Menurut Peacock (1968), ludruk membantu orang-orang menetapkan gerak peralihan mereka dari satu macam situasi ke situasi yang lain, dalam hal ini dari tradisional (seperti desa) ke modern (kota, pabrik). Gerak peralihan dari situasi-situasi tradisional ke situasi-situasi modern ini memiliki beberapa bentuk, bisa terjadi dalam: (1) kehidupan sehari-hari, (2) sekali seumur hidup, (3) ruang fisik (seperti perpindahan tempat), dan (4) pemikiran. Ludruk mencakup semua tipe peralihan tersebut, dan, menurut Peacock (1968: 5-6), “membantu semua yang terlibat di dalamnya dalam gerak peralihan semacam ini untuk memahami gerak-gerak peralihan tersebut, dan sekaligus memahami posisi mereka dalam gerak peralihan tersebut.”

Peacock mengelaborasi tiga cara bagaimana ludruk membantu proses ritus transisi ini berlangsung:

1. Pertunjukan ludruk sebagai klasifikasi simbolik

Ludruk membantu para partisipannya (baik pemain maupun penonton) untuk memahami gerak-gerak modernisasi dalam kerangka “*klasifikasi simbolik*” yang bermakna dan tegas.

Di sini, Peacock menggunakan dua skema klasifikasi. Pertama adalah skema kosmologi, yang membedakan sifat-sifat dan perilaku *alus* dan *kasar*. Ini misalnya membedakan antara bahasa Jawa *kromo* dengan *ngoko*, pertunjukan wayang dengan ludruk, ksatria yang halus dengan raksasa, gaya bicara yang halus terukur seperti biasanya diasosiasikan dengan orang Jawa Tengah dengan *cablak nyerocos* orang Jawa Timur.

Kedua adalah skema ideologi, yang membedakan modern, *maju*, progresif, dengan sikap *kuno* (konservatif) terhadap proses modernisasi. Misalnya, antara menonton bioskop dengan menonton wayang, mengenakan jeans dengan mengenakan sarung, menggunakan bahasa Indonesia (atau Inggris) dengan menggunakan bahasa daerah.

Skema alus-kasar maju-kuno ini terekspresikan dalam parikan-parikan, kidungan, cerita, percakapan dan tarian-tarian dalam ludruk. Namun di saat penelitian Peacock di tahun 1960an pun, skema maju-kuno ini sudah menggeser skema alus-kasar.

2. Pertunjukan ludruk sebagai konsep tindakan sosial

Ludruk mendorong para partisipannya untuk menghayati secara langsung modus-modus *tindakan sosial* yang ada dalam proses modernisasi. Pertunjukan ludruk menghadirkan tindakan sosial dalam setiap pertunjukannya dengan “mengajak para partisipannya untuk mengidentikkan diri dengan para pemain yang sedang menjalankan tindakan-tindakan tertentu untuk mencapai tujuan-tujuan tertentu,” seolah-olah mereka mengalami sendiri hal-hal dan situasi-situasi yang sulit dicapai dalam kehidupan nyata. Ludruk kemudian juga mengarahkan para partisipan “untuk lebih menyukai peran-peran, situasi-situasi, tujuan-tujuan, atau cara-cara tertentu jika memang kehidupan nyata menyediakan pilihan-pilihan, peran, situasi dan sebagainya yang bisa dipilih oleh seseorang”, dan cara-cara yang diciptakan oleh ludruk ini “semakin menjadi tipe yang kongruen dengan proses modernisasi” (Peacock 1968: 8).

3. Pertunjukan ludruk sebagai bentuk pertunjukan

Ludruk melibatkan para partisipannya memasuki *bentuk-bentuk* estetika yang membentuk pemikiran-pemikiran dan perasaan-perasaan terdalamnya dengan cara-cara yang bisa menstimulasi proses modernisasi. Menurut Peacock, bentuk pertunjukan ludruk yang cenderung tersusun secara linear, bersifat inovatif, kontinyu, dan terbangun menuju klimaks hingga akhir tujuan, mengajak partisipannya untuk terbawa dalam alur cerita secara emosional dan cenderung lebih populer. Sementara bentuk pertunjukan yang bersifat siklus (memutar), terputah-putah, dengan bagian akhir yang tidak menunjukkan keberhasilan cenderung kurang populer.

Peacock menggunakan tiga kerangka di atas untuk melihat bagaimana pertunjukan ludruk mendorong proses modernisasi masyarakat Jawa (Timur). Ini berkaitan dengan situasi di Jawa Timur di mana solidaritas dan ritus kebersamaan serta penekanan pada tata krama Jawa yang halus mengalami penurunan, sementara mobilitas sosial, nilai-nilai penting organisasi-organisasi dan simbolisme kepemudaan, dan pernikahan berdasarkan cinta mengalami peningkatan. Ludruk mendorong kecenderungan-kecenderungan ini semua dengan jalan membantu para partisipannya agar merasa nyaman dengan semua kecenderungan baru tersebut, memahami kecenderungan-kecenderungan tersebut, dan barangkali yang paling penting, menghargai proses psikologis yang berliku-liku yang dialami oleh anak-anak mereka untuk menyesuaikan diri dengan kecenderungan-kecenderungan tersebut” (Peacock 1968: 11).

Struktur Pementasan Ludruk

Pentas ludruk biasanya dimulai dari sekitar jam 10 malam hingga pagi, dan karena perannya yang cukup berat secara fisik, ludruk biasanya hanya dipentaskan oleh laki-laki atau waria (Brandon 1967: 49). Struktur pementasan dikatakan tidak banyak berubah dari zaman dulu, dengan tatanan sebagai berikut (Sutarto 2009: 8):

1. Pembukaan dengan atraksi tari *remo*.

2. *Bedayan*, yaitu tarian joget ringan oleh beberapa transvesti sambil melantunkan kidungan jula-juli.
3. *Dagelan*, atau lawakan yang menyajikan satu kidungan, disusul oleh beberapa pelawak lain. Mereka kemudian berdialog dengan materi humor yang lucu.
4. Penyajian *lakon* atau cerita, yang merupakan inti dari pementasan. Biasanya lakon dibagi menjadi beberapa babak, dengan setiap babak dibagi lagi menjadi beberapa adegan. Di sela-sela adegan biasanya diisi selingan berupa tembang jula-juli yang biasanya dinyanyikan oleh seorang waria.

Karakter Umum Ludruk

Sedyawati (melalui Sutarto 2009: 7) menyatakan bahwa ludruk memiliki beberapa ciri khas, antara lain:

1. pertunjukan ludruk dilakukan dengan improvisasi, tanpa persiapan naskah,
2. memiliki pakem / konvensi tersendiri, berupa:
 - a. pemeran-pemeran wanita diperankan oleh laki-laki,
 - b. memiliki lagu khas berupa kidungan jula-juli,
 - c. iringan musik gamelannya berlaras slendro dan pelog,
 - d. pertunjukan dibuka dengan tari ngremo,
 - e. terdapat adegan bedayan,
 - f. terdapat adegan lawak/dagelan,
 - g. terdapat selingan travesti,
 - h. lakon diambil dari cerita rakyat, cerita sejarah, dan kehidupan sehari-hari,
 - i. terdapat kidungan, baik kidungan tari ngremo, kidungan bedayan, kidungan lawak, dan kidungan adegan.



Fig. 1. *Remo*

Sumber: Erlin Goentoro



Fig. 2. *Bedayan*

Sumber: Erlin Goentoro

Sementara Peacock (1968: 58-76) menyorot beberapa karakter umum dalam ludruk. Pertama, seperti yang dikatakan Brandon (1967) mengenai drama pertunjukan di Asia Tenggara, berbeda dengan seni pertunjukan Barat, seni pertunjukan Asia Tenggara mempunyai struktur yang telah terbangun sebelumnya. Jadi, ada pencopotan dan penataan ulang kembali dari bagian-bagian standar menjadi kombinasi yang berbeda-beda. Setiap pertunjukan ludruk merupakan sekumpulan contoh dari genre *ngremo*, *dagelan*, *selingan*, dan

cerita tertentu. Unsur-unsur *intra* yang menjadi bagian dalam setiap ngremo, dagelan, cerita, atau selingan lebih saling terkait jika dibandingkan dengan hubungan *inter* antara ngremo, dagelan, cerita, dan selingan itu sendiri.

Sebagai contoh, setiap dagelan terdiri dari sebuah kidungan, monolog, dialog, dan kisah yang pendek dan lucu. Namun pilihan tarian ngremo, dagelan, selingan dan cerita itu bervariasi dari satu pertunjukan ke pertunjukan lain, dan isinya pun bebas dari isi elemen-elemen lainnya. Tiap kombinasi tertentu ini kemudian menjadi sebuah “pertunjukan”, dan semua kombinasi pertunjukan adalah pengelompokan kembali dari elemen-elemen dasar yang sama, layaknya pola dalam sebuah kaleidoskop. Tidak ada pola yang persis sama sepenuhnya, tapi juga tidak ada yang sepenuhnya berbeda.

Sebuah rombongan ludruk katakan saja biasa menampilkan enam dagelan yang berbeda (A, B, C, D, E, dan F), enam cerita yang berbeda (M, N, O, P, Q, dan R), dan tiga jenis ngremo (X, Y, dan Z) selama dua puluh pertunjukannya berturut-turut. Pertunjukan nomor satu mungkin terdiri dari dagelan A, cerita N, dan ngremo X. Pertunjukan nomor dua bisa terdiri dari A, M, dan Z. Pertunjukan nomor tiga mungkin CMX ... dan seterusnya. Setiap kombinasi contoh genre dagelan, genre cerita, dan genre ngremo itu pasti muncul, namun hanya satu kombinasi genre tertentu yang dimainkan dalam satu pertunjukan. Jika terdapat sederetan kombinasi seperti AMX, dan BOZ atau BPZ yang harus selalu dimainkan bersama-sama, setiap kombinasi akan membentuk semacam pertunjukan “hasil kerajinan tangan” sebagaimana yang ada di Barat. Namun, setiap “pertunjukan” tersusun dari kombinasi yang agak acak dari elemen-elemen yang telah terbangun sebelumnya itu. Tak pernah ada latihan untuk pertunjukan secara keseluruhan. Setiap elemen diperlakukan sebagai unit terpisah, sehingga sang sutradara-lah yang memutuskan elemen-elemen mana yang akan dimainkan sebcara bersama-sama dalam sebuah “pertunjukan” tertentu persis sebelum pertunjukan itu dimainkan atau bahkan saat pertunjukan itu sedang dipentaskan (Peacock 1968: 59-60).

Kedua, adalah perhatian yang berselang-seling. Walaupun pertunjukan ludruk secara keseluruhan maupun dalam bagian-bagian tertentu menampilkan sebuah struktur klimaks yang formal (dari musik, maupun gerak), secara umum para partisipan ludruk tidak terlalu tenggelam dalam klimaks formal secara serius dan penuh konsentrasi. Sambil menonton, pemain maupun penonton bercakap-cakap dengan orang di sampingnya, dan tidak terlalu memperhatikan adegan berikutnya (meskipun ini tidak berarti penonton tidak melakukan empati).

Ketiga, keberadaan dagelan yang khas. Dalam ludruk, adegan-adegan tragis biasanya berlangsung lucu, dan “semua tokoh cerita ludruk memiliki sifat yang agak lucu, apapun posisi sosialnya” (Peacock 1968: 68). Tidak ada tokoh penjahat yang sangat serius, misalnya. Sementara pemain dagelan, merupakan tokoh yang oleh para penonton sangat diidentikkan sebagai “salah satu dari kami.” Pemain dagelan membelotkan norma-norma, mereduksi segala yang tinggi menjadi sesuatu yang rendah, yang kosmopolitan menjadi udik, alus menjadi kasar. Misalnya, awalnya dia berbicara dengan bahasa Indonesia yang serius, halus, kemudian tiba-tiba membelot menjadi bahasa Suroboyo yang “kasar”. Atau, dia berpura-

pura menjadi polisi padahal sebenarnya dia pencuri, menjadi orang kaya padahal sebenarnya miskin. “Secara kompulsif, dengan memperlihatkan wataknya yang rendah, pemain dagelan menjadi tak bisa dikalahkan karena tak ada orang yang bisa mereduksikan dirinya lebih rendah daripada dirinya sendiri (Peacock 1968: 70).

Keempat, kaitan ludruk dengan ibu, istri, dan para waria. Pola matrifokal yang kuat dalam masyarakat Jawa tercerminkan pula dalam ludruk. Ada beberapa tipe perempuan yang kerap muncul dalam ludruk, yaitu: (1) ibu pahlawan, (2) istri setengah baya yang cerewet nyerocos dengan kecepatan sangat tinggi, biasanya selalu berpasangan dengan suami yang selalu mengalah, meski kadang-kadang suaminya yang mengalah pun bisa tahu-tahu menimpali balik, (3) istri yang jahat, dan (4) nyonya muda yang cantik, tipe idaman para laki-laki di kampung. Seperti sudah disebutkan sebelumnya, semua tokoh perempuan biasanya diperankan oleh laki-laki atau waria, meskipun akhir-akhir ini ada juga yang diperankan oleh perempuan³.

Tipe Kisah-kisah Ludruk (sebagai Tindakan Sosial)

Ada beberapa plot yang populer di kalangan ludruk di Surabaya di tahun 1963. Peacock membahas sepuluh di antaranya, yaitu:

Tabel 1. Perbandingan antara plot-T dan plot-M

	TIPE-T (TRADISIONAL)	TIPE-M (MODERN)
	A. Bengawan Solo B. Joget Melayu C. R. A. Murgjati D. O Sarinten E. Pisang Goreng	F. Bandit Jawa Barat G. Kesan Terakhir H. Sarang Rampok Jakarta I. Pembalasan di Larut Malam J. Tugas Terakhir
Status dari tokoh utama	Kelas bawah dan kelas atas	Kelas bawah dan kelas atas
Tujuan awal dari tokoh utama	Pernikahan antara tokoh utama dari kelas bawah dengan tokoh utama dari kelas atas.	Pernikahan antara tokoh utama dan kelas bawah dengan tokoh utama dari kelas atas
Hasil akhir dari cerita	Tujuan pernikahan itu gagal, dan ikatan darah dengan keluarga kalangan atas diakui	Tujuan pernikahan itu berhasil dicapai, dan ikatan darah dengan keluarga kelas bawah diingkari
Agen yang membentuk hasil akhir cerita	Ikatan darah antara ayah dari kalangan atas dengan sang anak hasil hubungannya dengan gadis kelas bawah, dan takdir yang bertentangan dengan pilihan-pilihan individu	Respon-respon personal (sebagian bersifat daya tarik seksual) dari tokoh dari kelas bawah, dan karakter dari tokoh kalangan atas, dan keberuntungan yang menciptakan kesempatan-kesempatan
Setting	Jawa Tradisional	Kota modern Indonesia
Jangka waktu realisasi hasil akhir cerita	15-30 tahun	Beberapa minggu atau bulan

Sumber: diadaptasi dari Peacock (1994: 16), dengan koreksi versi terbalik yang dicantumkan dalam bukunya (1968: 120).

³ Dalam usaha mempopulerkan pentas, kadang-kadang ludruk kini juga menampilkan selebritis perempuan, seperti Asti Ananta dan Inul Daratista (Haryono 2011).

Ludruk saat ini: hidup enggan mati tak mau?

Untuk melengkapi siklus dan sejarahnya, mungkin suatu saat saya bisa menelusuri ludruk dan lingkungan sosialnya melalui tiga fase: era tigapuluh, enampuluh, dan sembilanpuluh. Di era tigapuluh, periode kolonial, di bawah bayang-bayang gedung-gedung kolonial Belanda, kehidupan orang biasa terlihat dalam koleksi lagu ludruk saat itu. Di era enampuluh, periode revolusi (dan masa muda dan penelitian lapangan pertama saya). Di era sembilanpuluh, dengan berkembang pesatnya Surabaya (dan saya memasuki pertengahan baya: saya kembali lagi bersama putri saya beberapa tahun lalu, dia berusia sama seperti istri saya saat itu ketika kami pertama kali ke Surabaya, tapi ketika saya membawanya ke Taman Hiburan Rakyat, teater itu telah dirubah untuk dibuat menjadi pusat perbelanjaan).

James L. Peacock, dalam wawancara dengan H el ene Bouvier (1994: 15)

Kajian Peacock *Ritus Modernisasi* di atas dibuat berdasarkan pada penelitian lapangannya dalam rentang tahun 1962 dan 1963, saat Partai Komunis Indonesia mencapai puncak kejayaannya sebagai partai komunis terbesar di Asia di luar Cina. Ludruk merupakan salah satu kesenian rakyat yang erat hubungannya dengan Lekra. Di Surabaya saat itu, 26 dari 27 distrik pusat ludruk berada di bawah kontrol PKI. Namun menyusul jatuhnya PKI di tahun 1965, ludruk mengalami nasib yang mirip dengan “kesenian rakyat” lainnya⁴ yang diasosiasikan dengan PKI atau Lekra. Beberapa pemain ludruk dibunuh atau dipenjara, dan grup-grup ludruk yang eksis dibubarkan. Grup-grup baru kemudian dibentuk di bawah pengawasan dan kontrol militer. Pengawasan ketat dari militer ini sedikit banyak melucuti kekuatan modernisasinya. Ketika di awal tahun 1980an ludruk dihidupkan lagi sebagai “kesenian rakyat”, ludruk tidak lagi memiliki kekuatan penggerak yang sama seperti di zaman emasnya.

Selain itu, berkembangnya berbagai bentuk hiburan dan tontonan lainnya seperti televisi, internet, dan lain-lain membuat ludruk dan fungsi ritus modernisasinya makin terdesak. Di bukunya Peacock (1968) mencatat ada enam rombongan ludruk, berganti-ganti bermain di lima teater komersial yang ada yaitu PBRI, Banguredja, teater Taman Hiburan Rakyat, Pasar Sore dan Wonokromo.

Saat ini, di Surabaya hanya ada satu grup ludruk, yaitu Irama Budaya yang didirikan di tahun 1989 (Lathif 2009). Irama Budaya tahun lalu baru saja berpindah dari lokasi mereka di Wonokromo ke THR. Selain Irama Budaya, kelompok ludruk lainnya biasanya berasal dari luar kota. Salah satu yang terkenal adalah Karya Budaya dari Mojokerto pimpinan Cak Edy Karya dan kelompok-kelompok ludruk tolong dari Jawa Timur yang terkadang mengadakan pentas di Surabaya.

⁴ Antara lain ronggeng (lihat Tohari 2003) dan reog (Kadir 2007: 91-103).



Fig. 3. Sanjoto Soewito, pemimpin kelompok Ludruk, bersama istrinya dan ibunya, dan James Peacock. Surabaya, 1963. Sanjoto adalah salah satu tokoh Ludruk yang “menghilang” setelah 1965. Mendapatkan beasiswa dari Komunis untuk belajar teater di Moscow. Sumber: Bouvier & Peacock (1994).

Kebanyakan partisipan ludruk, mulai dari aktor, sutradara, manajer, rombongan, penulis cerita, penonton, adalah orang Jawa, terutama “masyarakat Jawa kelas bawah yang abangan” (Peacock 1968: 18). Kebanyakan santri menganggap ludruk sebagai hiburan yang haram karena melanggar ketentuan Islam dengan keberadaan pemain waria. Peacock (1968) mengatakan bahwa dia tidak pernah berjumpa dengan seorang aktor ataupun penonton ludruk yang memiliki pekerjaan yang bisa menempatkannya ke dalam strata kelas atas, meskipun ada beberapa di antaranya memiliki pekerjaan pedagang kelas “menengah”. Hampir semua partisipan ludruk harus bekerja di bidang lain selain bermain ludruk karena penghasilan dari bermain ludruk tidak mencukupi. Selain itu, tulisnya, tidak ada aktor (atau sutradara) ludruk yang lulus SMP.

Ini tampaknya sedikit berbeda sekarang. Ludruk Karya Budaya dari Mojokerto, yang berdiri di tahun 1969, dipimpin oleh H. Drs. Eko Edy Susanto, M. Si, atau lebih dikenal dengan Cak Edy Karya. Beliau juga menjabat sebagai ketua Dewan Kesenian Kabupaten Mojokerto (Abdullah 2011). Berdasarkan informasi beliau tahun lalu saat saya menonton ludruk, salah satu pemain ludruk sedang menyelesaikan kuliah S1 jurusan antropologi di Universitas Airlangga.

Pewaris tradisi secara umum dapat dibedakan menjadi dua, yaitu pewaris aktif (*active bearers*) dan pewaris pasif (*passive bearers*) (Von Sydow 1984, dikutip dari Sutarto 2003: 179). Pewaris aktif suatu tradisi adalah ‘seorang yang mengetahui dan dapat berbicara banyak mengenai tradisi yang dimiliki. Di samping itu, ia juga dengan aktif menyebarkan tradisi yang bersangkutan.’ Sementara pewaris pasif adalah ‘orang-orang yang sekedar tahu tentang suatu tradisi tetapi ia dapat menerima dan menikmati tradisi yang bersangkutan. Mereka tidak menyebarkan tradisi yang mereka miliki secara aktif (Sutarto 2003: 179).

Menurut Sutarto (2009: 9), agar seni pertunjukan hidup, diperlukan partisipasi aktif dari pelaku (pewaris aktif), publik (pewaris pasif), dan pemerintah. Namun selain partisipasi, diperlukan juga sinergi di antara ketiga pihak untuk saling mengenal konteks kebutuhan dan keinginan masing-masing, agar komunikasi dan kolaborasi juga terjalin dengan baik dan

berkelanjutan, tidak hanya berjangka pendek, demi pelestarian dan perkembangan kesenian ini.

Strategi pewarisan?

Brandon dalam bukunya *Theatres in Southeast Asia* (1967: 154-167) menjabarkan bagaimana negara-negara Asia Tenggara memang cenderung sulit melakukan sistemasi proses transmisi pengetahuan, yang pada akhirnya juga menyulitkan proses regenerasi pewaris aktif (*active bearers*). Tidak ada ‘biro standardisasi’, dan pewarisan pengetahuan kebanyakan dilakukan secara lisan, dari generasi ke generasi. Meskipun kita mempunyai banyak teks keramat, teks ini hanya terbatas pada segelintir orang tertentu saja. Kebanyakan bentuk teater, tidak mempunyai teks panduan, dan pentas dilakukan dengan mengikuti *wewaton* (dasar pertunjukan), *paugeran* (aturan pertunjukan) dan *pakem* (bakuan pertunjukan) yang biasanya harus dipelajari secara personal melalui proses pembelajaran yang lama dengan para pewaris-pewaris aktif.

Para pemimpin kelompok teater biasanya membuat sendiri ‘buku panduan’ masing-masing (jika mereka membuatnya), dari potongan dialog, skenario, lagu, puisi terkenal, dan potongan-potongan materi lainnya. Ini berbeda dengan praktik Barat yang banyak menekankan pada naskah drama sebagai basis produksi drama. Meskipun ada pengajar-pengajar terkenal yang memiliki buku panduan-panduan yang bagus, kebanyakan pelaku dalam teater-teater kecil mempelajari secara lisan melalui proses yang lama. Kalaupun ada usaha membuat publikasi mengenai budaya lokal, biasanya ini kemudian terbatas pada kalangan akademisi (kalau tidak orang asing), bukan pada pelaku teaternya sendiri atau masyarakat lokal.

Minimnya informasi dan referensi budaya lokal dalam format yang mudah diakses ini berpengaruh banyak dalam terbentuknya pendapat bahwa produk lokal tidak laku dijual. Ketidaktahuan generasi muda terhadap budaya lokal mau tak mau dipengaruhi oleh minim dan terbatasnya bahan mengenainya. Jangan pula dilupakan kemudahan aksesnya.

“Kesenian ludruk kini makin terpuruk. Ludruk masih populer di kalangan orang tua, namun tidak di kalangan anak muda dan remaja. Pengemasan ludruk yang kurang meningkat dan cenderung monoton menurunkan tingkat apresiasi penggemarnya. Ludruk pun kehilangan keludrukannya” (Ivvy & Kusumaputra 2009). Begitu pula yang diungkapkan oleh Drs. Akhmad Taufik, peneliti kesenian ludruk dari Universitas Jember.

“Sekarang tidak banyak generasi muda yang mau menjadi pemain ludruk. Salah satu faktornya mungkin karena kesan bahwa ludruk itu ‘*ndesa*’ atau ketinggalan zaman” (Sawabi 2008). Jika dalam penelitiannya Peacock (1968) menafsirkan ludruk sebagai sebuah ritus modernisasi untuk mempersiapkan warga kampung memasuki kehidupan modern kota, tampaknya nilai fungsi ini menyusut di mata masyarakat, terutama generasi muda. Perlu dilakukan upaya yang lebih aktif untuk mensinergikan ludruk dalam institusi pendidikan.

Dalam catatan pertunjukan ludruk Mei 2011 lalu yang dimuat di blognya, Henri Nurcahyo menulis beberapa pengamatannya mengenai permasalahan ludruk saat ini. Pertama, adalah kita harus memikirkan bagaimana ludruk dengan cerita-ceritanya yang pakem dan kebanyakan penontonnya sudah tahu, dapat tampil sebagai tontonan yang tidak

membosankan. Misalnya, dia memberi contoh bahwa beberapa ludruk membuka pentas bukan dengan tarian remo, tapi dengan perkelahian.

Kedua, ludruk sebagai suatu kesenian “tradisional” seharusnya dikemas agar mampu “menghadirkan” suasana pedesaan bagi masyarakat kota yang haus hiburan dan ingin merasakan klangenian terhadap desanya. Kita sudah melewati masa transisi ketika televisi menjadi barang baru. Sekarang ini sudah banyak rumah makan modern yang mengusung dan mengemas konsep “tradisional” dalam penyajiannya, dan terbukti laku. Kesenian tradisional pun ada baiknya juga beradaptasi, melakukan inovasi kreatif dalam pengelolaan dan penyajian, untuk menarik peminat dan pelaku baru.

Ketiga, dukungan pemerintah tidak bisa hanya berupa pesanan dengan imbauan untuk mengangkat cerita lokal begitu saja. Perlu ada langkah-langkah konkrit untuk mensosialisasikan ludruk ke masyarakat kembali, mengingat perannya memang telah menyusut (dan disusutkan). Memang pakem dalam ludruk adalah melakukan improvisasi di panggung, tanpa melakukan latihan. “Bagi [pemain ludruk], yang namanya latihan yaa pentas tiap hari di tobong itu, Sutradara cukup membuat treatment dan para pelaku sudah dengan lancar menjalankannya di atas panggung. Tetapi manakala memang ada keinginan untuk dapat tampil dengan baik, maka sesi latihan ini merupakan kebutuhan mutlak” (Nurchahyo 2011).

Simpulan

Kesenian ludruk memang masih terus bertahan (dengan segala kembang kempis dan kesusahan mereka). Ludruk juga masih muncul di beberapa stasiun televisi dan radio dan menjaring pemirsa yang cukup meyakinkan, meski sebagian besar penikmatnya tetap masyarakat kelas menengah ke bawah (Sutarto 2009: 8). Namun tak ayal memang kesenian ini terancam punah karena kesulitan regenerasi dan penarikan peminat maupun pelaku baru. Perlu dilakukan sinergi dan kolaborasi yang aktif, berorientasi panjang, dan berkelanjutan antara pelaku, penikmat (publik), peminat bisnis, serta pemerintah, agar dapat melestarikan dan mengembangkan kesenian ini sesuai dengan perkembangan zaman global dengan media tontonan dan hiburan yang makin bersaing.

Jika memang fungsi ritus modernisasinya tidak lagi berlaku, setidaknya pada langkah awal, perlu digalakkan informasi dan referensi mengenai ludruk dalam format yang mudah diakses, karena ketidaktahuan generasi muda terhadap budaya lokal mau tak mau dipengaruhi oleh minim dan terbatasnya bahan mengenainya.

Daftar Pustaka

Anonim. 8 Oktober 2010. Diakses 7 Desember 2011. *Ludruk sebagai Teks Kekuasaan*.

Simpul Demokrasi: Membangun Wacana Kritis Rakyat.

<<http://www.simpuldemokrasi.com/artikel-opini/2360-ludruk-sebagai-teks-kekuasaan.html>>

Abdullah, Jabbar. 30 Juli 2011. Diakses 8 November 2011. *Ludruk Karya Budaya Launching Lakon Baru*. *Kompasiana*, <http://sosbud.kompasiana.com/2011/07/30/ludruk-karya-budaya-launching-lakon-baru/>

- Bouvier, H el ene & Peacock, James. 1994. *Ludruk Revisited: An Epistolary Interview with James L. Peacock*. *Theatre Research International* 19: 9-16. Massachusetts: Cambridge University Press.
- Brandon, James R.. 1967. *Theatre in Southeast Asia*. Massachusetts: Cambridge University Press.
- Cahyono, Aris Danu. 4 June 2010. Web. 07 Dec. 2011. *Main Ludruk, Asti Ananta Dibayar Poundsterling - Artis.inilah.com*. *Inilah.com: Inovasi Portal Berita*. <<http://artis.inilah.com/read/detail/579871/main-ludruk-asti-ananta-dibayar-poundsterling>>.
- Dick, Howard. 2002. *Surabaya, City of Work: A Socioeconomic History, 1900-2000*. Athens: Ohio University Press.
- Haryono, Willy. 3 Juli 2011. Web. Diakses 7 Desember 2011. *Inul Ikuti Ludrukan Kartolo Mbalelo*. *Liputan6 :: Showbiz - Aktual Tajam Dan Terpercaya*. Liputan6. <<http://showbiz.liputan6.com/read/342231/inul-ikuti-ludrukan-kartolo-mbalelo>>
- Ivvaty, Susi & Kusumaputra, Robert Adhi. 25 Februari 2011. Diakses 8 November 2011. *Ludruk Makin Kebilangan Keludrukannya*. *Kompas*, <<http://oase.kompas.com/read/2011/02/25/09434150/Ludruk.Makin.Kehilangan.Keludrukannya>>
- Kadir, Hatib Abdul. *Tangan Kuasa dalam Kelamin*. Yogyakarta: Insist Press, 2007.
- Lathif, Abdhul & Supriyadi, Marcus. 21 September 2011. Diakses 8 November 2011. *Ludruk Karya Budaya Ramai Teropan*. *Kompas*, <<http://oase.kompas.com/read/2011/09/21/20125263/Ludruk.Karya.Budaya.Ramai.Teropan>>
- Lathif, Abdhul. 15 Juli 2009. Diakses 8 November 2011. *Pasang Surut Irama Budaya*. *Kompas*. <<http://www1.kompas.com/read/xml/2009/07/15/15551677/pasang.surut.irama.budaya>>
- Nurchahyo, Henri. 30 Maret 2011. Diakses 8 November 2011. *Ludruk yang Tidak Membosankan*. Henri Nurchahyo (blog). <<http://henrinurchahyo.wordpress.com/2011/03/30/ludruk-yang-tidak-membosankan/>>
- Peacock, James L.. 2005 [1968]. *Ritus Modernisasi: Aspek Sosial & Simbolik Teater Rakyat Indonesia*, diterjemahkan dari *Rites of Modernization: Symbolic & Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*. Depok: Desantara.
- Sawabi, IGN. 2008. 16 September 2008. Diakses 8 November 2011. *Regenerasi Juragan Lancar, Regenerasi Pemain Ludruk Bermasalah*. *Kompas*. <<http://nasional.kompas.com/read/2008/09/16/09240616/regenerasi.juragan.lancar.regenerasi.pemain.ludruk.bermasalah>>
- Supriyanto, Henricus. 2006. *Transformasi Seni Pesisir Using ke Ludruk Madura di Jember*. *Pustaka* Vol. VI No. 12. Denpasar: Universitas Udayana.
- Sutarto, Ayu. 2009. *Reog dan Ludruk: Dua Pusaka Budaya dari Jawa Timur yang Masih Bertahan*. Makalah disampaikan dalam Jelajah Budaya dengan tema: *Pengenalan Budaya Lokal Sebagai Wahana Peningkatan Pemahaman Keanekaragaman Budaya*. Yogyakarta.

- Sutarto, Ayu & Sudikan, Setya Yuwana (ed.). 2008. *Pemetaan Kebudayaan di Provinsi Jawa Timur: Sebuah Upaya Pencarian Nilai-nilai Positif*. Jember: Biro Mental Spiritual Pemerintah Provinsi Jawa Timur.
- Tohari, Ahmad. 2003. *Ronggeng Dukuh Paruk*. Jakarta: Gramedia.